

La escena montevideana en la década de 1880: un circuito teatral propio

ANTÚNEZ RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Silvia / FHCE UDELAR - silvia.antunezrv@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Teatro comparado – historiografía teatral – teatro liminal – circo criollo

» **Resumen**

Este trabajo forma parte de una tesis de doctorado en curso, en la que se estudian los estrenos que tuvieron lugar en la escena montevideana entre 1880 y 1910.

El siguiente artículo indaga la oferta teatral de la primera década de este período y se propone esclarecer la cuestión de la existencia de un circuito teatral propio y definido. Para ello, se plantea estudiar la composición de este circuito, dividido en teatro canónico y teatro popular, a través de dos ejemplos: la ópera cómica *Fra Diavolo* y la opereta *Doña Juanita*. Este procedimiento permite observar las interacciones y establecer puntos de contacto entre teatro canónico y teatro popular. A su vez, introduce el tema de las prácticas teatrales liminales de fines del siglo XIX, ricas en mestizajes e hibridaciones con otras disciplinas. En esta línea, los espectáculos ópticos y de magia constituyen el tercer punto de encuentro para demostrar el vínculo entre el teatro culto o canónico y el teatro popular o liminal.

» **La edad de oro del teatro rioplatense**

Dentro de un período caracterizado “por la discontinuidad y los hiatos”, como dice Dubatti (2017), quien reconoce una intensa actividad teatral entre 1880 y 1900, se gesta y nace el drama criollo, en vísperas de la primera década del siglo XX, conocida como la edad de oro del teatro rioplatense. La crítica coincide en señalar el estreno de *Juan Moreira* en su versión teatral y hablada de 1886, como un momento fundamental de la escena local debido a la adhesión que suscitó, aunque no inmediatamente. Como bien señala Seibel, el trabajo de los artistas de este período hasta las primeras décadas del siglo XX, fue muy paulatino y casi invisible, ya que viajaban a pequeños pueblos o ciudades del interior a llevar sus espectáculos de circo criollo. Fue realmente en la década de 1890 que la compañía Podestá vivió un éxito masivo, un estallido de este fenómeno que había surgido en la década de 1880. Interesa volver sobre estos años más alejados en los que se produjo el pasaje de la pantomima al teatro. Dos momentos clave se mencionan habitualmente en

este camino: el estreno de la pantomima Juan Moreira en 1884 y el de su versión hablada, con un libreto tomado del folletín de Gutiérrez y adaptado por Podestá en 1886.

Generalmente se asume esta última fecha, la de la versión teatral de Moreira, como punto de partida de una tradición escénica local, sin tener en cuenta lo sucedido anteriormente, lo inmediatamente anterior, sin cuestionar cómo había sido posible la emergencia de este fenómeno. Sin embargo, para comprenderlo es necesario remitirse a unos años antes, desde 1880, para ubicarse mejor en el contexto y entender cuales fueron los factores constitutivos de ese teatro nacional.

Las poquísimas referencias a las pantomimas que la crítica les ha atribuido, siempre traen un componente peyorativo, negativo, remarcando la pobreza y la rusticidad, estableciendo una equivalencia en cuánto a su valor artístico. Se considera que la pantomima es artísticamente pobre, ¿por qué? Es calificada de “insulsa pantomima” (García Merou, 1915, citado por Rama), se comenta el estreno de la obra *Juan Moreira* “confundida en la monotonía diaria de un espectáculo [el circo] que le es ajeno” (V. Rossi, 1916, citado por Legido). Rama, aunque advierte que la pantomima “no debe desdeñarse, ni debe entenderse como mero accidente”, la califica de proceso “oscuro e intuitivo”. Interpretamos la alusión a esta oscuridad en el sentido del desconocimiento y del misterio que rodea su nacimiento, que es lo que nos proponemos esclarecer en una investigación de la que forma parte este trabajo.

En aparente contradicción, este período no parece suscitar interés, a pesar de que fue el que dio lugar a la década gloriosa conocida como *época de oro* del teatro argentino (1900-1910), tantas veces idealizada. Nadie parece haber cuestionado cuál fue el terreno en el que germinó semejante florecimiento en las artes escénicas.

Este trabajo intenta trazar un camino para salir de la oscuridad y de la vaguedad que envuelve este período. Trata de responder a las interrogantes sobre la escena teatral en la década de 1880 y de definir cuales eran sus características.

Un circuito teatral en 1880: teatro canónico y liminal

Al estudiar con detenimiento la cartelera teatral de esta década, vemos que existen varias salas en actividad: el Teatro Solís, el teatro Cibils, el San Felipe y el Politeama 25 de agosto. A ellas se suma el Circo 18 de julio. Todas ellas cuentan con públicos bien diferenciados, si se repara en ciertos detalles que comenzaremos a explicar.

Antes, es preciso mencionar que la inauguración del Politeama 25 de agosto denominado “Circo-teatro” en el año 1881, es un dato fundamental para la comprensión de este circuito o proto circuito teatral.

La primera observación que salta a la vista al contemplar la oferta de espectáculos, es la coexistencia de un tipo de teatro culto, de la élite, que acude al Solís y al Cibils a ver a las compañías extranjeras y de otro teatro popular, familiar, que frecuenta los circos.

Podríamos decir provisoriamente que el circuito teatral se compone de un teatro civilizado, canónico, de rasgos ciudadanos y de un teatro bárbaro, liminal y popular, de características rurales.

El término teatro bárbaro, utilizado por Beatriz Seibel (1985) parece oportuno ya que lo asocia a las compañías de artistas circenses y actores que llevaron el teatro a las ciudades del interior que de otro modo no hubieran tenido acceso a ello, debido a la prevalencia de la ciudad sobre el campo.

En suma, el teatro popular es un teatro rural, como puede apreciarse en este anuncio:

El Hércules oriental, Ángel Rosso sostendrá una cinchada contra dos de las mejores mulas de esta capital, el cual ha hecho una APUESTA DE 500 PESOS con el señor don M. Arias, el que ganará si el Hércules fuera vencido. Las entradas y localidades van acompañadas de una cédula de la Lotería Especial del Politeama, siendo todas premiadas. *La Razón*, 14 de octubre de 1881.

El hecho de que la lucha tenga lugar entre un hombre y dos mulas, establece la naturaleza rural del espectáculo ya que la mula es un animal utilizado en el arado de los campos.

Además, la mención de la apuesta individualizada “*don M. Arias*” da cuenta de un ambiente familiar, aldeano, así como la promesa de las cédulas de lotería “*todas premiadas*”, que habla de un público popular y modesto, al que le resulta atrayente esta perspectiva. Por otra parte, es de esperar que el *Hércules oriental* tuviera una buena parte de actuación en la cinchada y que las mulas estuvieran amaestradas, con lo cual este espectáculo adquiere tintes de teatro liminal. A través de este anuncio queda ligado lo popular, lo rural y lo liminal que convergen en lo que podríamos llamar *teatro bárbaro*.

Asociado a él queda el Circo-teatro Politeama 25 de agosto, quien ofrecía diversión al público más humilde, de la misma manera que lo hacía el Circo 18 de julio; este último sacaba avisos en los diarios con intermitencias, especialmente para anunciar las últimas funciones de las compañías visitantes.

En cuanto al Politeama 25 de agosto, es interesante observar que el mes de su inauguración, que tiene lugar el 4 de setiembre de 1881, organiza funciones de gala para la Colonia Italiana y las Sociedades Españolas, en las que anuncian el Himno del Riego y la Marcha Garibaldina, además de “varias piezas” que tocará la orquesta. Con estas reiteradas funciones queda en evidencia que el Politeama 25 de agosto no solo era el teatro popular, rural, liminal, bárbaro; era el teatro de los inmigrantes.

Otras salas de teatro menos humildes, pero no tan fastuosas como el Solís, léase el Cibils y el San Felipe, tienen la particularidad de ofrecer transporte colectivo al finalizar la función. Sin duda el Cibils es mucho más exclusivo, recibe compañías extranjeras y anuncia: “Al concluir la función, el Tren oriental esperará en la calle Misiones esquina Cerrito, como las otras líneas en sus respectivos puntos”. Este detalle da cuenta

de la organización del transporte en la ciudad de Montevideo, a fin de que, en 1881, el público pudiera salir al teatro y volver a su casa. Lo confirman los anuncios del San Felipe que aclaran: “Concluida la función habrá trenes en todas las direcciones”.

Todos estos componentes, el funcionamiento de distintos tipos de salas dirigidas a diferentes públicos, la coexistencia de un teatro culto y europeo con la de otro liminal y popular, la integración de los inmigrantes en la oferta cultural, la organización del transporte en función de los espectáculos, nos hacen pensar que efectivamente, existía un circuito teatral.

Pero la demostración fehaciente y concreta de este sistema teatral, se nos confirma a través de dos obras: *Doña Juanita* de Franz Von Suppé y *Fra Diavolo* de Auber, con libreto de Eugène Scribe.

Doña Juanita es una opereta que se estrena en 1880 en Viena y todo el enredo reside en un personaje masculino que se traviste para seducir y embaucar a sus oponentes, los soldados ingleses, en tierras españolas.

Mientras *Fra Diavolo*, es una ópera cómica centrada en el bandido napolitano, causante de múltiples enredos.

En estos dos casos, la misma obra es exhibida en distintos espacios y modalidades; tanto en los teatros en su versión oficial por compañías europeas, como en los circos en versión pantomímica, es decir en una versión muda y probablemente paródica que constituye una apropiación de la primera.

Doña Juanita

En el año 1883, *Doña Juanita* es presentada en el Teatro Solís por la compañía italiana de ópera cómica Ciacchi-Rajneri. Luego, en otro contexto, en el Circo 18 de julio, la misma obra se presenta por la Gran Compañía Umberto Iero dirigida por Pablo Raffetto. Dicha compañía cuenta con el Oso de las montañas de Rusia, el macaco africano, los perros sabios y además estrena “la grandiosa pantomima *Doña Juanita*”. Por otra parte, ese mismo año puede encontrarse en el diario *La Razón* un anuncio en el que se vende la partitura de *Dona Juanita*, lo que da cuenta de su popularidad.

Al año siguiente, en 1884, la Compañía italiana de ópera cómica, empresa y dirección de C. Ciacchi, presenta “el más grande suceso de la época”: *Doña Juanita*, en el teatro Solís. El mismo año en el Politeama 25 de Agosto, la Compañía de los hermanos Lambertini anuncia *Doña Juanita*: “parodia en 1 prólogo y 2 actos cantada por los niños”. Se trata de los cuatro hermanos Luisa, Luis, Aquiles y Dora Lambertini: niños y adolescentes. En otro aviso aparece especificado que la obra será interpretada “en prosa y música” por los niños, detalle interesante que diferencia esta puesta de la pantomima antes citada.

Luego, en el Solís, siempre en 1884, la Compañía italiana de ópera bufa, cómica y operetas Lambiase y Grodara, también representa Doña Juanita. La misma compañía repite la obra en el mismo teatro al año siguiente, en 1885 y luego en 1887.

Aunque se observa una caída del interés por la obra en 1885 y 1886 con respecto a los años anteriores, vuelve a los escenarios en 1887, con intermitencias. Se representa en 1889 por la Gran Compañía italiana de la ciudad de Roma dirigida por Raffaele Tomba en el Nuevo Politeama y se continúa representando hasta 1890 en la que es representada por la compañía de Alberto Moretti en el Teatro popular. Este hecho resulta significativo ya que la compañía de Moretti se denomina “de operetas y operas cómicas”, lo que nos hace pensar en su versión original, hablada y cantada, tal como explicitaban anteriormente los Hermanos Lambertini, a pesar de aclarar que la obra era una parodia. Sin embargo, el teatro en el que es representado en 1890 por Moretti, el Teatro Popular, es el antiguo Politeama 25 de agosto; es decir que combina una versión hablada y cantada, versión canónica, con un contexto, una sala, circense y popular, en la que se representaban las pantomimas. El Politeama, en su condición de circo-teatro, estaba adaptado para un circo, debía poseer un picadero, un espacio suficiente para recibir a los equinos y otros animales. Con lo cual, la versión de Moretti de 1890 probablemente fusionara aspectos de la versión culta y otros de la versión paródica-popular de Doña Juanita.

De este conjunto, se desprende, a través de esta obra, que existía un circuito teatral en Montevideo en la década de 1880. El hecho de que la misma obra pasara por distintas salas o espacios dedicados a los espectáculos y de que transitara por distintos registros o modalidades de ejecución (interpretada por niños, por payasos-circenses, por actores europeos) es un reflejo de la existencia de un circuito teatral comunicado y permeable, capaz de generar un canal por el que circula una obra con sus distintas apropiaciones.

Fra Diavolo

Hay que considerar la importancia del desarrollo de la pantomima en la década de 1880 que se erige en antecedente directo del drama criollo.

En un trabajo anterior (2023), habíamos estudiado el surgimiento de las pantomimas militares en Montevideo, a través de la figura de Garibaldi, como parte de las celebraciones y homenajes realizadas en ocasión de su muerte, en 1882.

En ese mismo trabajo habíamos señalado la superposición de la figura de Garibaldi con la de *Fra Diavolo*, bandido revolucionario napolitano, figura histórica y novelada a través de la ópera de Auber y de las novelas de Dumas que data de 1830, muy anterior a Garibaldi.

Esta coincidencia hace de *Fra Diavolo* una pieza de especial interés y no es de extrañar que en la diversidad de sus representaciones encontremos una pista o una prueba de la existencia del sistema teatral montevideano en 1880.

La particularidad de *Fra Diavolo* en el período estudiado (la década de 1880) es que aparece primero representada en versión pantomímica en los circos, para un público popular, antes que en la versión operística para la élite en Montevideo.

Claro que es muy probable, ya que la ópera fue estrenada en 1830, que *Fra Diavolo* haya sido representada en Uruguay en un período anterior, pero eso no hace más que alimentar la hipótesis de la existencia de un circuito teatral capaz de generar una memoria colectiva en torno a obras o personajes emblemáticos, que por alguna razón permanecen en el imaginario de la comunidad. Por lo tanto, si *Fra Diavolo* fue estrenada años anteriores por compañías extranjeras, permaneció el interés por este personaje, lo que permitió la reedición de la obra en su formato popular.

Habitualmente, se daba primero una versión en los teatros cultos y luego se pasaba a la parodia circense, en una versión que constituía una apropiación popular.

Al menos, así lo demuestra el crítico francés O. Bara (2011), cuando explica la constitución del sistema teatral francés del siglo XVIII en referencia a la ópera cómica y al melodrama.

El hecho es que, en el marco del período estudiado, en este caso se observa un proceso inverso, al contrario de lo sucedido con *Doña Juanita*.

Doña Juanita se estrena primero en las salas oficiales y después va a las salas populares mientras que *Fra Diavolo* empieza en las salas populares y luego pasa a los teatros oficiales.

A fines de 1882, la Compañía Samuel Nelson presenta la “*Grandiosa y divertida pantomima histórica: FRAY DIAVOLO*” en el Politeama 25 de agosto, hecho que se repite al año siguiente, en 1883 en la misma sala, por la misma compañía. En la descripción agregan que la pantomima se dará “*con todo el lujo y el aparato requerido*”, lo que nos hace pensar en un despliegue mayor al del año anterior. El término *aparato*, en el contexto teatral, hace referencia generalmente a los decorados.

Los Podestá, que integraban la Compañía Samuel Nelson, vuelven a representarla al año siguiente, en 1884, cambiando de compañía, bajo el nombre: “*La célebre Compañía gimnástica, acrobática, equilibrista, bufa y mímica*” compuesta por la familia Podestá y por Scotti, también en el Politeama 25 de agosto.

Al igual que *Doña Juanita*, *Fra Diavolo* padece las mismas intermitencias en el mismo lapso de tiempo: es posible que esto se deba a la gira de las grandes divas Eleonora Duse, en 1885, y Sarah Bernhardt, en 1886, que generaron una gran expectativa en la región, acaparando toda la atención en esos años. En ese sentido, se podría pensar que las compañías circenses pasaron por la ciudad como de costumbre, ya que su total desaparición resultaría extraña, pero que no sacaron avisos en los diarios, sino que difundieron sus funciones por medio del *boca a boca*. Esta sería una hipótesis posible ya que los circos no anunciaban todas las

funciones en los diarios; esto se deduce al ver avisos en los que se explicita: “Últimas funciones” o “Penúltimas funciones”, lo que hace pensar que la mayor difusión era dada por el *boca a boca*.

En todo caso, la obra reaparece en 1887 esta vez en el Teatro Cibils, en su versión operística oficial, por la Compañía lírica italiana – Empresa Ferrari, y también en el Teatro Solís por la compañía italiana dirigida por Felipe Bergonzoni.

Al igual que *Doña Juanita*, se representa en 1889 por la Gran Compañía italiana de la ciudad de Roma dirigida por Raffaele Tomba en el Nuevo Politeama.

Luego, en 1890 la compañía Moretti pone en escena *Fra Diavolo* en el Teatro Popular, siguiendo el mismo proceso de *Doña Juanita*; presumiblemente un híbrido entre la versión culta y la popular. El mismo año se representa *Fra Diavolo* en el Nuevo Politeama, por la Compañía lírica italiana Andrés Anton.

Como puede verse, a menudo las dos obras, *Fra Diavolo* y *Doña Juanita* son representadas por la misma compañía, en la misma temporada, con lo cual se las puede calificar de éxitos asegurados, recursos de las compañías.

La circulación de estas dos obras por distintas salas en distintas versiones, nos demuestran que había un circuito teatral bien constituido en Montevideo durante la década de 1880.

Pero existe un tercer elemento capaz de fortalecer nuestra hipótesis.

› **Los espectáculos ópticos**

Otro tipo de espectáculo se desarrolla en Montevideo en la década de 1880 que nos permite afianzar la hipótesis de la existencia del circuito teatral; se trata de los espectáculos ópticos que se estrenan indistintamente en la escena culta y en la popular.

Heredados de las fantasmagorías de fines del siglo XVIII, estas producciones tienen por protagonista a un hombre misterioso de apellido extranjero; por momentos son japoneses, en otros condes europeos, profesores, magos, ilusionistas. Presentan una sucesión de números sorprendentes de prestidigitación, magia y óptica, siempre junto a una asistente de sexo femenino. La atracción mayor de estos espectáculos es la exhibición de un ingenio tecnológico vinculado a lo óptico; en primer lugar las *fantasmagorías*, concomitantes a la revolución francesa y contemporáneas de la novela gótica. Según recoge Max Milner (2004), la fantasmagoría es “el arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones de óptica”, según el Nuevo Diccionario Bescherelle de 1887. Esto se lograba mediante la utilización de una linterna mágica montada sobre rieles llamada *fantascopio* que permitía agrandar la imagen proyectada creando la ilusión de acercamiento al público. Con la utilización de dos linternas también podía proyectar un decorado; a eso se sumaban otros trucos con espejos cóncavos (Milner, op.cit, p.21-22).

Este procedimiento era acompañado por ciertos efectos especiales, como la utilización de una música siniestra y la producción de humo que envolvía al espectro proyectado. Si pensamos en un espectáculo de estas características en 1880, el resultado debía ser impresionante.

En Montevideo, en 1880 nos encontramos con la Compañía Japonesa dirigida por el caballero Peña Bustillos¹ que anuncia: “fantasmagoría recibida de Paris con una gran colección de pliegos diamantinos, paisajes de gran efecto y movimiento”.

Este anuncio de paisajes en movimiento hace referencia al *panorama*, otra innovación de fines del siglo XVIII muy recurrida a lo largo del siglo XIX con múltiples variantes, que se basaba en efectos de perspectiva logrados a partir de gigantescas pinturas sobre paredes circulares, con la ayuda de luz.

El mismo aviso, añade un detalle que da cuenta de cierta estrategia comercial: “Entrada gratis el 19 de setiembre, luego sigue con funciones, todo ello en el Circo 18 de julio”. Este comentario deja en evidencia que originalmente, se trataba de espectáculos exhibidos para un público popular.

El Conde Patricio, que es un asiduo de la cartelera montevideana de toda la década del 80, constituye un clásico de la época en materia de espectáculos ópticos. Ya en 1880 se presenta en el Solís con sus fantasmagorías y va incorporando novedades. En 1887 ofrece: “Prestidigitación – Evocación de los fantasmas vivos e impalpables – Las siluetas – Exhibición del Diorama”.

El Diorama, invento del escenógrafo Daguerre en el siglo XIX, daba la posibilidad mediante una vitrina con varias capas de profundidad, obtenidas por medio de telas y vidrios pintados, de reconstruir un ambiente, en el que se agregaban elementos naturales, por ejemplo, follaje para recrear un bosque. Se utilizaba la luz natural cenital para iluminarlo.

Todos estos espectáculos se ofrecían indistintamente en las distintas salas o espacios que componían el circuito teatral; a veces terminaban una temporada en una sala y pasaban a otra. Este movimiento y el interés que suscitaba de igual manera entre grandes y chicos, ricos y humildes, habla de un interés compartido y de una oferta pensada para todos, lo que contribuye a afianzar la noción de circuito teatral.

Pero no solo se exhibían ingenios ópticos, sino también espectáculos de magia e hipnotismo; “Soirée extraordinaria de magnetismo y catalíptica” anuncia el célebre ilusionista J.F. Bosco, en 1885 en el Cibils. *Jap of Japs* en el San Felipe, en julio de 1883, del cual tenemos un testimonio de un crítico de *La Razón* (que firma Cagliostro):

En la calle, es un joven rubio, elegante, un verdadero gentleman; pero en la escena se transforma en japonés, de rostro cobrizo y largas melenas. Es ágil como una ardilla y vivo como un zorro. *Jap of Japs* aparece vestido con un rico traje japonés, armado de su correspondiente abanico, del que hace uso a cada momento. Pantallas, porcelanas, paraguas de mil varillas (...)

¹ Dirección de música a cargo de Julián Silva.

Jap no da tiempo a que los objetos que él suelta en el aire caigan al suelo. Sus movimientos son más rápidos que la caída. "Jap of Japs", *La Razón*, 5 de julio de 1883.

Además de estas demostraciones, también se presentan espectáculos de diversa naturaleza pensados para el gran público; por ejemplo, es importante mencionar a la Gran Compañía Automática Astroff que se presenta en el Politeama 25 de agosto en 1883 con adaptaciones de las novelas de Julio Verne como "El Capitán Nemo" o "Veinte mil leguas de viaje submarino". Son la ocasión de realizar un gran despliegue tecnológico en materia de escenografía: "aparecen fragatas, vapores, naufragios, sublevaciones de indígenas, muertos y heridos", dando cuenta de una truculencia asociada al gusto popular.

En 1887, en Montevideo se recibe la visita de la Gran Compañía de Fantoques del Teatro de Londres, dirigida por Jean Gautier, en el Teatro Cibils en el mes de mayo, también llamada Compañía Automática de Fantoques y de la Compañía de Fantoques Thomas Holden en el mes de octubre en el Teatro San Felipe. Ambas incorporan autómatas, decorados y escenografías complejas con efectos mecánicos en los que la Compañía Astroff había sido pionera. Es un momento de auge de los escenarios giratorios y de la mecanización de los decorados en el teatro, como señala Thomasseau. En Montevideo, la Compañía de Jean Gautier anuncia "En las grutas de las Venus, cascadas de agua natural".

A través de *La Razón*, tenemos el testimonio de Samuel Blixen que escribe un artículo sobre los fantoches de Thomas Holden:

He visto unos artistas maravillosos, muy pequeños, con unas caras curiosísimas y los trajes más lujosos y elegantes. Acróbatas prodigiosos, clowns de primer orden, son maestros en el arte de la pantomima. (...) Me dicen que los artistas de San Felipe son muñecos de palo y goma vestidos de seda y manejados desde arriba por hilos invisibles. No lo puedo creer, y para mí los artistas de San Felipe son enanos perfectos, hombrecitos de una raza especial. "Fantoques", Samuel Blixen, *La Razón*, 15 de octubre de 1887

Estos espectáculos, en principio para todo público, anticipan la creación del Teatro de niños en Montevideo, ubicado en 18 de julio entre Cuareim y Yí, en el año 1889.

El Teatro de niños, dirigido a un público individualizado, es otro componente que nos permite afirmar la existencia de un sistema teatral montevideano bien definido.

Allí se anuncian clowns, espectáculos de prestidigitación, fantoches, ratas amaestradas y otras maravillas ópticas.

En el año 1889 se registran en Montevideo dos teatros para públicos especializados, que cumplen con diferentes horizontes de expectativas: el Teatro de niños y también el "Folies Bergères" para público masculino, en Andes y Mercedes, que dura solo seis meses, tras los cuales es rematado, a comienzos de agosto del 89, y se abre en su lugar el Teatro de Variedades. Asimismo, al costado del Solís abre el Casino Italiano, en el que se organizan conciertos puntualmente.

Hay una diversificación de la oferta de espectáculos que habla de la complejidad del sistema; no es fruto de una improvisación, hay una suerte de *estudio de mercado* por detrás, en el sentido de que hubo personas que se plantearon qué era lo que faltaba, en vistas de completar los frentes en los que se observaban carencias. Todo esto en virtud de que Montevideo tuviera un circuito teatral completo y digno, tanto para el público como para los artistas.

Esto se complementa con el hecho de que la ciudad se preocupara en ofrecer un transporte, que, aunque fuera privado, señala una inquietud de coordinar estos movimientos a fin de sostener un circuito teatral, lo que habla una vez más de un sistema organizado y complejo.

En suma, en Montevideo, en vísperas del estreno del drama criollo *Juan Moreira*, en 1889, ya existía un circuito teatral con una oferta diversificada, que funcionaba sistemáticamente, en forma coordinada, en articulación con el transporte y la prensa de la época. Los propios circos presentan una evolución a lo largo de esta década, al desarrollar la parte actuada; la pantomima, como parte central de sus representaciones.

Bibliografía

Antúnez Rodríguez-Villamil, S. (2023), "Garibaldi precursor de Juan Moreira". XIV Coloquio Internacional de Teatro, Montevideo, Uruguay.

Bara, O. (2011), "Influence et détournement du mélodrame dans le livret d'opéra comique". En Brepols, pp.1-16, Bélgica. En línea: <https://core.ac.uk/download/pdf/51961568.pdf> (consulta 22-03-2024).

Dubatti, J. (2017), "La Teatrología en la Argentina: pasado, presente, futuro", en CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 26 – Nro. 34 – Mar del Plata, Argentina.

Legido, J. C. (1968). *El teatro uruguayo*, Editorial Tauro, Montevideo, 1968. G., Terigi, F. (1997).

Milner, M. (2004). "Óptica e imaginación". El *Luna Córne*a, publicación cuatrimestral, CNCA, Centro de la imagen, Num 28, México.

Rama, Á. (1976). *Los Gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Calicanto.

Seibel, B. (1985). *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires, La Pluma.