

# Ocio e industrias culturales en el espacio iberoamericano, 1820-1945

Jorge Uría y Cleber Dias (eds.)



Ediciones  
Universidad  
Cantabria





*Editores*

Jorge Uría

*Universidad de Oviedo*

Cleber Dias

*Universidade Federal de Minas Gerais*

*Autores*

Maria Manuel Baptista

*Universidade de Aveiro*

Cleber Dias

*Universidade Federal de Minas Gerais*

Brenda Elsey

*Hofstra University*

María Fernández Moya

*Colegio Universitario de Estudios Financieros*

Suzana Menezes

*Universidade de Aveiro*

Jorge Navarro

*Universidades Alberto Hurtado y Santiago de Chile*

Elisa Pastoriza

*Universidad Nacional de Mar del Plata-Argentina*

Ricardo Pérez Montfort

*CIESAS. México*

Marie-Catherine Talvikki Chanfreau

*Université de Poitiers / CREC-Sorbonne Nouvelle*

Jorge Uría

*Universidad de Oviedo*







Ocio e industrias culturales  
en el espacio iberoamericano, 1820-1945

## Colección HISTORIA #155

Directora de colección: Ángeles Barrio Alonso



### CONSEJO CIENTÍFICO

---

D. Enrico Acciai  
*Università degli Studi di Roma  
«Tor Vergata», Roma*  
Dña. Rosa Cid  
*Universidad de Oviedo*

D. Igor Goicovic  
*Universidad de Santiago de Chile*  
Dña. Ana Belén Marín  
*Universidad de Cantabria*

Dña. Rebeca Saavedra  
*Universidad de Cantabria*  
Dña. María José Vilalta  
*Universidad de Lleida*

La colección *Historia* ha obtenido, en julio de 2017, el sello de calidad en edición académica CEA, promovido por la UNE y avalado por ANECA y FECYT. Ha sido renovado en julio de 2022.



### CONSEJO EDITORIAL

---

Dña. Silvia Tamayo Haya  
*Presidenta. Secretaria General,  
Universidad de Cantabria*

D. Vitor Abrantes  
*Facultad de Ingeniería,  
Universidad de Oporto*

D. Ramón Agüero Calvo  
*ETS de Ingenieros Industriales y  
de Telecomunicación,  
Universidad de Cantabria*

D. Miguel Ángel Bringas Gutiérrez  
*Facultad de Ciencias Económicas y  
Empresariales, Universidad de Cantabria*

D. Diego Ferreño Blanco  
*ETS de Ingenieros de Caminos, Canales  
y Puertos, Universidad de Cantabria*

Dña. Aurora Garrido Martín  
*Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Cantabria*

D. José Manuel Goñi Pérez  
*Modern Languages Department,  
Aberystwyth University*

D. Carlos Marichal Salinas  
*Centro de Estudios Históricos de El  
Colegio de México*

D. Salvador Moncada  
*Faculty of Biology, Medicine and  
Health, The University of Manchester*

D. Agustín Oterino Durán  
*Neurología (HUMV), investigador del  
IDIVAL*

D. Luis Quindós Poncela  
*Radiología y Medicina Física,  
Universidad de Cantabria*

D. Marcelo Norberto Rougier  
*Historia Económica y Social Argentina,  
UBA y CONICET (IIEP)*

Dña. Claudia Sagastizábal  
*IMPA (Instituto Nacional de  
Matemática Pura e Aplicada)*

Dña. Belmar Gándara Sancho  
*Directora de la Editorial  
Universidad de Cantabria*

# Ocio e industrias culturales en el espacio iberoamericano, 1820-1945



Jorge Uría  
Cleber Dias (eds.)



Ediciones  
Universidad  
Cantabria



Ocio e industrias culturales en el espacio iberoamericano, 1820-1945 / Jorge Uría, Cleber Dias (eds.). – Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2024

373 páginas : ilustraciones. – (Historia ; 155)

ISBN 978-84-19024-64-0

1. Ocio-Aspecto social-España-S. XIX-XX. 2. Ocio-Aspecto social-Portugal-S. XIX-XX.  
3. Ocio-Aspecto social-América Latina-S. XIX-XX. 4. Industria cultural-S. XIX-XX. I. Uría González, Jorge, editor de compilación. II. Dias, Cleber, editor de compilación

316.7(460)»18/19»

316.7(469)»18/19»

316.7(8=134)»18/19»

THEMA: JBC, JHBS, 1QFX, 3MN, 3MP

Esta edición es propiedad de la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA; cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Esta obra ha sido sometida a evaluación externa por pares ciegos, aprobada por el Comité Científico y ratificado por el Consejo Editorial de acuerdo con el Reglamento de la Editorial de la Universidad de Cantabria.

Maquetación: Manuel Ángel Ortiz Velasco [emeaov]

© Imagen cubierta: *Veranda restaurant, corridors of the Hotel Diligencias, PuVeranda restaurant, corridors of the Hotel Diligencias, Puebla, Mexico*. Detroit Publishing Co., Jackson (ed.) y William Henry (fotógrafo), entre 1880 y 1900. Library of Congress <<https://lccn.loc.gov/2016797101>> y <<https://lccn.loc.gov/2016817911>>

© Editores: Jorge Uría [Universidad de Oviedo] ORCID: 0000-0002-5442-5149  
Cleber Dias [Universidade Federal de Minas Gerais] ORCID: 0000-0001-9126-5992

© Los autores

© Editorial de la Universidad de Cantabria  
Avda. de los Castros, 52. 39005 Santander  
Tlfno.: +34 942 201 087  
ISNI: 0000 0005 0686 0180  
[www.editorial.unican.es](http://www.editorial.unican.es)

ISBN: 978-84-19024-64-0 (PDF)

ISBN: 978-84-19024-63-3 (RÚSTICA)

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2024.001>

Hecho en España - *Made in Spain*  
Santander, 2024

## SUMARIO

PRESENTACIÓN. HACIA UNA HISTORIA SOCIOCULTURAL DEL OCIO EN EL ESPACIO CULTURAL IBEROAMERICANO	
<i>Jorge Uría y Cleber Dias</i> .....	9
GRANDES MERCADOS PARA NUEVAS INDUSTRIAS CULTURALES	
ESPAÑA 1833-1945. LA INCORPORACIÓN A LOS ESTÁNDARES CONTEMPORÁNEOS DEL OCIO	
<i>Jorge Uría</i> .....	31
1820-1945. BREVE HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES EN PORTUGAL	
<i>Maria Manuel Baptista y Suzana Menezes</i> .....	79
BRASIL. HACIA EL OCIO CONTEMPORÁNEO, 1820-1940	
<i>Cleber Dias</i> .....	121
CIRCO, TEATRO Y VARIEDADES. DIVERSIONES PÚBLICAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO A LA VUELTA DEL SIGLO XX	
<i>Ricardo Pérez Montfort</i> .....	157
A PROPÓSITO DEL DESARROLLO TURÍSTICO DE LA ARGENTINA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX. ENFOQUES Y PROBLEMAS	
<i>Elisa Pastoriza</i> .....	183
UNA ALTERNATIVA POLÍTICA Y CULTURAL: EL TEATRO SOCIALISTA-COMUNISTA. CHILE, 1912-1927	
<i>Jorge Navarro López</i> .....	221

LAS GRANDES PRODUCCIONES CULTURALES. INTEGRACIÓN Y  
TRANSNACIONALIZACIÓN

UNA DINÁMICA TRANSNACIONAL DE INTEGRACIÓN CULTURAL: EL BOLERO A UN LADO Y  
OTRO DEL ATLÁNTICO ENTRE 1820 Y 1945

*Marie-Catherine Talvikki Chanfreau* ..... 251

LA EMBAJADA CULTURAL Y LOS JUEGOS PANAMERICANOS DE LOS AÑOS CINCUENTA

*Brenda Elstey* ..... 319

EL LIBRO ESPAÑOL Y LOS MERCADOS LATINOAMERICANOS

*María Fernández Moya* ..... 353




PRESENTACIÓN.  
HACIA UNA HISTORIA SOCIOCULTURAL DEL OCIO  
EN EL ESPACIO CULTURAL IBEROAMERICANO

*Jorge Uría*

*Cleber Dias*

*Universidad de Oviedo/Universidade Federal de Minas Gerais*

 on sus lógicas diferencias de ritmos e intensidades, la del ocio es una temática que presenta desde hace tiempo, y en buena parte de las historiografías maduras, un patrimonio consistente y continuado de investigaciones históricas. Algunos académicos, como es sabido, consideran el ocio como una realidad tan antigua como el propio nacimiento de la civilización, lo que evidentemente lo convierte en un objeto de estudio tan afincado como pueda estarlo la propia historia, desde el momento en el que se constituye con fuentes escritas o arqueológicas solventes<sup>1</sup>. Pero lo cierto es que la posición más seguida en las ciencias sociales ha sido por lo general asumir una diferencia sustancial entre el ocio aristocrático

---

<sup>1</sup> Sebastián de Grazia, *Tiempo, Trabajo y ocio*. Madrid, Tecnos, 196. Peter Burke, «Viewpoint, The Invention of Leisure in Early Modern Europe». *Past & Present*, 146 (1995); Hugh Cunningham, «Leisure», en Benson (ed.), *The Working class in England 1875-1914*. London, Croom Helm, 1985, y «Leisure and culture», en F. M. L. Thompson (dir.), *The Cambridge Social History of Britain 1750-1950*, v. II. Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Robert W. Malcolmson, *Popular Recreations in English Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1973; J. H. Plumb, «The Commercialization of Leisure in Eighteenth-century England», en *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-century England*. London, Europa Publications Limited; Alan Tomlinson (coord.), *Leisure and Social Control*. Brighton, Chelsea School of Human Movement, 1981; James Walvin, *Leisure and society, 1830-1950*. New York, Longman, 1978.

de la antigüedad clásica o de las fases premodernas del Antiguo Régimen, y el desarrollado con muy otras características desde el advenimiento de la Revolución Industrial y su extensión significativa, aunque gradual y diferenciada, por el conjunto de la estructura social. Será, pues, en este contexto del crecimiento económico capitalista y de revoluciones políticas liberales, abierto en Europa desde el siglo XVIII esencialmente, y en presencia de una cada vez mayor presión popular para captar niveles salariales altos y un capital de tiempo libre de trabajo en crecimiento, cuando este proceso se asiente como una realidad cada vez más perfilada en la estructura social y en los ámbitos urbanizados de esas sociedades. La expansión de estas formas de ocio, progresivamente perceptible en el contexto de la nueva sociedad de masas, irá indisolublemente acompañada de la conformación de unas vigorosas industrias culturales, impulsadas por hábiles empresarios que mercantilizarán antiguas modalidades de entretenimiento, de fiesta tradicional o de espectáculos y competiciones populares, entre otras muchas cosas, hasta convertirlas en saneados negocios capaces de atraer a su oferta a sectores de públicos de clases medias y populares cada vez más amplios.

Efectivamente en las sociedades antiguas, tanto como en las básicamente agrarias, no era fácil distinguir siempre entre el puro ocio, el trabajo o las simples diversiones. Con frecuencia la fiesta aparecía vinculada a un calendario rígido o a actividades agrícolas o naturales concretas, y solía relacionarse con ceremonias religiosas o simbólicas con funciones sociales ciertamente complejas, pero casi nunca *ociosas*. No poco del tiempo libre de trabajo de estas sociedades tradicionales, además, resultaba ser forzoso dado que resultaba estar impuesto por los deberes religiosos o, simplemente, por la falta de trabajo y la miseria que explicaban su paro estructural y persistente. En realidad el concepto de ocio sólo sería posible en una sociedad tendencialmente libre de obligaciones rituales comunes como las religiosas o ceremoniales, lo que le haría aparecer como resultado de una sensación –a menudo subjetiva– de producirse desde la libre iniciativa del individuo. En el nuevo contexto el ocio estaba claramente definido y separado del trabajo; un trabajo por cierto liberado de los límites «naturales» antaño impuestos por la inexorabilidad de los ciclos agrarios o los márgenes ecológicos, y que emerge ahora como una realidad en cierto modo arbitraria, definida unilateralmente por unos grupos dirigentes que determinan tanto el vigor y la extensión del trabajo, cuanto finalmente la del ocio y las actividades del tiempo libre de trabajo. En fin, tiempo de ocio y tiempo libre de trabajo, acabarían siendo conceptos claramente perfilados, de manera que el tiempo de ocio aparecería como una subespecie del tiempo libre de trabajo

una vez descontado el que se liberaba tras la jornada laboral, y después de sustraerse las actividades que pudieran implicar algún grado de obligación como el transporte hacia la fábrica, las necesidades biológicas de dormir, comer o el cuidado de la salud, o incluso los deberes cívicos y religiosos, o los familiares o sociales en términos amplios; cuestiones todas ellas propias del tiempo libre de trabajo, pero no de las actividades de ocio en su sentido más riguroso y tal y como ha venido siendo definido hasta ahora<sup>2</sup>.

Así pues el ocio supondría siempre, en esta perspectiva, un cierto grado de libertad de elección, de manera que si algunas de sus actividades pasan a ser actos de trabajo en una persona –el deporte que llega a ser profesional, por ejemplo– de sus estudios –el cine en una clase de historia– de la vida familiar –el paseo dominical como obligación social rígida– o de los deberes políticos, dejarían de ser ocio en su sentido estricto. El *desinterés* sería otra de sus teóricas notas distintivas, debiendo de estar sus actividades al margen del lucro inherente a labores como la agricultura a tiempo parcial, de propósitos utilitarios como los del bricolaje, o de fines de marcado perfil político o misionero como los del charlista político; cuestiones todas ellas que cuadrarían más bien con la categoría, híbrida y controvertida, del *semioocio*<sup>3</sup>. El ocio, en fin, también debiera de asociarse a una búsqueda de un estado subjetivo de satisfacción personal, cuestión esta en donde radicaría no poco del atractivo que tendría de cara a su influencia en la libre voluntad del individuo, y por tanto gran parte de las claves que explicarían su interés y potencial ideológico.

Ciertamente el enunciar de corrido todas estas precisiones no implica desconocer el considerable debate que todavía genera el ocio y su configuración dentro de las ciencias sociales. Pero si se retoman aquí es porque, a menudo, el uso de esta noción por los historiadores de oficio ha permanecido en el limbo del lenguaje coloquial, utilizándose categorías como las de ocio, entretenimiento, actividades recreativas, juego o fiesta como si fuesen

---

<sup>2</sup> Sobre la noción de ocio, véanse los trabajos de Sebastian de Grazia, *op. cit.*; Joffre Dumazedier, *Révolution culturelle du temps libre 1968-1988*. París, Méridiens Klincksieck, 1988, y «Ocio», en D. L. Sills, *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*. Madrid, Aguilar, 1975, v. 7; Marie-François Lanfant, *Sociología del ocio*. Barcelona, Edicions 62, 1978; Frederic Munné, *Psicosociología del tiempo libre. Un enfoque crítico*. México, Trillas, 1980.

<sup>3</sup> Véase sobre el particular Frederic Munné y Nuria Codina, «Psicología social del ocio y el tiempo libre», en J. L. Álvaro, A. Garrido y J. R. Torregrosa (coords.), *Psicología social aplicada*. Madrid, McGraw Hill, 1996.



términos indistintos e intercambiables, dentro de una nebulosa de un tiempo social indiferenciado, y en el que la obliteración de sus matices deja fuera del campo de estudio académico materias de no poco interés para la investigación histórica<sup>4</sup>. Por otra parte, y dentro de los estándares más asentados en la historiografía o en buena parte de las ciencias sociales en su conjunto, las industrias culturales modernas, bien gestionadas económicamente, con gastos cada vez más complejos de instalación, gestión o publicidad, aunque con beneficios también cada vez más saneados, han emergido como la realidad más visible, y desde luego como la parte más eficiente y expansiva de la oferta de ocio en las zonas urbanas e industriales más dinámicas. Parece obvio, así pues, el interés que ello tiene para el trabajo histórico en este campo; y esa es precisamente la perspectiva que más ha interesado en el volumen que ahora tienen en sus manos. Pero a la vez resulta también igualmente patente que la expansión de estas tramas industriales nunca explicó, en su totalidad, la estructura de las ofertas y el consumo del ocio y las formas del tiempo libre de trabajo a lo largo del siglo XIX y el XX. A su lado se situaba una multitud de opciones de ocio más o menos gratuito o mercantilizado; proposiciones de entretenimiento que rivalizaban con formas más industrializadas, y a veces con no poco éxito, como fiestas, competiciones o juegos; espectáculos tradicionales sólo relativamente afectados por el contagio mercantilizador, y proposiciones múltiples de ocupación desinhibida del tiempo libre de trabajo que, en el contexto de sociedades ruralizadas o tradicionales, pudieron ofrecer sus alternativas, en una u otra forma, a las más modernas industrias del ocio.

Lo que de perverso tenían planteamientos iniciales como aquellos, situando en un lado los ideales de *modernización* expansiva, positiva y prácticamente inevitable, y del otro sociedades *atrasadas*, rezagadas en su desenvolvimiento y condenadas a su desaparición o a su irrelevancia histórica, se ha puesto de relieve a poco que ha avanzado la investigación en áreas como la latinoamericana, para no hablar de lo que estaba sucediendo

---

<sup>4</sup> Un estado de la cuestión en la historiografía española en J. Uría, «La historia del ocio y el contemporaneísmo español. Viejas y nuevas perspectivas», en Marta García Carrión y Sergio Valero Gómez (eds.), *Tejer identidades. Socialización, cultura y política en época contemporánea*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2018. Una visión muy crítica de los usos de categorías como las de «tiempo libre» (de la que sin embargo se reivindica su sentido primigenio y utópico) de «ocio» o de «semiocio», en Frederic Munné y Nuria Codina, *op. cit.*, y en F. Munne, *Psicosociología del tiempo libre. Un enfoque crítico*. México, Trillas, 1980.

en territorios como el africano o el asiático<sup>5</sup>. En realidad, al asumir los estándares industrializados y expansivos de las modernas industrias del ocio, estableciéndolos como una realidad positiva y un horizonte objetivo, se ratificaban acríticamente unos presupuestos eurocentristas que dejaban en medio de la nada todo un complejo espacio de formas de entretenimiento propias de modalidades tradicionales y exitosamente resilientes a la *modernización*, de muestras de una fascinante hibridación entre lo tradicional y lo más avanzado empresarialmente en el ocio mercantilizado, de lugares de constante negociación y síntesis entre lo viejo y lo nuevo, lo popular y lo aparentemente refinado, que se alejan de estos curiosos e inexactos espacios polarizados entre lo moderno e ineludible por una parte, y por la otra lo viejo y condenado a la desaparición, y visto en consecuencia como irrelevante. Lo cierto es que la situación siempre ha sido más compleja, y se ha perdido de vista demasiadas veces que ese ideal monolítico de *industrias culturales* –para utilizar las conocidas tesis de Adorno– se modularon en la realidad histórica en formas graduales que acentuaban o retardaban su carga de modernización empresarial y de gestión *racionalizadora* del ocio, de acuerdo con criterios tan básicos como el de la ubicación geográfica de estas industrias –en entornos rurales o urbanos–, el de su situación en el sistema de reparto imperialista del poder –fuese en el Norte o en el Sur–, de acuerdo con la escala social –con una penetración más discreta según se descendía en su estratificación– o considerando, entre otras muchas variantes, la composición social de género o la filiación étnica en su consumo –con lo peor de su distribución y consumo entre las mujeres y lo más alejado de la sociedad patriarcal y racialmente normativa–. Lo cierto es que esos estándares ni siquiera fueron capaces de explicar convincentemente en el Centro europeo de sus patrones históricos, la existencia de bolsas de miseria y ruralidad que *también* existían en el Reino Unido, acercándose a la vez con condescendencia y equipados con una perspectiva Pintoresquista a las sociedades mediterráneas, más *rezagadas* que las centroeuropeas o el espacio británico en este sentido.

---

<sup>5</sup> Una reflexión esencial para el caso latinoamericano en este sentido es la de Christianne L. Gomes y Rodrigo Elizalde, *Horizontes latino-americanos do lazer/Horizontes latinoamericanos del ocio*. Belo Horizonte, UFMG, 2012. Para una reflexión sobre Asia, meLê Yamomo, *Theatre and Music in Manila and the Asia Pacific, 1869-1946: sounding Modernities*. London/New York, Palgrave Macmillan, 2018. Sobre África, Phyllis Martin, *Leisure and society in Colonial Brazzaville*. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1995 y también Augusto Nascimento; Marcelo Bittencourt; Nuno Domingos; Victor Andrade de Melo, *Esporte e lazer na África: novos olhares*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2013.

El considerar las cosas desde este punto de vista evidencia, desde luego, lo mucho que queda por hacer en campo de la historia social de un ocio múltiple y a la vez complejo en su desarrollo, y mucho más en territorios que, como los que se analizan aquí en una muestra, están físicamente alejados de los núcleos paradigmáticos de la conformación moderna de las industrias del ocio. Pero una vez dejado sentado esto, los coordinadores de este libro consideran asimismo que queda también bastante por hacer a la hora de comprender y aquilatar las formas más evolucionadas y *modernas* de las industrias del ocio latinas, sus orígenes y modalidades, su estructuración interna y sus contradicciones; sus diferencias nacionales, sociales o políticas; los ritmos diferenciados de su evolución y las transferencias internacionales de sus modelos, o las convergencias y divergencias que hayan podido darse en todos estos terrenos en el espacio iberoamericano.

En realidad el terreno abierto a la investigación en este campo es, como puede suponerse, tan amplio como diversificado. En el período que aquí se analiza, por ejemplo, es obvio el peso del mundo tradicional y preindustrial en las ofertas de ocio. Sobrevive en un universo de bajos presupuestos en el que aún tienen sentido los juegos y competiciones tradicionales, a menudo violentos o desordenados; en las atracciones y números de danzas o portentos, acróbatas, ilusionistas o prestidigitadores, en parte ya mercantilizados a través de precarias estructuras de troupes o circos; o desde luego en el espacio complejo y multiforme de la fiesta, que desborda el campo estricto del ocio con su sobrecarga de funciones ceremoniales o simbólicas, sus fenómenos de inversión o catarsis explosiva del orden, de obligaciones rituales y de poderosas funciones de refuerzo comunitario. Algunas penetrarán en el siglo xx todavía con buena salud, resistiendo al embate de industrias del ocio más modernas, reverdeciendo incluso; aunque lo más común es que se hibriden constantemente modificando sus protocolos bajo las presiones modernizadoras. El puente entre el mundo de las viejas atracciones circenses y el del café concierto o el music-hall, el establecido entre los antiguos juegos populares y las competiciones regladas, con pago de entradas y organización de apuestas, o el de la mercantilización de la fiesta transformada en atracción turística con implicación de los comerciantes locales es paradigmático en este sentido.

Frente a la expansión del ocio de pago, por otra parte, subsisten bolsas de ocio gratuito o no necesariamente mercantilizado; el universo tradicional que acaba de retratarse no es del todo ajeno a esta realidad, aunque a su lado habría que colocar también las ofertas proporcionadas por las

infraestructuras de paseos, parques y jardines para públicos urbanos e inicialmente *respectables*, aunque susceptibles de aprovecharse luego por sectores populares, especialmente a partir de las reducciones de las jornadas laborales o el descanso dominical. La naturaleza, de hecho, se descubre ahora como provista de un capital social que antes le era ajeno, siendo colonizada por grupos de excursionistas, *scouts*, o grupos de montaña de diverso tipo de asociaciones, a los que los viajes baratos en ferrocarril o autobús, facilitan los desplazamientos. Eran gratuitas también las infraestructuras de museos y bibliotecas públicas, aunque lo normal era que sus fondos no estuviesen pensados para públicos de extracción popular o escasa alfabetización, y sólo con el tiempo, entrado ya el siglo xx, acabaron teniendo horarios adaptados a las jornadas laborales o libros de verdadero interés popular. El mantener una oferta de entretenimientos a costos sostenibles, por otra parte, era la razón última de una tupida red de sociedades con cuyas cuotas se sufragaban programaciones de bailes, conciertos, coros, rondallas o grupos instrumentales; de hecho una parte importante de sociedades de otro tipo (las muy populares de socorros mutuos, las instructivas, o los sindicatos o partidos políticos) solía disponer también en su propuesta de este tipo de servicios de ocio. Pero el gran motor de las transformaciones en este campo no hay duda de que provino de las empresas lucrativas concebidas desde el principio como un negocio, y que hicieron de la oferta cultural y del ocio una mercancía atractiva, concebida para públicos lo más amplios posibles, y con crecientes márgenes de inversiones, gastos, beneficios y, finalmente, complejidad empresarial.

Su oferta de pago cambió para siempre las estructuras y las formas de consumo de los servicios para el ocio en un proceso gradual, diferenciado por zonas geográficas o nacionales, y desde luego adaptado a las opciones de gasto determinadas por la estructura social. Su empuje arranca inicialmente de la capacidad económica creciente de las clases medias que se observa ya desde el siglo xviii en algunas zonas urbanas, y que es capaz de redefinir los valores imperantes en beneficio, por ejemplo, de nuevos tipos de espectáculos que rompen la dictadura del *gusto* ejercida anteriormente por los sectores aristocráticos, y a los que se sumarán más tarde los públicos populares. Dentro de ese juego de procesos se pueden situar las constantes transformaciones del teatro que se abre a formatos de bajo presupuesto, a aforos masivos y de bajo coste de localidades, a gustos plebeyos y a modelos musicales o dramáticos más populares; y que opone, frente a la rigidez del teatro *de verso* o la majestuosidad del espectáculo operístico, los mundos más ambiguos moralmente a la vez que más próximos a las masas de las

zarzuelas, de las *varietés* o la *revista*. Se refleja también en las transformaciones de la canción popular, que encumbra a la fama a algunas tonadilleras ya en el siglo XVIII pero que se introduce en modalidades intensamente mercantilizadas avanzado ya el siglo XIX, con los circuitos de actuaciones en los teatros de las principales ciudades –aunque también en los tablados de las tabernas– y más tarde con su despliegue en el mundo del disco o en el de las emisiones radiofónicas. En fin, algunos deportes o competiciones populares se definen como espectáculos plenamente populares ya en sus formatos dieciochescos, como el de los Toros (con reglas unificadas y con unos inicios de ordenamiento empresarial de cierto empaque ya entonces) aunque será desde el XIX cuando alcancen su mayor expansión y capacidad de captación de públicos; mientras que algunos deportes, de ser modalidades practicadas en el reducto de sociedades privadas con cuota, coronarán transformaciones tan espectaculares como la del fútbol, que se convierte en un espectáculo de pago, con creación de gigantescas infraestructuras como los estadios, que jerarquizan las nuevas tramas urbanas, y que ya en los años veinte se transforma en uno de los mayores espectáculos de masas. Pero quizás uno de los emblemas más visibles de las industrias culturales del período contemporáneo por su capacidad de influencia social y por sus evidentes vertientes ideológicas haya sido el del desarrollo de los medios de comunicación y los espectáculos de masas. La prensa crece con el substrato de la alfabetización creciente, más o menos implantada según los Estados y las zonas geográficas, y de la progresiva capacidad de los presupuestos familiares. La industria editorial cambia los modelos de sus libros, los hace más pequeños y baratos, con un lenguaje más elemental, con ilustraciones y cubriendo temáticas de amplio impacto popular, con grandes tiradas de novelas y folletines para el entretenimiento, pero también con manualillos, revistas ilustradas y diccionarios elementales con imágenes adaptados a la enseñanza básica y la autoayuda. El periódico, como en el resto del mundo, abandona pronto sus posiciones doctrinales y sus propósitos aleccionadores más evidentes, en beneficio de los diarios *de empresa* que crean un vínculo más estrecho con sus lectores; que recogen noticias que, como los crímenes o los sucesos sensacionales, cautivan a su público, consiguiendo abaratar sus costes constantemente entre otras cosas gracias a la publicidad que se paga por los anunciantes, y haciéndolos empresas rentables y cada vez más próximas a las demandas informativas y culturales de las capas populares.

Desde finales del XIX ya existe una verdadera prensa de masas, con decenas y centenares de miles de ejemplares y con una capacidad de influencia social sin precedentes. Para entonces el cine se está transformando

ya en la primera década de siglo xx en un medio que, de simple curiosidad de feria y de estructura fragmentada en cortos breves y desagregados, pasa a construir una oferta de largometrajes que requerían de mayor perfección técnica y medios para retener la atención del público con cintas de más duración y complejidad, con montajes más perfectos, gastos crecidos de extras, vestuario y decorados que incrementaban los costes y que, en consecuencia, exigían recaudaciones mayores y seguras. En virtud de ello el cine se volvería en sus mensajes, con cada vez mayor capacidad para cautivar, mucho más cauteloso y conservador; alejándose de cualquier contenido progresista o reaccionario que fragmentase o redujese su mercado, y procurando halagar los gustos más comunes y arraigados que actuaban como hilo conductor de una industria del entretenimiento que, tras la Gran Guerra, será sobre todo norteamericana y con sistemas tan industrializados y perfeccionados como los de Hollywood. La radio muy pronto, en el transcurso de los años veinte, se sumará a este dispositivo de comunicación masiva gozando de la ventaja que tenía para llegar incluso a los públicos no alfabetizados, y coronando un edificio de información que sólo con la llegada de la televisión, fuera ya de la época que se aborda en esta colección de ensayos, se modificará de manera sustantiva.

El presupuesto de toda esta expansión de las industrias del ocio sería, en cualquier caso, y en todos estos ejemplos, una sociedad en la que los niveles salariales y la disponibilidad de tiempo libre de trabajo alcanzase al número suficiente de personas como para configurarse como un fenómeno socialmente significativo e, incluso en ciertos casos, como un fenómeno de masas. Esa base sería la que permitiese avanzar en ofertas integradas de servicios de ocio como la del turismo; un fenómeno esencialmente contemporáneo, y que amalgamaba en su propuesta –más cuajada según como se pudo disponer de vacaciones pagadas– el disfrute de un capital de recursos aparentemente abierto a todos y democrático por su imagen de gratuidad –la de las playas, el paisaje o los monumentos– pero que conllevaba servicios más complejos y que reconstruía sobre otras bases las diferencias y antagonismos sociales merced a la capacidad para asumir los gastos de transporte, de alojamientos, vestuario y gastronomía, o espectáculos de pago que lo acompañaban.

Lo expuesto hasta ahora deja en evidencia el trabajo que aún queda por cubrir en cuanto a la historia particular de todas estas formas y manifestaciones del ocio, pero sobre todo en lo que se refiere a articular hipótesis solventes y modelos coherentes y trabados que sean capaces de superar la historia particular y aislada de cada uno de estos fenómenos. Por supuesto,

y por si quedase duda, es demasiado obvio que este libro no puede pretender colmar ese vacío. Aspira, claro es, a delinear algunas líneas generales comunes a todo ello y levanta acta, eso sí, de lo que aún queda por hacer a ese respecto. Lo que se ofrece en estas páginas con todo, y pese a sus limitaciones, muestra ya algunas propuestas implícitas que habrán de ser exploradas, creemos, con más intensidad en el futuro.

Está, en primer lugar, el hecho de considerar el espacio iberoamericano como un territorio común de encuentro e interconexión de las industrias culturales que subyace como realidad abarcable pese a su evidente variedad interna. Aunque otra cosa pudiera parecer, lo cierto es que la investigación reciente en el ámbito latinoamericano ha tendido a obviar con frecuencia esta dimensión y a privilegiar en cambio en sus trabajos históricos la perspectiva nacional, cuando no la prospección local; un punto de vista sin duda animado –y no sin cierta razón– por el relieve creciente que están teniendo las *identidades* en las ciencias sociales, y la defensa en particular de lo autóctono frente a propuestas más globalizadoras. No entra en los propósitos de este libro, por supuesto, discutir la legitimidad de estos enfoques, sino más bien subrayar el hecho de que otras perspectivas, precisamente las que vinculan e integran el espacio iberoamericano, son posibles y merece la pena que sean exploradas sistemáticamente. Investigar en proposiciones como las de los Juegos Panamericanos, el mundo de la industria editorial hacia mercados comunes lingüísticos como los que pueden funcionar en Latinoamérica, o en iconos de la música popular como el del bolero, con melodías que atraviesan fronteras y generan lenguajes y códigos culturales compartidos, van en esta dirección como se comprobará en este volumen más adelante.

El hecho es que varias ramas especializadas de la investigación histórica ya han sido criticadas por su confinamiento a las fronteras nacionales<sup>6</sup>. Las investigaciones dedicadas a la historia política, por ejemplo, a menudo toman las fronteras de un país casi como un presupuesto, naturalizándolas y abstrayendo las dimensiones contingentes de estas premisas. En la historia social de la cultura, igualmente, la investigación sobre las transformaciones y continuidades en la forma en que hombres y mujeres del pasado producían y consumían productos o actividades tan diversas como el libro, el teatro,

---

<sup>6</sup> Marcel Van Der Linden, *Trabalhadores do mundo: ensaios para uma história global do trabalho*. Campinas, Editora da Unicamp, 2014; Jonathan Conlin, *Histórias de duas cidades: Paris, Londres e o nascimento da cidade moderna*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015; Cleber Dias, «A emergência histórica do lazer revisitada». *Topoi*, v. 23, n.º 49, 2022.

la música, el cine o los juegos, tiende también a asumir las fronteras de los países como un hito necesario y casi ineludible. Casi todo sucede como si la dinámica en este ámbito de la acción social estuviese realmente restringida a los límites de un país.

Sin embargo, en el estudio de la historia social de la cultura en el contexto de la modernidad, esta situación puede incluso percibirse como curiosa, ya que los libros, la música, las películas, las danzas o los juegos han asumido a menudo un alcance transnacional como es de sobra sabido. Al menos desde el siglo XIX, aunque desde luego muchas veces antes, actividades o productos culturales como la tauromaquia, la pelota vasca y otros deportes, géneros literarios como el naturalismo o el romanticismo, actividades empresariales en torno a libros y revistas ilustradas, compañías españolas de zarzuelas o italianas de operetas, así como ritmos y danzas como el tango, samba, salsa, rumba, mambo, bolero, merengue, habanera, calipso, jazz o reggae traspasaron las fronteras de muchos países sin mayores aspavientos. En el proceso, cada una de estas actividades o productos culturales fue apropiada creativamente, sufriendo cambios por parte de los pueblos que los asimilaron, al mismo tiempo que ejercieron influencias innegables en las costumbres de estos grupos<sup>7</sup>.

En este recorrido de intercambios e *hibridación* cultural<sup>8</sup>, es bien cierto que se dio la articulación de un espacio iberoamericano para el comercio y el consumo de bienes e servicios culturales. La buena fortuna de la que siguieron disfrutando en América las compañías españolas de zarzuela o compañías teatrales portuguesas son ejemplos obvios en este sentido, para no mencionar el activo papel de empresarios españoles y portugueses en los

---

<sup>7</sup> Márcia Abreu (org.), *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos, 1789-1914*. Campinas, Editora da Unicamp, 2016; Maria Helena Werneck; Angelo de Castro Reis (orgs.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012; Márcia Abreu; Ana Cláudia Suriani da Silva (eds.), *The cultural revolution of the nineteenth century: theatre, the book-trade and Reading in the Transatlantic world*. New York, Bloomsbury, 2016; Cristiana Schettini, «Circuito de trabalho no mercado de diversões sul americano no começo do século XX». *Cadernos AEL*, n.º 17, n.º 29, pp. 103-128, 2011; Christiane Eisenberg; Andreas Gestrich (eds.), *Cultural Industries in Britain and Germany: Sport, Music and Entertainment from the Eighteenth to the Twentieth Century*. Augsburg (Wißner-Verlag), 2012.

<sup>8</sup> Sobre el concepto de *hibridación* cultural, pueden verse las interesantes observaciones de Peter Burke (*Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2019) a propósito de los procesos de acomodación y negociación, sincretismo, apropiación e hibridismo, o *creolización* en los procesos de contacto e interacción cultural.



circuitos de comercialización de entretenimientos urbanos, especialmente en la América del Sur (Brasil y Argentina sobre todo)<sup>9</sup>. En sentido contrario, la presencia de algunas canciones, cantantes populares o jugadores de fútbol de Latinoamérica en Europa también ilustra que el flujo de estos intercambios tenía doble dirección<sup>10</sup>. Estos circuitos transatlánticos de comercio y consumo de cultura en un espacio iberoamericano sabían aprovechar no sólo el patrimonio cultural común, sino especialmente la existencia de un idioma compartido que tenía por efecto, entre otras cosas, multiplicar el mercado para unas producciones culturales que, de otro modo y aisladas en sus reductos nacionales, habrían sido sin duda mucho menos viables económicamente, privadas de las ventajas de una producción a escala. Así, con la intención explícita de plantear una mirada sobre la historia social de la cultura más allá de las fronteras nacionales, parece indispensable tener en cuenta este espacio *cultural iberoamericano y transatlántico*, que de hecho existía y vinculaba España y Portugal, de un lado, y los países de Latinoamérica, de otro. Este espacio iberoamericano de convergencia, que este libro intenta cubrir a través de los casos presentados por los capítulos que siguen, tuvo un papel social y económico tan importante que permitió a ciertos empresarios de los ramos culturales competir por un tiempo con los nuevos centros de industrias culturales de la Europa del Norte y de los Estados Unidos de América, que más tarde les superarían, como es sabido, en campos diversos.

Como toda frontera geográfica, la noción de *espacio cultural iberoamericano*, tal como la usamos en este libro, contiene una ambición que es académica y también política, o mejor dicho, geopolítica. En este sentido,

---

<sup>9</sup> Janet Lynn Sturman, *Zarzuela: Spanish Operetta, American Stage*. Urbana/Chicago (Illinois University Press), 2000; Kristen Mcleary, *Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900. Studies in Latin American Popular Culture*, v. 21, pp. 1-27, 2002; Kristen Mcleary. *Nation, Identity and Performance: The Spanish Zarzuela in Argentina, 1890-1900. Nineteenth Century Theatre and Film*, v. 44, Issue 1, 2017; Cenedih Herrera Atehortúa. «Zarzuela en Medellín, El caso de la compañía hispanoamericana Dalmáu-Ughetti, 1894-1895». *Historia y Sociedad*, n.º 20, pp. 133-150, 2011; Joana Martins Saraiva, «*Diálogos transatlânticos: a circulação da habanera nas cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires (1850-1880)*». Tesis Doctoral. Rio de Janeiro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), 2020; Maria Helena Werneck; Angelo de Castro Reis, *op. cit.*

<sup>10</sup> Artemis Cooper, «Tangomania in Europe and North America». In: Simon Collier; Artemis Cooper; Susana Azzi; Richard Martin. *!Tango! The Dance, the Song, the Story*. New York (Thames & Hudson), 1997, pp. 67-104; Marcel Diego Tonini; Sérgio Settani Giglio, «A transferência de jogadores no sistema FIFA e a migração de brasileiros para a Europa (1920-1970)». *Estudos Históricos*, v. 32, n.º 68, 2019.

este libro concreta un esfuerzo cooperativo internacional para la articulación académica de estudiosos de la historia social de la cultura de España, Portugal y Latinoamérica utilizando un idioma diferente al inglés. Se discute así en la práctica que el inglés sea una lengua franca y que todos los investigadores del mundo puedan comunicarse de forma equitativa los resultados de sus investigaciones en ese idioma, cuando en realidad tal proposición esconde un fuerte desequilibrio de poderes políticos, económicos y culturales. Sin embargo, y como muestra a modo de ejemplo este libro, entre otras iniciativas ya hechas y disponibles, es bien posible articular un circuito académico internacional alternativo a todo ello<sup>11</sup>. Por supuesto, en este espacio cultural compartido hay también diferencias e desigualdades. Las relaciones no siempre son armónicas e equilibradas, reproduciendo las tendencias y la dirección del flujo de personas, capitales y prácticas culturales. En este volumen, intentando trazar una mirada panorámica sobre estos temas, el libro incorpora investigaciones hechas en Chile, Argentina, México, Brasil, España, Portugal, Francia y Estados Unidos.

Lo afirmado en nada pretende problematizar la realidad innegable de las fronteras nacionales. Estos límites crean y recrean mercados, establecen regímenes especiales para el desarrollo de industrias nacionales –que son también industrias culturales–, posibles en ese contexto de protección especial de su consumo, y que explotan tanto las singularidades de sus territorios específicos –los estereotipos del gaucho en la novela argentina, por ejemplo– cuanto los iconos de una cultura que potencia la identidad nacional profundizando en su especificidad frente a los otros<sup>12</sup>. El vigor de

---

<sup>11</sup> Cfr. Victor Andrade de Melo (org.), *O esporte no cenário ibero-americano*. Rio de Janeiro (7 Letras), 2015.

<sup>12</sup> Sobre la construcción nacional del arquetipo del gaucho y del *criollismo* en la identidad nacional argentina, puede verse, por ejemplo, la interesante información del trabajo de Santiago Javier Sánchez, «El aporte del «criollismo» a la forja de la identidad nacional argentina» en *Tinkuy*, 12 (2010); pero de la reinención en clave nacional de los mitos fundacionales de los Estados americanos se pueden dar múltiples muestras adicionales. Por ejemplo lo que sucedió con la lectura en clave de «épica nacional» de la novela mexicana *Los de abajo*, de Mariano Azuela, verdadero icono de la Novela de la Revolución, y paradigma de la transformación del «sonido y la furia» de la revolución en «la potente pero disciplinada voz de la fiesta cívica» en la que «el bandido, señor de la sierra, se convierte en el campesino que desfila silenciosos en la efemérides estatal, bajo la mirada paternal del jefe político». Sobre el particular *vid.* Juan Pablo Dabove, «La fiesta popular; la banda de bandidos, la «bola»: la Revolución y sus metáforas en *Los de abajo*», en Carlos A Jáuregui y Juan Pablo Dabove, *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2003.

algunas de esas industrias culturales nacionales, y su habilidad para captar públicos crecientes en virtud de una oferta atractiva y sugerente, capaz de empatizar con los gustos de sus consumidores a la vez que de sugerirles nuevos campos para el ejercicio de sus posibilidades de gasto, queda en evidencia en ejemplos nacionales como los que se recrean en el libro para Portugal, México, Brasil, Argentina o España.

En los casos que se citan, pero también en muchos otros a lo largo y ancho del territorio iberoamericano, el advenimiento de las revoluciones liberales y la disolución del régimen colonial constituyó el correlato lógico, y a la vez la precondition para sentar las bases más correctas para el desarrollo empresarial del ocio mercantilizado. Aunque desde el principio de este proceso Latinoamérica haya constituido un territorio apetecido para empresas de teatro o del mundo de la edición de corte transnacional –y dentro del que la oferta de las antiguas metrópolis continuó haciéndose presente– no hay que olvidar que en paralelo fueron desarrollándose también negocios de ámbito nacional que no pueden concebirse sin las condiciones de libertad de empresa afianzadas en los sucesivos marcos constitucionales, y que fueron implementándose a partir de las independencias latinoamericanas. La desaparición o redefinición de la censura, y en general la expansión de las libertades constitucionales clásicas, favorecía también una oferta en este terreno mucho más flexible y diversificada. Aunque lógicamente las fechas pueden cuadrar con más o menos rigidez dependiendo de la independencia efectiva de cada nueva nación en el espacio iberoamericano, ello explica que se haya tomado como un límite convencional de arranque cronológico de los procesos analizados en este libro la década de 1820; a partir de la cual puede darse por arruinada la soberanía española y los intentos de restaurarla; tres años más tarde la derrota de Ayacucho, simplemente, se haría el símbolo visible de un dominio definitivamente arrumbado. La fecha de 1945, convencional como la anterior, y entendida en la práctica de los trabajos incluidos en estas páginas de una forma igualmente flexible, se adopta a su vez como hito para concluir el período aquí analizado. En el contexto de unas economías mundializadas el ciclo abierto tras el final de la Segunda guerra mundial consolidaría efectivamente una fase que, con las lógicas diferencias geográficas o políticas, coincidió con un período de expansión gradual del consumo, de renovación e impulso de las empresas culturales, y de transnacionalización de las estructuras del ocio que marcaría el inicio de una época con notorias diferencias con respecto a lo hasta aquí analizado.

El comportamiento expansivo de las industrias culturales en el ámbito nacional pone en evidencia, en todo caso, el papel dinámico de las inversiones realizadas en este terreno, importantes sin duda en ciertos campos. La acción empresarial y comercial de empresarios y capitalistas fue un agente histórico muy estimable en este proceso de difusión transnacional de culturas sobre el que tal vez conviene insistir. Sin embargo, y en lo que constituye un comportamiento curioso y en cierto modo sorprendente en la forma en que se estudia usualmente la historia social de la cultura, la acción de estos individuos suele ser despreciada o simplemente tratada de modo displicente; aun cuando la expansión de la dimensión comercial se ha convertido en uno de los aspectos más característicos en el proceso de circulación cultural. Muy influida por una filosofía negativa alemana, a saber, la ligada al nombre de Adorno y la Escuela de Frankfurt, la dimensión comercial de la cultura ha sido en gran parte descuidada por los historiadores dedicados al tema. La autoridad del pensamiento de Adorno en cuanto a los presupuestos para analizar las dinámicas y los procesos vinculados a la cultura parece especialmente pronunciada en el contexto académico de América Latina, como ya bien analizó antes el teórico y crítico uruguayo Jesús Martín Barbero<sup>13</sup>. En todo esto subyace también una postura esteticista, para tomar prestada una expresión del sociólogo francés Pierre Bourdieu; es decir, la reiteración de una determinada ideología de clase que prescribe la cultura como inmune a las tensiones e intereses materiales de la vida cotidiana<sup>14</sup>.

La relativa omisión por los historiadores de la dimensión comercial de los procesos de producción y consumo de la cultura, ha implicado que el tema se haya convertido en una especie de dominio exclusivo de los sociólogos, pero sobre todo de los economistas. De esta forma, el estudio de la dimensión económica de la cultura toma los aires de lo que Paul Lazarsfeld –que recibió a Adorno en Estados Unidos y lo introdujo en el estudio del consumo cultural de masas– acabó perfilando como una «investigación administrada»; en el sentido de propiciar una interconexión entre el trabajo de campo y sus métodos de análisis, con los intereses de los grupos económicos o del Estado por el estudio de los mecanismos de la producción cultural<sup>15</sup>. En otro

---

<sup>13</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

<sup>15</sup> Lazarsfeld, efectivamente, aseguraba que «la relación entre la política práctica y la ciencia social debería consistir en una relación en doble sentido. No se trata tan sólo de que debiéramos contribuir a la elaboración de la política en Estados Unidos, sino de que de-

sentido, y de cualquier forma que sea, el estudio económico de la cultura aún mantiene un cierto desprecio por la historia y el trabajo de los historiadores siguiendo el diagnóstico certero de Mark Blaug, economista sensible ciertamente hacia los componentes culturales; lo que no deja de reforzar los muchos vacíos que se detectan en este amplio capítulo de la investigación sobre las industrias culturales y los procesos de comunicación<sup>16</sup>.

Existe aún otra dimensión que no ha de pasarse por alto en este establecimiento previo de campos, intereses, y presupuestos metodológicos de la visión de conjunto que se ensaya en este trabajo. Y la cuestión atañe a la propia concepción normativa de *industria cultural* tal y como ha venido siendo interpretada por no poca de la producción actual en las ciencias sociales, y especialmente en lo que se refiere a la contraposición entre *optimistas* y *pesimistas* con respecto al balance sociopolítico positivo o negativo de las industrias culturales<sup>17</sup>. No está de más recordar, efectivamente, que algunas interpretaciones de la sociedad de masas –muy especialmente en el capítulo de las industrias de la comunicación– y por tanto del contexto en el que se insertaría la circulación masiva de los bienes y servicios de las industrias culturales en su conjunto, establecen un balance netamente positivo en este terreno. Autores como Edward Shils han defendido, en particular, que estos mecanismos de gigantesca socialización favorecerían la igualdad social ciudadana, difuminando los límites entre los estratos sociales, y propiciando su inserción en conjuntos culturales y sociales integrados merced a procesos globales de mestizaje cultural; la tan discutida mezcla entre alta y baja cultura, en fin, propiciaría un aumento del consumo y el nivel cultural de los estratos más bajos de la escala social. Sus tesis en este particular, por tanto, contrastaban marcadamente con los clásicos posicionamientos de Adorno y Horkheimer, que habían tipificado la producción cultural vinculándola a la

beríamos esperar que quienes hacen la política se asegurasen también de que su obra contribuye a las ciencias sociales. Esto es imperativo no sólo por razones académicas, sino también porque, en un grado considerable, el bienestar nacional e internacional del país, tal como indica Lasswell, está vinculado a las técnicas de la investigación social. A los hacedores de política deberían unírseles los científicos sociales, no sólo porque podemos ayudarles, sino porque la exclusión de las ciencias sociales en los acontecimientos sociales cotidianos empobrece a los científicos de la sociología que son, en sí, un recurso importante en un país». Esa era la conclusión, en definitiva, de su artículo «The Prognosis for International Communication Research». *Public Opinion Quarterly*, 53 (1953).

<sup>16</sup> Mark Blaug, «Where are we now on cultural economics». *Journal of Economic Surveys*, v. 15, n.º 2, pp. 123-143, 2001.

<sup>17</sup> Una brillante caracterización de ambas posturas en el clásico trabajo de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Debolsillo, 2004.

estandarización vulgar de la producción en serie, y a un consumo superfluo e innecesario<sup>18</sup>.

Ciertamente, en la estela de estos últimos se situarían un conjunto de valoraciones sobre las industrias culturales netamente negativas. Tres años después de concluirse la Segunda guerra mundial, en el límite por tanto del período que aquí se analiza, un artículo de Robert Merton y de Paul Lazarsfeld, resumía ya tempranamente los principales argumentos sobre los efectos negativos de esta producción cultural<sup>19</sup>. El trabajo llamaba la atención, desde luego, sobre una preocupación ya muy extendida sobre los efectos nocivos de los *mass media*. La estabilidad social, efectivamente, y una vez abandonados métodos de coerción directa y violencia organizada como los de Hitler, tenía que presuponer que la gente «no puede ser liquidada ni internada en campos de concentración», de tal forma que quienes aspiraban a «controlar las opiniones y creencias de nuestra sociedad recurren menos a la fuerza física y más a la persuasión masiva». Al control social y político por parte de las nuevas industrias culturales se añadía el temor de que, en la medida en que el tamaño de sus audiencias se había incrementado, «el nivel de gusto estético se ha deteriorado, y se teme que los *mass media*, nutran deliberadamente estos gustos vulgarizados, contribuyendo con ello a su ulterior deterioro». Existiría, en este sentido, un peligro objetivo de que estos sistemas «técnicamente avanzados» constituyesen «una amplia avenida para el deterioro de los gustos estéticos y las pautas culturales populares». La maquinaria de los *mass media*, en definitiva, constituía un motivo de desasosiego debido a las importantes funciones sociales que concentraba; entre otras cosas, confería categoría y *status* a cualquier materia que fuese abordada desde ellos, otorgando prestigio y realzando la autoridad de individuos o grupos legitimados automáticamente por ello. Tenían también estas nuevas industrias de la cultura lo que los autores llamaban una *función narcotizante*, camuflando con dosis crecientes de información y comunicación, un desvío de las energías sociales desde la participación activa hacia un conocimiento meramente pasivo. En fin, dado que estas estructuras de negocio se vinculaban a través de la publicidad con los intereses de

---

<sup>18</sup> Edward Shils, «La sociedad de masas y su cultura», en Daniel Bell (y otros), *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas, Monte Avila eds., 1979; «Modernidad y sociedad de masas: variedad de la experiencia cultural», en Dwight Mac Donald, Daniel Bell et alii, *La industria de la cultura*. Madrid, Alberto Corazón, 1969.

<sup>19</sup> Paul Felix Lazarsfeld y Robert King Merton, «Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action», en Lyman Bryson (ed.), *The Communication of Ideas*. New York, Institute for Religious and Social Studies, 1948.

las grandes firmas comerciales –«quien paga la orquesta es también quien escoge lo que ésta ha de tocar», se aseguraba– era lógico que sus contenidos afianzasen el mantenimiento del Sistema en su conjunto; propiciando actitudes de conformismo y desalentando o reduciendo a una anécdota la presencia de ejercicios críticos.

Si se recuerda ahora todo esto es porque la reflexión sobre los medios de comunicación masivos, por muy centrada que parezca en este sector tan específico de las industrias culturales, es obvio que remite a una discusión más general sobre el conjunto en el que se inserta. Sobrevolando este episodio se sitúa la arraigada creencia en los peligros sociales e ideológicos que puede tener la propiedad privada, en manos de empresarios ávidos de beneficios, de un conjunto general de actividades de ocio que frecuentemente, y en sus vertientes más cautivadoras, se insertan con nitidez en una esfera puramente mercantilizada y en el contexto de una economía de mercado rigurosa; lo que las separa en principio de cualquier objetivo altruista, filantrópico o de simple educación de las multitudes. Por otra parte, y en un espacio cultural como el ibérico y el iberoamericano, no es difícil imaginar que las vertientes manipuladoras y la capacidad de trastocar las conciencias de las industrias culturales, hayan emergido tanto como una evidencia palpable, cuanto como un elemento de denuncia necesaria en el contexto de unas relaciones culturales y políticas desiguales propias del imperialismo, y dentro de unos sistemas de control sociopolítico bien perfilados en las estrategias de penetración de las grandes multinacionales culturales e informacionales en el espacio iberoamericano. En cualquiera de los casos, y una vez dejado bien sentado esto, también es igualmente cierto que esta perspectiva no puede descansar en un modelo social y político que a menudo, y en la práctica, se imagina de un lado una maquinaria prepotentemente manipuladora, y de la otra una masa social de clientes prácticamente pasivos, y sin resquicio alguno para articular respuestas a los procedimientos de subordinación articulados desde las industrias culturales. Bien al contrario, y como en parte se demuestra en este libro no faltan nunca los procesos de negociación, de apropiación y adaptación creativa de los argumentos del contrario, y de resistencia efectiva frente a ellas. La viabilidad de experiencias teatrales como la conducida en el Chile del primer tercio del siglo xx desde la militancia socialista y comunista lo muestra con sobrada evidencia.

Los mismos Merton y Lazarsfeld, en el artículo de 1948 antes citado, recordaban por otra parte lo complejo de acometer una evaluación precisa de los efectos en las capas populares de la llamada «cultura de masas». Era

cierto, en definitiva, que la extensión de la alfabetización no se había correspondido con un similar crecimiento de la capacidad de comprensión crítica por parte de la población; pero a la vez era indudable que ello había venido acompañado de una multiplicación de las audiencias que rompía el anterior monopolio de unas élites hasta entonces notoriamente reducidas. Quedaba, en realidad, bastante labor por hacer en todo este terreno en cuanto al trabajo de campo del sociólogo pero, añadiríamos aquí, mucho más en el terreno de la investigación histórica, donde pese a lo que pudiera pensarse y a despecho del tiempo transcurrido, todavía se registran numerosas zonas de sombra y déficits en el trabajo histórico. En fin, si se consideran ejemplos como el de la extensión de la alfabetización, con obvias consecuencias para las industrias culturales, siempre podría argumentarse que cumplieron un papel sobresaliente en la extensión de los programas estructurados de educación a cargo de los Estados, en la educación política formal e informal que los acompañó, y en definitiva en una mayor capacidad para que las industrias culturales incrementasen su poder y clientelas. Pero a la vez, no hay por qué ignorar que este proceso, acompañado de la producción masiva y a cada vez más bajo precio de folletos y libros, permitió un aumento significativo de la autonomía cultural de las capas obreras y populares, del acceso a enciclopedias y diccionarios populares ilustrados, donde el orden alfabético facilitaba el autoaprendizaje, y de la formación relativamente autónoma de cuadros políticos y culturales de la base social de acuerdo a sus intereses donde el autodidactismo –una figura habitual en el paisaje agitado radical del XIX y el XX– permitió la puesta a punto de dirigentes políticos y sindicales quizá sin una formación intelectual de altura, pero muy capaces para el debate de ideas, la controversia y en definitiva la socialización y la participación política de acuerdo con sus propios intereses<sup>20</sup>.

En definitiva, lo que ha guiado la intención de este libro, con independencia de lo que en particular haya desarrollado cada uno de sus autores, es reivindicar tanto el interés como, sobre todo, la complejidad de las interacciones históricas entre las industrias culturales y la sociedad en su conjunto. Su propósito no es, como bien puede imaginarse, hacer una aportación

---

<sup>20</sup> Los efectos sociales de la alfabetización y la difusión de la imprenta son por supuesto materia de debate entre los especialistas. Puede verse como muestra el trabajo de Fernando Bouza Álvarez, *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Síntesis, 1992. Una visión general de las implicaciones de los cambios en la producción del libro y en la lectura en Francia, en Jean-Yves Mollier, *La lectura en Francia durante el siglo XIX (1789-1914)*. México, Instituto Mora, 2009.



*decisiva* en este particular; se trata más bien de apuntar con sus contenidos la necesidad de superar una visión de la historia del ocio y las industrias culturales que, a veces, parece oscilar entre la «investigación administrada», ávida de resultados prácticos y de aplicación productiva inmediata –la proliferación de estudios sobre el turismo puede ir circunstancialmente en esta dirección–, o el panfleto *apocalíptico* donde no parece haber resquicio alguno para resistirse a los perfectos engranajes manipuladores de las industrias culturales. Esta última visión quizás permanezca entre las percepciones analíticas más perniciosas y paralizantes para un científico social y, por supuesto, para el historiador. Como bien argumenta Manuel Castells, tal vez una de las ironías más chocantes dentro de la historia intelectual radique en «que sean precisamente aquellos pensadores que abogan por el cambio social quienes suelen considerar a las personas receptáculos pasivos de manipulación ideológica, descartando de hecho las nociones de movimientos sociales y cambio social»<sup>21</sup>.

Si este libro contribuye a repensar la historia social del ocio y de las industrias culturales lejos de opiniones como esta, habrá valido la pena.

---

<sup>21</sup> Manuel Castells, *La era de la información. V. 1. La sociedad red*. Madrid, Alianza, 2000, p. 408.

**Grandes mercados  
para nuevas industrias culturales**



ESPAÑA 1833-1945.  
LA INCORPORACIÓN A LOS ESTÁNDARES  
CONTEMPORÁNEOS DEL OCIO

*Jorge Uría*  
*Universidad de Oviedo*

**RESUMEN**

El desarrollo de las estructuras del ocio estuvo lastrado en España por su inicial atraso social y económico. Tras la crisis de principios del siglo XIX, los progresos en el campo de la lectura, el teatro y otros espectáculos, o el toreo, a la vez que la paralela domesticación y mercantilización de los entretenimientos populares, fueron cambiando esta situación. Desde principios del siglo XX fenómenos como el desarrollo del cine, el turismo, la radio y el disco, o los deportes de pago impulsaron un nuevo ciclo de modernización y crecimiento de las industrias culturales. La nueva fase de desarrollo, sin embargo, se cortó con la Guerra Civil (1936-1939) para iniciar después una lenta recuperación que sólo se apreciará decididamente en los años sesenta.

**ABSTRACT**

The development of leisure structures was hampered in Spain by its initial social and economic backwardness. After the crisis of the early nineteenth century, progress in the field of reading, theatre and other shows, or bullfighting, as well as the parallel domestication and mercantilization of popular entertainment, were changing this situation. Since the beginning of the 20th century, phenomena such as the development of cinema, tourism, radio and disco, or paid sports have promoted a new cycle of modernization and growth of cultural industries. The new phase of development, however, was cut off with the Civil War (1936-1939) to then start a slow recovery that will only be seen decisively in the sixties.

**E**n los inicios del siglo XIX la coyuntura política española, y su propio entramado social y económico, no constituían el marco más a propósito para desarrollar las estructuras propias del ocio contemporáneo. Pese al relativo empuje que habían alcanzado hasta el XVIII el teatro, la canción popular o la novela, o incluso espectáculos tan intensamente mercantilizados y racionalizados empresarialmente como los taurinos, el inicio del nuevo siglo quedó profundamente marcado por la crisis del Antiguo Régimen y la llegada del liberalismo, la guerra contra la ocupación napoleónica, y la consecuente pérdida de su imperio colonial. Las destrucciones bélicas, la imposibilidad de usar como hasta entonces las colonias en tanto que reserva para la expansión mercantil e industrial, o como provisor de materias primas baratas, comprometió severamente la preservación del lugar que había ocupado hasta entonces España como gran potencia, y volvió problemático además su futuro desarrollo económico. Cuando se expulsa a los franceses, por otra parte, la restauración de los Borbones en España quedaría profundamente marcada por la gestión de un rey, Fernando VII, cuya persistente fidelidad al Antiguo Régimen aplazó hasta su muerte, en 1833, la llegada del régimen liberal y, en unión a ello, el advenimiento de las condiciones más a propósito para el ascenso económico de las clases medias. El liberalismo, por otra parte, y lo que significaba de socialización del poder con los grupos burgueses emergentes, tardaría en afianzarse debilitado por la atroz represión sufrida durante la gestión del rey, por la propia debilidad de la burguesía nacional como grupo, y por el problema dinástico que dejó en herencia este último monarca; sumiendo al país en una serie intermitente de guerras civiles de las que no se libró hasta 1876. El contexto social y político, por tanto, no era el mejor para desarrollar actividades empresariales expansivas y modernas, privadas de capitales, de mercados cohesionados y de estabilidad política; y las industrias culturales no serían, en este sentido, una excepción.

Debido a todas estas evidencias, la distancia que guardarían las estructuras españolas del ocio en el siglo XIX en relación al gran paradigma de su evolución contemporánea en Gran Bretaña, se evidenció muy pronto. La comparación, sin embargo, no deja de ser injusta; incluso en la Europa continental, con sistemas política y económicamente de más temprana maduración, el despegue de las industrias culturales contemporáneas, plenamente mercantilizadas y adaptadas a modelos de consumo crecientemente masivos, constituyó un fenómeno más tardío que el británico. La situación española, además, y pese a la evidencia de sus distancias con el Reino Unido, esconde algunas excepciones de cierto relieve. Se trata en buena parte de los casos de sectores de actividad que, gozando de un desarrollo incipiente ya en el siglo XVIII, recuperarían su vigor

de antaño relativamente pronto, y que incluso prolongarían una expansión que muestra una excelente salud y capacidad económica a lo largo del siglo XIX. El caso de la mercantilización de las corridas de toros es un excelente ejemplo de estos procesos; superando los estándares tradicionales y desorganizados de los espectáculos sangrientos con animales, pronto articularía en el XVIII verdaderos circuitos de recintos con acceso de pago, empezando el toreo a responder a reglamentaciones comunes, que unificaban y redimensionaban un mercado nacional de este espectáculo haciendo posible una incipiente profesionalización de los toreros; algunos de los cuales adquieren pronto fama y viven de un oficio que está bien pagado. El toreo, por tanto, ofrecía el ejemplo de una rápida transformación desde una actividad recreativa tradicional a una mercantilización bien cuajada, y que podía parangonarse perfectamente, en sus rasgos generales, con sectores británicos de la misma época como el *cricket* o las carreras<sup>1</sup>.

Pero el caso de las corridas, lo mismo que en cierta forma el del teatro, no dejan de ser ejemplos destacados, pero singulares dentro de una tónica de lento despegue de las industrias culturales españolas. Si por algo puede caracterizarse el caso español, de hecho, es por una cronología y evolución en general más pausada que la secuencia de las industrias del ocio en el contexto de la Europa más desarrollada. Y dentro de ese cuadro general cabría además, como mínimo, destacar algunos fenómenos que lo acompañan y perfilan. Para empezar, una constante en su evolución será la persistencia a lo largo del período contemporáneo de un substrato popular de formas de entretenimiento de procedencia agraria, y muy vinculadas a una cultura popular cuyo empuje competirá con la expansión de ofertas más modernas de ocio. El declive del mundo rural, muy lento, será sin embargo capaz de rivalizar con las nuevas industrias culturales, forzando además a interesantes fenómenos de hibridación y de interconexión entre la cultura popular tradicional y las formas modernas y mercantilizadas de ocio. El caso de la mercantilización y *domesticación* de festejos tradicionales como las fiestas patronales –intensamente modificadas para convertirse en atracciones turísticas– los carnavales –sometidos a censuras y presiones para transformarlos en festejos *decentes*– o la gradual integración en formas cada vez más respetables de festejos de tanta significación tradicional como lo fueron las

---

<sup>1</sup> Adrian Shubert, «En la vanguardia del ocio mercantilizado de masas: la *corrida de toros* en España, siglos XVIII y XIX». *Historia Social*, 41 (2001); del mismo autor, *Death and Money in the Afternoon. A History of the Spanish Bullfight*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

fiestas de las *Fallas* valencianas o las de San Juan en el Norte español, son buenos ejemplos de todo ello<sup>2</sup>. Ahora bien, si este fondo tradicional podía actuar como una especie de rémora ante los avances mercantilizadores en la planificación de las actividades de ocio, no faltaron tampoco ejemplos de resistencias mucho más organizadas y conscientes ante los avances de las modernas industrias culturales. Efectivamente, según como se avance en la organización y encuadramiento del movimiento obrero organizado, y acaben cuajando desde finales del siglo XIX culturas militantes vinculadas a organizaciones sindicales y políticas populares, sería posible articular en torno suyo verdaderas alternativas de uso del tiempo libre de trabajo asociadas a proyectos bien definidos de concienciación y adoctrinamiento sociopolítico. No fue ciertamente este un proceso original del espacio ibérico; antes lo habían intentado otras organizaciones obreras y populares en Gran Bretaña o en Alemania, por ejemplo; pero las alternativas en este sentido fueron pronto barridas por la hegemonía de las industrias culturales modernas en el caso británico y, algo más tarde en Alemania. En España, en cualquier caso, mantendría cierto vigor el teatro obrero, los coros o bibliotecas populares de los centros obreros, o los bailes y reuniones dominicales de este tipo de locales hasta bien avanzados los años treinta, cuando la Guerra Civil, concluida en 1939, sancionó su final abrupto a manos de un régimen autoritario como el del franquismo<sup>3</sup>. En fin, no menos interesante que todo ello, es la circunstancia bien conocida de las industrias del ocio de favorecer la uniformidad cultural y los procesos de integración de comunidades nacionales amplias que habitualmente partían de una situación muy diversa en su composición interna. Las nuevas industrias culturales, efectivamente, por su propia naturaleza mercantil y su intención de captar amplios públicos, tienden a trabajar con mercados lo más dilatados posibles y a ofrecer productos que subrayan los denominadores comunes de su clientela, intentando superar sus divisiones de clase, conflictos políticos, o diversidad cultural o histórica que pudieran fragmentar fatalmente su mercado. El comportamiento, que es habitual en cualquier contexto donde se afiancen las nuevas industrias del ocio, ocupa

---

<sup>2</sup> Antonio Ariño Villarroya, *La ciudad ritual: la fiesta de la Fallas*. Barcelona, Anthropos, 1992; Serge Salaún y Gerard Brey, «Los avatares de una fiesta popular: el Carnaval de La Coruña». *Historia Social*, 5 (1989); Jorge Uría, «De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 30-31 (2000).

<sup>3</sup> La comparación entre el caso alemán y el británico y su suerte frente a las industrias culturales en Chris Whaters, *British socialists and the politics of popular culture 1884-1914*. Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 2; véase también en esta obra su capítulo referente a «Music and the construction of socialist culture», pp. 97-130.

un lugar cualitativamente diferente en formaciones estatales con una diversidad de base más acusada, o con procesos de unificación estatal más precarios o incipientes. Y en el caso español, sin duda, la viabilidad empresarial de las nuevas industrias culturales españolas, en un contexto marcado por la alfabetización creciente de las clases medias urbanas emergentes, y por la posibilidad de extender su mercado natural hacia una demanda hispanoamericana con la que comparte lengua y tradiciones, actuaría como un elemento políticamente integrador, allí donde la fortaleza de las estructuras estatales nacionalizadoras no llegaba o mostraba sus debilidades.

### 1. LAS CONDICIONES PARA EL DESARROLLO DEL OCIO CONTEMPORÁNEO

El ritmo pausado del avance en las industrias culturales guarda relación en España, en realidad, con las dificultades estructurales de sus procesos generales de modernización. En el caso de las actividades propias de un ocio de masas contemporáneo, lo cierto es que su despegue era inseparable de unas precondiciones de base imprescindibles y, en primer lugar, de la disponibilidad de un capital de tiempo libre de trabajo suficiente, por una parte, y por otra de un nivel de ingresos capaz de garantizar el acceso a unos bienes y servicios de ocio que, en las sociedades contemporáneas, eran de pago en su mayor y mejor parte. Cualquier limitación en este sentido significaba, de hecho, una imposibilidad para que las actividades de ocio se convirtiesen en una práctica popular y de masas, constitutiva en realidad de las sociedades contemporáneas avanzadas.

La duración de las jornadas laborales –y por tanto el remanente de tiempo libre de trabajo que dejaban una vez descontado el destinado al sueño y el reposo– era un punto capital en este sentido. La situación en este aspecto en la primera mitad del siglo XIX distaba bastante de ser la idónea; el desarrollo de la industrialización es aún incipiente, limitado a unos pocos polos –Cataluña, País Vasco o Asturias– y con un despliegue social de la clase obrera urbana poco significativo. Todavía a mediados de siglo, en 1858, Fernando Garrido, sobre un total de 4,8 millones de población activa, da un total de 3219296 personas que aún trabajan la tierra; y hay que sospechar que de los 441000 obreros que menciona, la mayoría fuesen todavía simples artesanos. Por otra parte tras dos décadas, y entrados ya en el último cuarto de siglo, la situación no iba a evolucionar en cuanto a la duración de las jornadas sino muy lentamente. Las doce horas o más de trabajo diario habituales en los años treinta y cuarenta, sólo se acortan en algunas ramas laborales o



áreas geográficas mediados los años ochenta. La memoria referente a Madrid y hecha para la *Información Oral y Escrita* abierta por la Comisión de Reformas sociales, con datos de mediados de los años ochenta consideraba que en categorías laborales como carpinteros, herreros o albañiles la jornada podía estar en torno a las 10 horas; pero el propio informe advertía que estos cálculos escondían diferencias evidentes; y de hecho, otras partes de la *Información* desvelaban que en localidades como La Coruña u Oviedo se trabajaba habitualmente doce horas. Hasta el período de la Gran Guerra, por otra parte, se avanza poco en este particular; y en esta fase, efectivamente, las jornadas se sitúan por lo general entre las 9 y las 11 horas, y sólo iniciada la década de los veinte, y a raíz de su reconocimiento por ley de 1919, empezaría a observarse la jornada de las 8 horas<sup>4</sup>.

Con independencia de la entidad de las jornadas, el descanso dominical era el otro referente en la conformación del capital de tiempo libre de trabajo necesario en la generalización del ocio. Pero durante un tiempo careció de regulación legal; y ello valía para decir que, salvo en las zonas sometidas aún a los ritmos tradicionales agrarios, o en donde el proletariado todavía sigue acomodándose a los antiguos y discontinuos ritmos de trabajo, durante todo el siglo XIX su existencia constituía una realidad precaria y sometida a fuertes oscilaciones marcadas por las diferencias regionales, el grado de penetración de las disciplinas industriales, o la implantación de determinadas ramas productivas. La ley de Descanso Dominical de 3 de marzo de 1904, la regulación de sus contenidos al año siguiente y su gradual implantación neutralizando sus *excepciones*, marcaron una diferencia ostensible con relación a lo anterior. Por primera vez se accedía a una jornada completa para dedicarla a actividades de ocio, y ello significaría un avance considerable en este terreno; y más, si cabe, si se consideraba que los progresos en la reducción de la jornada que se estaban registrando en paralelo, estaban siendo tímidos y limitados. Efectivamente la implantación real de la ley –en 1909 ya se certificaba su cumplimiento real en sectores

---

<sup>4</sup> Fernando Garrido, *La España contemporánea*. Barcelona, 1867. *Reformas Sociales. Información Oral y Escrita publicada de 1889 a 1893*, ed. de Santiago Castillo. Madrid, 1985 (facsimilar de la publicada entre 1889 y 1893), t. II, pp. 139-141. Estos datos, junto con los proporcionados sistemáticamente por el Instituto de Reformas Sociales desde su creación, en 1903, son manejados en la obra de referencia de Manuel Tuñón de Lara, *El movimiento obrero en la historia de España*. Madrid, Taurus, 1972. De esta obra se toman los datos de Garrido, que Tuñón maneja en una edición francesa, de 1862; la obra original, en todo caso es ahora accesible en línea en: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

como el de la minería asturiana del carbón— no se acompañaba de reducciones significativas de jornada, o de cosas tan simples como la extensión del descanso del fin de semana desde la mañana o, más comúnmente, la tarde del sábado; posibilidad esta última sólo perceptible desde los años veinte para algunas categorías laborales —los trabajadores de la banca, por ejemplo— y gracias a *compensar* con horas extras la pérdida de jornadas del sábado. Racionalizar los ritmos laborales, por otra parte, era complicado en una formación social en la que el peso de las cadencias agrarias era todavía grande. Si los ciclos acabaron pesando poco en la industria, aún imponían sus reglas en zonas donde el obrero *mixto* compaginaba el salariado con actividades agrarias, como en la minería asturiana o en el textil catalán en sus primeras fases, donde la fuerza motriz y el trabajo dependían del caudal oscilante de los ríos<sup>5</sup>.

Buena parte de estos inconvenientes se irían difuminando en los años veinte, con la consiguiente mejora en la disponibilidad y regularidad de los remanentes de tiempo libre de trabajo. Quedaba por lograrse aún, sin embargo, otro de los más importantes espacios para el desarrollo del ocio: el de las vacaciones pagadas. Llegaría por ley, el 21 de noviembre de 1931, aunque los períodos de vacaciones eran ya conocidos por algunas categorías laborales. Desde el siglo XIX las habían disfrutado algunos empleados y funcionarios públicos, maestros o militares; a los que se concedían *permisos* o *licencias* antes de que en 1918 se les reconociese por ley a todos los funcionarios el disfrute de 15 días de vacaciones. El término *vacación*, de todas formas, antes de su reconocimiento legal se aplicaba con propiedad tan sólo al período de inactividad administrativa en la enseñanza y la judicatura, desconociendo por tanto su acepción más «ociosa», en tanto que período de cese total de actividad para el trabajador en cualquier rama laboral capaz de propiciar la realización de actividades voluntarias, desinteresadas y asociadas a un estado de satisfacción personal<sup>6</sup>. Pero pese a que era una categoría limitada a ciertos estratos laborales, y que se conseguía la semana

---

<sup>5</sup> *Informe relativo al estado económico y situación de los obreros de las Minas y Fábricas Metalúrgicas de España y organismos de protección instituidos en beneficio de los mismos*. Madrid, Dirección General de Agricultura, Minas y Montes, 1911. Angel Smith, «La Guerra de las continuas. Cambio tecnológico y estrategias sindicales en la industria algodonera catalana, 1889-1914». *Sociología del Trabajo*, 24 (1995). Ambos trabajos inciden en la presencia de obreros mixtos en el sector; el primero estima en un 60/70 % de las plantillas mineras las afectadas por este tipo de obreros a la altura de 1911.

<sup>6</sup> *Vid.* la definición de «vacaciones» en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, 1929, t. LXVI.

o semanas de vacaciones a costa de *compensar* las jornadas perdidas, se iría incorporando a cada vez más sectores de obreros cualificados o del sector terciario; en torno a la Guerra Europea aparecía ya en las reivindicaciones de los obreros ferroviarios, tipógrafos, trabajadores de la banca o el comercio; los capitanes y oficiales de la marina mercante acaban teniendo ya por ley de 1919 el derecho a un mes de vacaciones pagadas; en fin, los acuerdos parciales logrados por empleados como los de la banca suponen ya en los años veinte que se acceda a formas de vacaciones sin descuento de haberes. Las vacaciones pagadas llegan así en cierta forma de una manera casi natural, aunque el hecho de hacerlo mediante una ley que sanciona los siete días pagados de vacación, incluso se adelanta a la norma francesa en el mismo sentido (que llegaría cinco años más tarde, en 1936); aunque lo hiciese después de otros como Austria, Finlandia, Italia, Suecia, o algunos cantones suizos<sup>7</sup>.

Ahora bien, para que el tiempo liberado de las jornadas se transformase en una capacidad significativa para el acceso a bienes y servicios de ocio, era preciso también que los niveles de renta, y sobre todo su distribución por todo el arco social, alcanzase el grado suficiente para garantizar ese disfrute en términos reales; en suma, la implantación del ocio de masas implica también un cambio de los modelos de consumo que, de los viejos tipos de acceso restringido y elitista, con una hegemonía en el *gusto* de los valores aristocráticos, se transformen en un modelo más accesible y abierto a las capas medias y populares, capaces con el tiempo de asentar un modelo de consumo de masas. Mientras que en la estructura social de Gran Bretaña ese paso se perfila ya en el siglo XVIII, y sobre todo a lo largo del XIX, en España aún era una realidad problemática iniciado el siglo XX; lo que nuevamente añade una singularidad adicional al proceso español.

A lo largo del siglo XIX, y en cuanto a la población obrera, los niveles salariales se situaron en cotas muy discretas y, sobre todo, tanto sus incrementos absolutos como la relación que mantuvieron con el coste de vida, se mantuvieron en proporciones problemáticas. Pese a las dificultades para establecer tendencias generales dentro de la diversidad de oficios, entornos geográficos o incluso procedimientos de recogida de datos, la norma general es la estabilidad de precios y salarios; incluso puede apuntarse un cierto descenso en los precios al por mayor a partir de mediados de los años setenta

---

<sup>7</sup> P. Charro Baena, *El derecho a vacaciones en el ámbito laboral*. Madrid, Ministerio de Trabajo, 1993.

sostenida hasta los inicios del siglo xx; a la vez que los salarios en espacios industriales como el barcelonés y el bilbaíno, muestran en el mismo período un leve incremento. La relativa estabilidad, con todo, se quiebra con la llegada de la Guerra Europea, que provoca una espiral inflacionista con el consiguiente impacto en el aumento de los precios, mientras que los salarios sólo se incrementan en forma desfasada respecto a los productos elementales de consumo. Los salarios, de todos modos, con mejoras limitadas en la fase bélica, remontan poco después sosteniéndose en registros relativamente elevados a lo largo de la década de los veinte. Será en este período, sin duda, cuando se asiente un bienestar económico relativo, abriéndose una fase de despegue en el consumo señalada por todos los especialistas, y que será vital para afianzar la oferta y viabilidad de las industrias culturales españolas<sup>8</sup>. El discreto equilibrio de precios y salarios, y su tendencia a contenerse antes de la Gran Guerra, con todo, puede matizarse un tanto atendiendo a otras variables, y en concreto considerando la composición interna del gasto de subsistencia para los estratos populares. Partiendo de que el ingreso salarial se había incrementado en términos absolutos desde el último cuarto del xix, y a pesar de sus limitaciones, parece efectivamente que la proporción de gasto destinado a ocio había aumentado discretamente en el último tramo del siglo xix. Si en los años ochenta, por ejemplo, un obrero valenciano, una vez descontados los gastos elementales de alimentación, vivienda y vestido, podía destinar una décima parte de su salario a tabaco, diversiones y recreo –aunque el 70 % de esta partida se la llevase el tabaco– veinte años más tarde en un presupuesto familiar de un obrero carpintero en Oviedo, aunque siga dedicando una proporción similar al tabaco y las diversiones, el monto en términos absolutos ya es mayor, y ya puede limitar al 35 % de esta partida los gastos del tabaco –un producto realmente de primera necesidad–; lo que libera un remanente mayor para gastos del padre en días festivos, incluido un pequeño presupuesto para el hijo pequeño<sup>9</sup>. Pocos años

---

<sup>8</sup> Véanse los datos básicos referentes a estas fases cronológicas en Luis Enrique Alonso y Fernando Conde, *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid, Debate, 1994; y Jordi, Maluquer de Motes, «Precios, salarios y beneficios. La distribución funcional de la renta», en Albert Carreras (ed.), *Estadísticas Históricas de España. Siglos xix y xx*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.

<sup>9</sup> Los datos, a partir entre otras cosas de lo contenido en *Reformas sociales. Información Oral y Escrita publicada de 1889 a 1893*, Madrid, Ministerio de Trabajo, facsímil. en 1985 de la edición publicada entre 1889 y 1893 en 5 vols., se repasan de forma más sistemática en Jorge Uría, «La cultura popular en la Restauración. El declive de un mundo tradicional y desarrollo de una sociedad de masas», en Manuel Suárez Cortina, *La cultura española en la Restauración*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1999.

después, en cualquier caso, la Guerra Europea, y su coyuntura favorable para la economía española, beneficiaria directa de la neutralidad observada en el conflicto, abriría un período de decidido crecimiento del consumo a cuyas consecuencias en el ámbito de la oferta de ocio ya se ha hecho referencia. El hecho es que, frente a la situación de los salarios en la fase de 1914-17, marcada por incrementos muy limitados, en la fase inmediatamente posterior, y hasta 1920, aumentan apreciablemente abriendo una tónica sostenida luego hasta 1930. La década de 1930, se caracterizaría a su vez por su carácter discontinuo y desigual; los salarios crecen al principio, desde luego, y sobre todo parecen aumentar en el campo; pero la Guerra Civil (1936-1939) rompe abruptamente la secuencia, y la contracción internacional que sigue al desarrollo de la Segunda guerra mundial profundizará la tendencia. Hasta la segunda mitad de los años cincuenta, de hecho, no habrá una recuperación de los salarios hasta retomar los niveles de preguerra<sup>10</sup>.

## 2. LA DEFINICIÓN INICIAL Y EL ASENTAMIENTO DE LAS INDUSTRIAS DEL OCIO

Sobre esta base se irían construyendo a lo largo del siglo XIX y el XX las estructuras del ocio contemporáneo. Pese al problemático asentamiento de las estructuras políticas liberales y los lentos avances económicos, no hay duda de que las primeras dotaciones e infraestructuras modernas para el ocio, las propias de una incipiente *fase de definición*, provienen realmente de este período inicial del XIX, que se puede hacer llegar hasta los años setenta. No hay duda, de todas formas, de que las oportunidades para el ejercicio de un ocio gratuito, aparte de por la larga duración de las jornadas laborales, están afectadas por su debilidad infraestructural. A mediados del siglo XIX las principales ciudades del país disponían ya de parques y paseos urbanos, parte de ellos provenientes de las antiguas salidas arboladas de la ciudad –desarrolladas urbanísticamente desde el XVIII– o de la desamortización liberal de los bienes municipales o los del clero; pero sólo en la segunda mitad de siglo empezaron a incrementarse las inversiones en su equipamiento y, desde luego, estos espacios faltaban clamorosamente en los barrios y zonas populares. Tampoco eran una opción real las dotaciones de museos o bibliotecas públicas; y no sólo por el número de analfabetos (el 75% de la población lo era hasta los años sesenta del XIX) y las deficiencias

---

<sup>10</sup> Luis Enrique Alonso y Fernando Conde, *Historia del consumo en España...*, *op. cit.*, y Jordi Maluquer de Motes, «Precios, salarios y beneficios...», *op. cit.*

estructurales de este tipo de instalaciones. Los fondos de las bibliotecas de acceso público provenían esencialmente de los conventos expropiados al clero, estaban en latín o trataban temas –genealógicos, teológicos, o de minuciosa o indigesta especialización jurídica o histórica– que poco interesaban a los públicos populares; hasta las décadas finales de siglo, de hecho, no se difundirían bibliotecas populares con bastante novelas, enciclopedias o manualillos elementales capaces de atraer estos públicos. En cuanto a los museos su red estatal, salvo la importante excepción del Prado en Madrid, tardó bastante en instalarse pese a la Orden de 1837 para creación de Juntas para clasificar el patrimonio desamortizado, origen de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Excepto en los casos de Sevilla, Valladolid o Tarragona, en otras provincias las colecciones museales ocuparon instalaciones deficientísimas o almacenes somera y escuetamente clasificados<sup>11</sup>. En fin, no sólo el analfabetismo, sino también las duras condiciones laborales de jornada y sueldo, o la carestía de los billetes del transporte público, dificultan la conquista –posterior– de los espacios naturales del interior nacional o el acceso a las estaciones balnearias o a los baños de ola; de moda en las aristocráticas playas del norte de España desde los años cuarenta, pero sobre todo a partir de los sesenta, cuando la reina visita playas como la santanderina del Sardinero<sup>12</sup>.

Así pues, las industrias de ocio, durante un tiempo al menos, en ausencia de un público popular inevitablemente limitado por su pobre condición socioeconómica, iba a depender al menos durante buena parte del siglo XIX de una demanda en gran medida alimentada por las clases altas y medias. Ahora bien, sus posibilidades, y pese a este contexto poco favorable, no fueron desdeñables en absoluto. A mediados de los años sesenta la *Estadística Moral*, incluida en el Anuario Estadístico nos ofrece en este sentido un retrato de las industrias del ocio más desarrolladas en la época. La lidia de toros es en ese momento un negocio saneado, que exige ya desembolsos de capital inicial de cierta consideración para hacer frente al pago, por ejemplo, de instalaciones específicas: las plazas de toros con forma de coso

---

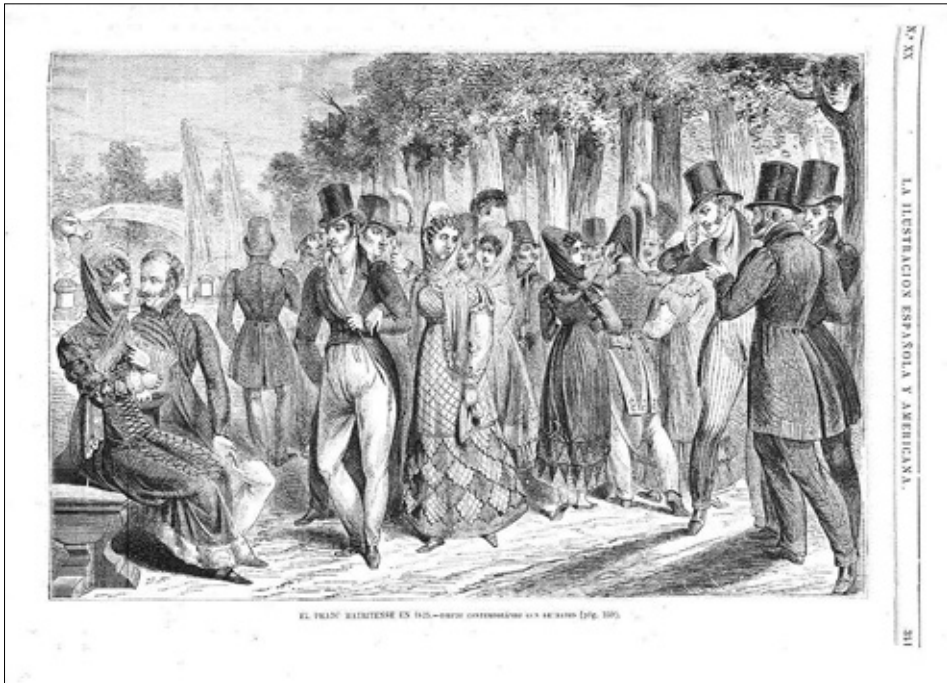
<sup>11</sup> María Bolaños, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*. Gijón, Trea, 1997; Jorge Uría, «El camino hacia el ocio de masas. Las industrias culturales en España antes de 1914», en Luisa Ribot Y Luigi de Rosa, *Trabajo y ocio en la España Moderna*. Madrid, Actas, 2001; Sobre el Museo del Prado es indispensable el trabajo de Eugenia Afinoguénova, *El Prado. La cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid, Cátedra, 2019.

<sup>12</sup> Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Crónica del veraneo regio*. Santander, Estudio, 1991; Carmen Gil de Arriba, *Casas para baños de ola y balnearios marítimos en el litoral montañoso, 1868-1936*. Santander, Universidad de Cantabria, 1992.

circular, cuya arquitectura neomudéjar domina frecuentemente el caserío de las ciudades rivalizando ahora con los símbolos del Antiguo Régimen: la catedral y el palacio nobiliario. El empresario de este sector, además, paga gastos crecientes de publicidad en prensa o carteles, con un peculiar lenguaje que inunda plazas, paradas de diligencias o estaciones de ferrocarril, o encrucijadas. Fragmenta y divide en sectores de precios diferentes las localidades –de sombra, sol, preferencia...– para responder a las demandas de un público de extracción social diversa y que incluye también, cada vez más, a sectores populares. Y la Estadística Moral a la que acaba de hacerse referencia, precisamente, informa ya de una infraestructura de 533915 asientos en la totalidad de las plazas de toros españolas, frente a los 169376 ofertados por el teatro por la misma época; lo que identifica a la lidia con la primera industria del ocio en el país.

La ventaja que podían reportar los locales teatrales con respecto a las plazas de toros era, de todas formas, el mayor número de funciones que proporcionaban estos últimos, frente a unas corridas limitadas por la variable meteorología o por limitar su oferta sobre todo a festivos o domingos. Los teatros, además, ocupan un rango simbólico destacado en la sociabilidad burguesa, que hace de la ópera y sus funciones un lugar de representación simbólica esencial en casi todas las capitales de provincia españolas. En los años sesenta, fuese con esa oferta de teatros de prestigio, o a través de una red paralela de teatros de menor rango y de tono más popular –especialmente en Barcelona– la red teatral es capaz de llegar a un público creciente; siendo especialmente abundante su presencia en localidades como Zaragoza, Valladolid o áreas como la del levante español. La de Madrid es, desde luego, una estructura teatral de grandes y modernos teatros de prestigio, que concentran algo más de 19000 localidades; mientras que Barcelona y sus zonas aledañas acumulan por estos años más de 30000, buena parte de ellas con pequeños teatros, pero sin ignorar la presencia de las grandes salas. Sus locales, a partir de los años cincuenta mejoran ostensiblemente sus condiciones en cuanto a espacio y comodidad, visibilidad o seguridad; y sobre todo gracias al gas, ganan en luminosidad y eliminan los manchones de aceite en las ropas, abriendo un ciclo nuevo de exhibición ostentosa de vestuario entre la clientela. Las ofertas dramáticas son, por añadidura, variadas en su temática y orientación; en Barcelona, por ejemplo, la oferta operística habitual se combina con la de los pequeños teatros que, como el Odeón programaba dos décadas más tarde melodramas de corte social buscando la reacción ruidosa del público. En Madrid, entre tanto, a principios de la década siguiente los teatros eran capaces de ofrecer dos o tres estrenos

al día desmintiendo así la eterna queja de los críticos teatrales acerca de la *crisis* teatral. La industrialización y racionalización de las funciones, por otra parte, avanzaría extraordinariamente sobre todo en los años del Sexenio (1868-74), en un clima de afianzamiento de las libertades ciudadanas y en plena expansión de la fórmula del *teatro por horas*, que permitía a quien pagaba la entrada entrar o salir en cualquier momento de la función permaneciendo en ella cuanto desease<sup>13</sup>.



Paseo del Prado en Madrid en 1825. La ilustración Española y Americana, 15-7-1871.

Pero la verdadera *fase de asentamiento* de las industrias y el consumo socialmente significativo de los bienes y servicios del ocio, no hay duda de

<sup>13</sup> Los datos del número de funciones en 1871-72, en David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Más detalles en María Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995. Véase también, *Anuario Estadístico de España de 1866-67*. Madrid, Minuesa, 1870; Francisco Quirós Linares, *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Valladolid, Ámbito, 1991; Adrian Shubert, *Death and Money in the Afternoon*. New York, Oxford University Press, 1999.



que se sitúa en España en el período de la Restauración borbónica; partiendo de su instauración, en 1875, y extendiéndose hasta la llegada de las transformaciones que acompañan a la Gran Guerra. Se trabaja ahora sobre una base diferente; como se ha visto en su lugar, los salarios están remontando lentamente, y antes de la llegada de la Guerra o en sus alrededores la jornada se ha hecho más corta, avanzan las vacaciones estivales y se implanta el descanso dominical. El mercado y la demanda de los bienes de ocio, en consecuencia, se ensancha.

Es así como pueden comprenderse procesos de verdadera *apropiación* de algunos de los lugares más emblemáticos del ocio gratuito, como el de los paseos o parques públicos; abiertos sobre el papel al uso de todos, pero tradicionalmente al servicio de los grupos hegemónicos y sólo accesibles a los sectores populares en franjas horarias inevitablemente constreñidas por la duración de las jornadas laborales. Los avances en este capítulo, así como, sobre todo, en el del descanso dominical, cambiaron las cosas; si bien en muchos casos la socialización masiva de estos espacios podía ser resultado también de una conquista conflictiva. De hecho, la conversión de los encorsetados conciertos de banda de los paseos elegantes en zonas céntricas en opciones más abiertas a la inclusión de piezas *baillables*, y hasta su conversión en animados bailes públicos, se corona no sin altercados y hasta cargas policiales, como sucedió en Asturias entre finales del siglo XIX y comienzos del siguiente. En el capítulo de los museos, de todas formas, los cambios se limitaron a la apertura de algunos museos (el Arqueológico Nacional no había abierto hasta 1871, y el del Greco no lo hace hasta 1910); mientras que el ciclo de grandes exposiciones españolas es más tardío y de menos impacto de público que el británico. La Exposición de Barcelona de 1888 nunca llegaría a parecerse a la británica de 1851, con seis millones de visitas a su Palacio de Cristal<sup>14</sup>.

En cuanto a las bibliotecas, la novedad esencial no provendría de la alteración de sus presupuestos en la red estatal, sino sobre todo del creciente fenómeno privado de las bibliotecas populares, crecidas al amparo de ateneos y centros obreros y populares, o de sociedades bibliotecarias *ad hoc*. Las bibliotecas *circulantes* funcionaban con otros horarios adaptados a la

---

<sup>14</sup> J. Uría, *Una historia social del ocio...*, *op. cit.*, pp. 141-142; y «El nacimiento del ocio contemporáneo. Algunas reflexiones sobre el caso español», en Ángel Vaca Lorenzo (ed.), *Fiesta, Juego y Ocio en la Historia*. Salamanca, Universidad, 2003, pp. 364-365..., *op. cit.* Sobre el papel en el ocio y la sociabilidad de los espacios urbanos al aire libre abunda L. Crespo Jiménez en *Trato, diversión y rezo. Sociabilidad y ocio en Toledo (1887-1914)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

jornada laboral, y con una oferta de novela realista, folletones o manuales elementales adaptados al aprendizaje de los oficios más habituales de los cotizantes; y tenían su base en un buen servicio de préstamo que hiciese *circular* al máximo el material bibliográfico. Pero al margen de los sistemas de préstamos –y de otros como la venta de segunda mano o el libro *de viejo*– en la fase previa a la Gran Guerra se había consolidado también un mercado del libro (y singularmente de la novela) que aunque sustentado en públicos de clases medias (donde las mujeres suponían un importante porcentaje), estaba sabiendo incorporar a cada vez más sectores populares, ampliando y prolongando de esta forma la tradicional oferta de novelas por entregas, *folletones*, coplas o novelas cortas a menudo desdeñadas como *infraliteratura*, pero que siempre habían tenido un eco indudable de ventas. En suma, la industria editorial española de principios del siglo xx no sólo había crecido, sino que aparecía como una de las más dinámicas de entre las industrias culturales; había aumentado su producción y modernizado su equipamiento técnico y empresarial, a la vez que ofrecía productos de alta especialización como el de la producción de partituras, o la edición infantil, manuales de muy diverso tenor, lecturas amenas o recetarios de cocina, libros de jardinería o publicaciones *femeninas*. Si a finales de la primera década de siglo se editaban un promedio de 1 300 títulos por año, en la segunda ya se alcanzan los 3 000; y colecciones populares de pequeño formato y precio, como *El Cuento Semanal*, tiraba hasta 50 000 ejemplares<sup>15</sup>. Tampoco puede olvidarse la influencia cada vez mayor entre los públicos populares de la prensa periódica, y no sólo en tanto que conformadora de una *opinión pública* cada vez más activa, sino como provisorora de entretenimientos como cuentos cortos, artículos de un periodismo más ágil y ameno, o chistes o poemillas breves, jocosos o de un ingenio fácil de retener gracias a la rima. La prensa diaria ya es a primeros de siglo un negocio saneado, y no la plataforma de información, deficitaria económicamente, al servicio de tal o cual notable o partido como lo había sido en el pasado. La orientación hacia el mercado está en cierta forma forzada por la necesaria amortización de los costes que supone la introducción de la rotativa desde fines del xix y las linotipias poco después; pero se está beneficiando también de la bajada del precio del papel desde 1906, o del incremento de la población (mucho más que del descenso porcentual del analfabetismo). Y sobre todo, sabe adaptarse al nuevo público popular y de masas gracias a acoger el sensacionalismo,

---

<sup>15</sup> Más detalles de todo ello en Hipólito Escolar Sobrino, *Historia del libro español*. Madrid, Gredos, 1988.

las noticias de crímenes terribles, a las entregas sucesivas de folletones, a los sorteos entre los lectores o, cuando el acontecimiento lo reclame como en la Guerra de Marruecos, a coberturas especiales o a las crónicas de periodistas especialmente destacados al efecto<sup>16</sup>.

Se estaban registrando también novedades importantes en el capítulo de la *patrimonialización* y mercantilización de los paisajes y recursos naturales o artísticos o, en general, en lo que constituía el territorio de las actividades turísticas. Hacia 1900 la red de ferrocarriles españoles estaba prácticamente concluida, llegando a principios de los años veinte a unos 16 000 kilómetros, garantizándose las conexiones con las principales plazas turísticas; por otra parte los precios del pasaje, que habían sido elevados hasta 1870, empezaron a descender de forma continua hasta 1918, buscando atraer a públicos populares, y abriéndose a promociones especiales y reducidas para turistas. La red hotelera, entretanto, respondía a estándares atrasados en el inicio de la Restauración, y sus ocupantes solían ser rentistas u ociosos que *veraneaban* en largas temporadas. Esa estructura sólo desde los inicios de siglo empezó a aproximarse a los patrones modernos y a enfocarse hacia un *turismo* de ciclo más corto y mesocrático. En ese momento, en rigor, ni siquiera existía una infraestructura de verdaderos hoteles de lujo que sólo empezó a tomar forma desde la segunda década de siglo (Hotel Ritz, 1912), aunque antes de acabar el decenio ya disponían de este tipo de instalaciones las principales ciudades (Madrid con el Ritz y el Palace) Barcelona (Ritz) y las principales estaciones veraniegas del norte (María Cristina de San Sebastián, y Hotel Real de Santander). Al abrir sus puertas el Palace de Madrid (1912) sus instalaciones tenían 800 habitaciones alojando en el primer año de su explotación 90 664 viajeros. La Asamblea Nacional de Fondistas (1907) abrió en paralelo una actividad que generó una Asociación específica que los agrupaba y que orientaría la expansión del sector y su propaganda –en la que también colaboraban las Sociedades de fomento del turismo y Sindicatos de iniciativa españoles– publicando pequeñas guías para el viajero y otros impresos turísticos. La expansión hacia nuevos públicos de clases medias y medias-bajas, hacia viajeros de comercio o profesionales en actividades de negocios, o hacia turistas, no se afianzaría de todas formas sino en los años

---

<sup>16</sup> María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España, II El siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1996; Juan Carlos Sánchez Illán, «La edición de periódicos y la empresa periodística», en Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons, 2001.

veinte y treinta<sup>17</sup>. Las dos primeras décadas de siglo, en cualquier caso redimensionaron la mercantilización y el consumo de nuevos o viejos destinos saludables e higiénicos (los baños termales o sobre todo los de ola, cada vez más lejos de sus funciones sanitarias), la demanda de excursionistas (con activas asociaciones) ávidos de monumentos y curiosidades insólitas o *típicas*, o la de deportistas y montañeros que peregrinan a una naturaleza ensalzada por el nacionalismo, además de protegida (el primer parque nacional, el de la Montaña de Covadonga, es de 1918), y amparada en una conciencia ecológica arropada desde el regeneracionista del cambio de siglo español<sup>18</sup>.

Estos últimos sectores, pese a que eran obvios sus avances en la mercantilización e industrialización en su oferta de servicios, podían ser objeto también de usos *desmercantilizados* o incluso gratuitos. Al fin y al cabo, frente al turismo de las playas o lo dispendioso del gasto en un balneario elegante, se alzaba el humilde viaje de los bañistas populares del interior castellano hacia la costa del norte; costeando trabajosamente el viaje en ferrocarril, alojándose en pensiones de bajo presupuesto y usando en vez de los pesados y caros trajes de baño atuendos como sacos de sayal con tres orificios para brazos y cabeza... Por no hablar del peregrinaje hacia los ríos o la costa, a pie, en tranvía o en ferrocarriles *especiales*, de los obreros que en el domingo se trasladaban con su comida en fiambreras para tomar sus baños<sup>19</sup>.

Los avances en la mercantilización del ocio, evidentemente, eran una realidad obviamente más firme en bastantes otros sectores; y sobre todo si se consideraban los de trayectoria anterior más firmemente consolidada, como en el caso de los toros o el teatro.

A través de las series de la *Contribución Industrial y de Comercio*, podemos evaluar ya el incremento de inversiones en las instalaciones y las empresas de cosos taurinos. Frente a las cifras de la *Estadística Moral...* que censan un número de 99 en 1867, la *Contribución...* admite ya 857 empresas

---

<sup>17</sup> Sobre todos estos aspectos véase Ana Moreno Garrido, *Historia del Turismo en España en el siglo xx*. Madrid, Síntesis, 2010, pp. 43-55.

<sup>18</sup> E. Afinoguénova, «El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España», en A. del Rey Reguillo, *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007. Santos Casado de Otaola, *Los primeros pasos de la ecología en España*. Madrid, Ministerio de Medio Ambiente, 2000, pp. 287-288.

<sup>19</sup> Jorge Uria, *Una historia social del ocio. Asturias 1898-1914*. Madrid, UGT, 1996, pp. 48 y ss.

cotizantes, lo que las convierte en la mayor infraestructura mercantil del ocio de la época. En paralelo, la estructura empresarial se ha modificado, abandonando progresivamente el minifundismo empresarial de las plazas ambulantes o no permanentes en beneficio de los grandes empresarios del sector; una tendencia que se prolongará hasta los años de la Guerra, pasando los empresarios cotizantes de 264 en 1900 a los 39 en 1913<sup>20</sup>.

La concentración, estimulada por la racionalización empresarial del sector, respondía también a la competencia planteada por otros sectores de las industrias del ocio, cada vez más dinámicas. Una de ellas era el teatro. Bajo su etiqueta fiscal, se esconden realmente multitud de fórmulas adaptadas a públicos diversos y a inversiones empresariales variadas. No son ajenos a ellos, por ejemplo, los pequeños teatrillos populares, de bajo presupuesto, inmersos en un mundo de empleados en fórmulas elementales y ambulantes, y confundidos con otras formas de la cultura popular como la del café cantante, la taberna o los espectáculos circenses, o las atracciones multiformes, variadísimas, de corta duración y en sucesión vertiginosa propias del *music-ball*; o como solía decirse más a menudo en España los espectáculos de *varietés*. Su vitalidad se adivina en la *Contribución Industrial y de Comercio*, en sus registros de «Bailes de Salón», de juegos de apuestas, o de galleras. Pero con independencia de toda esta amalgama de diversiones populares, los espectáculos teatrales como tales registran una renovación y vitalidad sorprendente en el cambio de siglo. Salas como el Teatro Apolo, con 2000 localidades y seis representaciones diarias, emblema de la renovación empresarial del sector, venden en 1900 unos dos millones de entradas anuales; y su modelo de negocio es imitado por otros teatros de la capital española o de provincias. La concentración empresarial avanza en paralelo, como en el caso del Vicent Lleó que controla varios teatros a la vez –el Cómico o el Eslava por ejemplo– orientados al *género chico* zarzuelero y a las obras escabrosas de éxito seguro. La plebeyez moral de las obras *sicalípticas*, de una sugerente pornografía insinuada, se imponen en las leyes de mercado, para escándalo de los públicos de clases altas; pero es un hecho que de la alianza de las clases medias y populares está surgiendo una demanda que impone unos dictados del gusto ajenos a las encorsetadas programaciones de la *Grand Opéra* o del teatro *de verso*. El Teatro Real de Madrid cerraba mediada la década de los veinte, y en medio de problemas técnicos de cimentación; en paralelo lo hacían no por casualidad muchos

---

<sup>20</sup> Véanse las memorias correspondientes a estos años de la *Estadística Administrativa de la Contribución Industrial y de Comercio*, en Madrid, Sucesora de M. Minuesa de los Ríos.

otros teatros de provincias. Algunas de estas salas, significativamente, acabaron sucumbiendo a la oferta de la *sicalipsis* o a la variedad de la revista, y frecuentemente a las sesiones de cine<sup>21</sup>.

El ensanchamiento de la demanda popular explica también la transformación de una fórmula de la canción popular, la del *cuplé*, en un fenómeno de masas. La brevedad y facilidad de sus letras, sus registros vocales fáciles para el público lo mismo que su dicción clara y su gusto por las temáticas de éxito asegurado –las canciones de amor, la comicidad o la crítica social–; sus estructuras interactivas y abiertas que facilitan la inmersión del público en su desarrollo –gracias a los estribillos coreados por los asistentes– permiten su arraigo inmediato en el mercado y su mercantilización temprana, abierta muy pronto al mundo del disco. La crítica social o política, no obstante, al igual que su gusto por contenidos sexuales más o menos explícitos, se van limando con el tiempo, si bien forma parte de un proceso de larga duración truncado finalmente con la llegada de la Guerra Civil. En el entorno de la Gran Guerra, en efecto, los cuplés están perdiendo interactividad abandonando la estructura de sus estrofas abiertas y la participación tumultuosa del público, en beneficio de historias cerradas, frecuentemente trágicas –adoptando las formas del cuplé *dramático*– y que cortan abruptamente la interactividad con el público. Y sobre todo, frente al físico de carnalidad desbordante de las cantantes y la picaresca erótica de antaño, cada vez serán más comunes arquetipos como el de La Goya, delgada y *elegante*, que abre una nueva saga de cuplés «de buen gusto» con canciones como *Flor de Té* (1914) en donde su protagonista moría en la última estrofa matando así la posibilidad de la integración del público en su estructura retórica.

Las rápidas transformaciones son norma también en otro de los contenidos inicialmente confundidos con el formato e incluso el espacio físico del teatro popular. El cine llegaba a España en 1896, efectivamente, integrándose sus cortos entre los números de varietés, cantantes, contorsionistas o curiosidades de todo tipo, y en estructuras que se mimetizaban con el espacio del *music-ball*, el circo o las curiosidades de feria. Su propia estructura interna respondía a estos parámetros cuando se hizo un espectáculo en sí mismo, al organizarse en filmes sucesivos de corta duración con ofertas de dramas

---

<sup>21</sup> Serge Salaün, «Méritos, tapujos y vergüenzas de Talía. Los espectáculos en España hacia 1900», en Octavia Ruíz Manjón y A. Langa, *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo xx*. Madrid, biblioteca Nueva, 1999; Roger Alier, «Vicent Lleó y *La Corte de Faraón*», en *La corte de Faraón*, Madrid, Daimon, 1985; Juan Carlos de la Madrid, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo, Universidad, 1997.

elementales o crímenes, viajes o incluso cintas eróticas o pornográficas. Su conexión inmediata con el público, potenciada con las proyecciones de las salidas de la misa, el teatro o los toros en donde los parroquianos se reconocían a sí mismos, la propia imagen revestida de una *verdad* que parecía superar al realismo de las artes plásticas facilitó su rápida transformación en un espectáculo maduro, hegemónico y autosuficiente<sup>22</sup>. Probablemente buena parte de las casi dos mil empresas de «declamación, canto, de espectáculos pantomímicos, cinematográficos, coreográficos o de cualquier otra clase» censadas en las fuentes fiscales oficiales de 1908 (y con altos grados de ocultación estadística) se referían a esta confusa amalgama de espectáculos de *varietés* en donde el cine era ya sin duda la actividad principal. Hubo ciertamente un tímido despuntar de la producción cinematográfica española en Valencia, o sobre todo Barcelona donde se asentaban 139 salas y un dinámico sector de productoras locales<sup>23</sup>. Pero lo esencial, en el contexto de un cine mudo transnacional provenía de la recepción en España, como en el resto de Occidente, de los *largometrajes*; grandes producciones de mayor duración y perfección técnica, caracterizadas por el derroche presupuestario en vestuarios, decorados e incluso grabaciones en directo en majestuosos escenarios naturales con miles de extras, y que inundaron las carteleras españolas desde el final de la primera década de siglo, forzando a la ampliación del aforo de las salas e incluso a habilitar plazas de toros o escenarios desmontables para llegar a públicos cada vez más numerosos. Como en el caso del cuplé, sin embargo, las cuantiosas inversiones realizadas en aquellos filmes abocaban, por su propia naturaleza empresarial, a productos que buscaban amortizarse sin riesgos, y que con su ambigüedad moral y política no enajenasen a su potencial público con guiños sospechosamente progresistas o moralmente reprobables. Las grandes producciones de aquellos años, como Ben-Hur, Los Tres Mosqueteros, o Espartaco, eran producciones «para todos los públicos» y de un discurso, en realidad, sustancialmente conservador<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Jorge Uría, *Una historia social...*, *op. cit.*, pp. 121 y ss.; Juan Carlos de la Madrid, *Cinematógrafo y Varietés en Asturias*. Oviedo, Consejería de Cultura, 1996.

<sup>23</sup> Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos...*, *op. cit.*, pp. III-IV; Palmira González, *Els anys daurats del cinema clàsic a Barcelona (1906-1914)*. Barcelona, Institut del Teatre, 1987.

<sup>24</sup> Mikel Porter y Palmira González, *Las Claves del Cine*. Barcelona, Ariel, 1988.

### 3. LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA. HACIA LA MADUREZ EN LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Pero la expansión de estas pujantes industrias culturales siguió conviviendo con un poderoso substrato de cultura popular, cuyo vigor es patente en el período de entreguerras pese a la fortaleza de las formas de ocio más mercantilizadas. Las viejas formas de entretenimiento constitutivas de la cultura popular, de hecho, negocian constantemente sus formatos con la modernidad de las nuevas industrias del ocio, impregnándose de parte de sus contenidos y adoptando fragmentos de sus protocolos y estructuras. Esta capacidad de persistencia se hace evidente, por ejemplo, en el hecho de que pese a las nuevas modalidades del cuplé «dramático» –muy populares hasta la llegada del franquismo– sobrevivan también las canciones picantes y subidas de tono, y las cupletistas generosas de carnes, definitivamente más próximas a la realidad de las clases populares. El cine, entre tanto, asiste en los años veinte y treinta al desembarco de las producciones norteamericanas y al auge del *star system*, coincidiendo con la crisis de los grandes estudios europeos en la Gran Guerra, pero persistiendo una industria focalizada al principio en Barcelona, y luego sobre todo en Madrid, que hace de las *españoladas*, de un marcado casticismo, una de sus señas de identidad. Sus éxitos serían los de clásicos teatrales, como el Don Juan Tenorio, y zarzuelas que el propio público cantaba con la ayuda de una orquesta en el foso. A finales de los veinte este tipo de cine, en todo caso, entra en crisis con la llegada del sonoro, y aunque en 1930 se rueda la primera película de este tipo en España (*El misterio de la Puerta del Sol*) la entrada en tromba del cine extranjero al año siguiente fuerza a una rápida reconversión del sector. El emblema de las transformaciones sería la fundación de CIFESA en 1932, surgida al abrigo de la exclusividad para la distribución en España de *Columbia Pictures*, pero capaz pronto de asumir sus propias producciones de éxito como *La hermana San Sulpicio* en 1934<sup>25</sup>.

La sociedad española de estos años, sin duda, ya es capaz de convertirse en un verdadero *mercado* para industrias culturales tan avanzadas ya como la prensa de masas o la industria editorial. Las décadas de entreguerras son en España, verdaderamente, las de una auténtica *fase de arraigo* de las industrias del ocio. No es sólo que los niveles de consumo estén aumentando; la población analfabeta también está disminuyendo y desde principios de siglo

---

<sup>25</sup> Román Gubern, José Enrique Monterde (y otros), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2009; Félix Fanés, Enric Dobó, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.



consigue reducirse a la mitad (en 1930 ya se sitúa en el 32,4%). Está creciendo también en paralelo un sector editorial cuyo emblema será la Casa Calpe, que desde 1918 cuenta con un buen equipo técnico, distribución y venta modernos, y una política expansiva hacia Hispanoamérica que le proporciona excelentes resultados; mientras su modelo de libro de pequeño precio y formato se extiende a otras editoriales. La prensa, a su vez, captura cada vez más publicidad mezclando las firmas de prestigio con el sensacionalismo, y conquista nuevas cuotas de público popular expandiendo la sección de deportes, la dedicada al cine, o los artículos y reportajes consagrados a la moda. En los años veinte varios periódicos españoles sobrepasan las tiradas de 100 000 ejemplares y el consumo de periódicos por habitante, de 60 en 1915, duplica estas cifras a principios de los treinta<sup>26</sup>.

Pero además, incluso la población analfabeta –o la más difícilmente evaluable del analfabetismo funcional– gana terreno en el sector de la comunicación social con la irrupción de la radio. Sus primeras e irregulares emisiones, en 1923, abren un proceso de rápido crecimiento, de asentamiento institucional y de progresiva atención por parte de los poderes públicos. La creación de Unión Radio, en 1925, la primera cadena radiofónica española, muy apoyada en sus inicios desde las grandes empresas y multinacionales de telecomunicaciones, capta sus audiencias esencialmente con emisiones culturales, música y programas informativos. Llegados a los años treinta, la radio era ya en realidad un monopolio, diversificaba sus contenidos –con emisiones deportivas, por ejemplo–, ganaba en calidad de transmisión eliminando cada vez más interferencias, maduraba en sus infraestructuras comerciales, y definitivamente se convertía en un moderno, eficaz y apetecido medio de comunicación de masas como evidenciaba, entre otras cosas, el crecimiento de sus usos políticos o las retransmisiones religiosas<sup>27</sup>.

Pero al lado de la evidente expansión de las modernas industrias culturales, los años de entreguerras también fueron testigos de un reverdecimiento del sector no mercantilizado de las asociaciones populares. Las entidades instructivo-recreativas, de hecho, venían siendo junto con las mutualistas las de mayor arraigo popular desde finales del siglo XIX; y en particular en los casos de los Ateneos populares, las asociaciones corales o las deportivas.

---

<sup>26</sup> Carlos Serrano y Serge Salaün, *Temps de crise et « années folles »*. *Les années 20 en Espagne*. París, Sorbonne, 2002; María Cruz Seoane, «Los grandes diarios (1880-1936). Empresas y público». *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6 (1996).

<sup>27</sup> Armand Balsebre, *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*. Madrid, Cátedra, 2001-2002, 2 v.

Los Ateneos obreros y populares constituían una estructura ya consolidada en este período, por tanto, y seguían ofertando actividades que solían incluir actos de divulgación cultural como conferencias y debates, recitales o lecturas comentadas, o veladas artístico-musicales; aunque también tenían su propia cafetería o bar, salones para bibliotecas o actividades corales, e incluso no fueron ajenos a las sesiones cinematográficas o a circunstanciales atracciones de café... Entraban, por tanto, en competencia con sectores mercantiles del ocio mejor organizados empresarialmente aunque tuviesen evidentemente una oferta menos atractiva que ellos. En la consolidación de su propuesta en los años veinte y treinta, de todas formas, también influyeron las peculiares circunstancias políticas y sociales de aquellos años. No puede olvidarse que, durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), con la consiguiente prohibición de las actividades de las organizaciones políticas de izquierda, la oferta de estos centros obreros y populares actuaba como una especie de refugio en medio de un ambiente hostil para sus actividades, y de hecho parecen haber sido estos centros culturales el sector que más creció en estos años en el conjunto de las asociaciones voluntarias<sup>28</sup>. Pese a la politización evidente de los centros socialistas o anarquistas, por otra parte, el grueso de las organizaciones ateneístas era de composición interclasista, y su idea *neutral* de la cultura facilitaba su supervivencia; además de ello, algunas organizaciones como las socialistas, aunque sin abandonar su intención adoc-trinadora, irían moderando con el tiempo su oferta haciéndola más realista y dándole un lugar incluso a números de *varietés*<sup>29</sup>. Con la caída de la dictadura, y en medio de la radicalización del breve período republicano (1931-1939), los ateneos entrarían en un nuevo ciclo de protagonismo cultural y político.

Las asociaciones corales, entre tanto, tenían un notorio arraigo popular, sobre todo en el norte del país, donde su afiliación había despuntado desde fines del XIX. Imbuidas de un ideario reformista y de *morigeración* social, su vínculo con las comunidades locales las había hecho casi su símbolo

---

<sup>28</sup> Pere Solá, *Cultura popular, educació i societat al nord-est català (1887-1959). Assaig sobre les bases culturals i educatives de la Catalunya rural contemporània*. Girona, Col·legi Universitari de Girona, 1983; Elena Maza Zorrilla, «La horizontalidad de las solidaridades. El mutualismo en la España contemporánea», en Mariano Esteban de Vega (ed.), *Pobreza, beneficencia y política social*, monográfico de *Ayer*, 25 (1997).

<sup>29</sup> Jorge Uría «La mercantilización del ocio y la emergencia de las industrias culturales. El paradigma británico hasta 1914». *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6 (1996), y «Ocio, espacios de sociabilidad y estrategias de control social. La taberna en Asturias en el primer tercio del siglo XX», en Manuel Redero (ed.), *Sindicalismo y movimientos sociales*. Madrid, UGT, 1994; Elena Maza Zorrilla, «La horizontalidad...», *op. cit.*

totémico; siendo recibidas triunfalmente, en procesiones cívicas de miles de personas encaminadas desde los puertos o las estaciones de ferrocarril hasta el ayuntamiento, a la vuelta triunfal de alguna de sus giras o de los concursos que jalonaban la normalidad de sus actividades. Los coros de mayor nivel, desde luego, solían tener un apoyo patronal decidido dadas sus intenciones *educadoras* de las multitudes, pero a su lado también conservaban un papel no desdeñable los de las Casas del Pueblo socialistas, con importantes funciones en sus liturgias políticas<sup>30</sup>.

El valor icónico que tenía para la comunidad local el orfeonismo, adelantó lo que el fútbol acabó siendo en los veinte y los treinta, cuando los equipos locales empezaron a ser recibidos con parecidos protocolos. Desde el final del XIX el deporte iba a vivir, efectivamente, una reestructuración radical de los complejos lazos que le vinculaban a su contexto social. Claro que existían deportes tradicionales como la pelota vasca que vivieron un cierto auge desde finales de siglo, y las sociedades gimnásticas habían cobrado importancia en las ciudades españolas por la misma época; pero la transformación más radical llegaba de la mano del fútbol; un deporte que, partiendo de orígenes vinculados a las clases burguesas más dinámicas –aunque inicialmente también a sectores aristocráticos– ganaría en poco tiempo una popularidad desconocida que sobrepasaba de lejos la de otros ejercicios de competición como el tenis, la equitación, la natación o incluso el ciclismo; conocido ya antes de la Gran Guerra especialmente en el País Vasco o Cataluña, pero que ganó notoriedad en los veinte y treinta organizándose ya pruebas nacionales como el *Gran Premio de la República* desde 1933<sup>31</sup>.

Los circuitos nacionales de competición y la profesionalización eran sin duda dos de las condiciones necesarias para su conversión en un deporte popular y de masas, en presencia de un sistema nacional de competiciones consolidado que estimulaba la calidad de los contendientes (la Copa del Rey echaba a andar en 1903) y de las condiciones suficientes para que la profesionalización de los deportistas garantizase unos ingresos que permitiesen a las clases medias y populares dedicarse con intensidad y calidad a su ejercicio. Los futbolistas, como los toreros, podían pasar así a convertirse en los nuevos héroes populares. Aunque era ya una realidad anterior, la legalización del

---

<sup>30</sup> J. Carbonell i Guberna (coord.), *Els Orígens de les Associacions Corals a Espanya (s. XIX-XX)*. Barcelona, Oikos-tau, 1998.

<sup>31</sup> Xavier Pujadas Martí (coord.), *Atletas y ciudadanos. Historia social del deporte en España (1870-2010)*. Madrid, Alianza, 2011.

profesionalismo de los futbolistas por la Federación española en 1924, abría la puerta a la *salarización* de los principales clubes españoles de fútbol. Los años veinte serían así los de famosos futbolistas como Samitier, Platko o el mítico Ricardo Zamora. En los años veinte y treinta, entre tanto, ya se alzaba la imponente arquitectura de los estadios que, rivalizando con los emblemas tradicionales de la vieja sociedad –la catedral o el palacio– acogen a 25000 personas en casos como el del Estadi Catalá, a 30000 en el de Las Corts o Sarriá e incluso, por un momento y en 1929, 65000 en el del Estadio del Montjuich<sup>32</sup>.

En los años 20 y 30, por tanto, es ya un hecho incuestionable la pujante vitalidad de las industrias del ocio españolas de la época, y no parecía que pudieran ensombrecerlas experiencias como las del asociacionismo cultural o recreativo. No hay duda de que por otra parte las estructuras no mercantilizadas se contaminan, como en parte se ha visto, de las atrayentes ofertas de las industrias del ocio. Pero además la expansión de este sector intensamente mercantilizado abarca en realidad muchas otras facetas de la vida cotidiana de los jóvenes en los domingos, por ejemplo, que frecuentan tanto las romerías populares al aire libre como, muy especialmente y durante todo el año, las salas de pago de bailes de salón; o que pueblan las tardes de los cines, lo mismo que los cafés de los centros de las ciudades; o que recurren a formas de mayor hibridación como las de las sesiones de baile dominical en los ateneos o sociedades corales, las escuchas colectivas de la radio en los patios de vecindad, o el recurso a los discos y el gramófono en los festejos populares tradicionales. El disco, de hecho, va ganando en calidad y conquista nuevas franjas de mercado en esta época. Dominado en un principio por casas como Odeón o Columbia, su imperfección técnica le induce a una crisis hacia mediados de los veinte que resulta de la competencia de la radio, con mejor calidad de transmisión y gracias a las emisiones de sus orquestas en directo. Pero la mejora posterior tanto de la radio como de la grabación en disco, sentará las bases para una convergencia de uno y otro medio a principios de los treinta; de hecho, en 1931 la programación de Unión Radio abría ya una sección de «discos solicitados» pronto imitada por todas las emisiones radiofónicas; un año antes la cadena tenía ya una discoteca de más de 7000 títulos<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> J. Uría, «Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte». *Ayer*, 72 (2008).

<sup>33</sup> Luis Miguel Pedrero Esteban, *La radio musical en España. Historia y análisis*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2000; Julio Arce, «El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española». *Arte-filosofía*, 11 (2011), en <https://ucm.academia.edu/JulioArce> [con acceso el 30.09.2021].



El ciclista, nuevo héroe popular del deporte. En la fotografía de Constantino Suárez, Ángel Castro en 1924. *Constantino Suárez, fotógrafo 1920-1937*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2002, p. 111 (NUM. 2057 del catálogo del fondo).

La complejidad de las tipologías del ocio en esta época se explica, pues, en un complicado equilibrio en el que juegan unas industrias culturales en auge, pero a la vez una resiliencia de formas populares que se explican en una sociedad que no ha completado aún su tránsito hacia la modernidad. No sólo son los Ateneos populares los que se afanan en brindar su oferta progresista para el ocio; lo hacen también instituciones tan tradicionales como la Iglesia que, al abrigo de la Dictadura, relanza su presencia social con un aparato propagandístico modernizado que, en esta fase, lanza más de 20 colecciones dedicadas a problemas sociales con tiradas de hasta 8 millones de ejemplares; mientras la prensa católica de *El Debate* alcanza en vísperas de la llegada de la República los 80000 ejemplares. En 1925 la Iglesia dispone también de una red de parroquias, capillas y santuarios que superan los 35500 locales, y que soportan una trama de centros católicos y sindicatos agrarios que proponen sus ofertas recreativas, muy vigilantes con la relajación de costumbres del período de entreguerras –condenada por una pastoral colectiva del episcopado español en 1926– la *impiedad* del cine, o la liberación de los cuerpos femeninos que se atisba en las nuevas hechuras de los vestidos o en la falda corta<sup>34</sup>. En el otro extremo se sitúa, claro, la oferta de los Ateneos, las Casas del Pueblo socialistas, los Centros anarquistas, o muy pronto los locales comunistas. Sus modelos culturales, y muy especialmente el socialista, proponen escuelas o bibliotecas militantes, actividades de cine, teatro o deportes en la medida de sus posibilidades, y en general un modelo de dignificación de la clase que, en espacios como el del omnipresente café del local, aspira a reproducir la respetabilidad burguesa; sostener la autoestima de los afiliados, fortalecer su sentido comunitario con un denso programa de ceremonias laicas y símbolos identitarios –como los retratos de sus líderes sindicales o políticos, o los de Marx y Engels, o el de Louise Michel– y proponer un conjunto de actividades de ocio adaptadas a su presupuesto, asociados íntimamente a la *consciencia* política, y a una alternativa autosuficiente frente al ocio mercantilizado y *burgués*<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> *Anuario Estadístico de España. Año XII. 1925*, Madrid, s.f.; Alejandro Pizarroso Quintero, *De la Gazeta Nueva a Canal Plus. Breve historia de los medios de comunicación en España*. Madrid, Complutense, 1992; Frances Lannon, «Los cuerpos de las mujeres y el cuerpo político católico: autoridades en conflicto en España durante las décadas de 1920 y 1930». *Historia Social*, 35 (1999).

<sup>35</sup> Francisco de Luis Martín, *La cultura socialista en España*. Salamanca, Universidad, 1993; del mismo y Luis Arias González, *Las casas del pueblo socialistas en España (1900-1936)*, Barcelona, 1997. Jorge Uría, «Asturias 1920-1937. El espacio cultural comunista y la cultura de la izquierda. Historia de un diálogo entre dos décadas», en Francisco Erice (coord.), *Los comunistas en Asturias 1920-1928*. Gijón, Trea, 1996.

Es en ese complicado juego de confrontaciones donde se desarrollará el breve período de la Segunda República, abierta en 1931, y la Guerra Civil (1936-1939). La fase estuvo marcada, como es sabido, por unos empeños de modernización política, reforma social y radicalización popular que marcarán todas sus experiencias; así como por el impacto, al final no tan profundo, de la desfavorable coyuntura de la crisis económica mundial. El consumo privado, es cierto, había caído tras la fase netamente vigorosa de 1920-1931, y aún lo haría más como es lógico durante la Guerra. Pero no se ha de perder de vista que, mientras que en etapas de crecimiento tempranas la vivienda y la alimentación consumían lo principal del gasto familiar, en las más avanzadas toman el relevo los bienes de consumo duradero y los servicios. En otras palabras, el desarrollo anterior había propiciado un crecimiento en términos absolutos que, pese a su desaceleración, garantizaba en esta fase un consumo del ocio, sobre todo entre las clases medias, capaz de prolongar en esta década algunas de sus tendencias anteriores<sup>36</sup>.

Así sucede con las instalaciones balnearias, de clientela fundamentalmente altoburguesa y aristocrática. Lo cierto es que su lento declinar, visible ya en los veinte, se prolongará ahora y lo seguirá haciendo hasta la Guerra; aplazando su profunda crisis posterior el triunfo franquista, que pondrá otra vez de moda con las visitas de su yate a San Sebastián y los veraneos en el Norte. Su declive coincide con el auge de los baños de ola, y la realidad de unos avances médicos y hospitalarios que hacían menos atractiva su oferta. Los baños en la costa, en cambio, se imponen en parte por el prestigio que ya tenían debido a su adopción aristocrática, o incluso por un moralismo católico que frente a la suspicacia ante un termalismo que relajaba el cuerpo, afirmaba las virtudes de las frías aguas del mar para *vigorizar* el físico y la voluntad<sup>37</sup>. Llegados los treinta, en realidad, hacía tiempo que estaba

---

<sup>36</sup> Jordi Maluquer de Motes, «Consumo y precios», en Albert Carreras y Xavier Tafunell (coords.), *Estadísticas históricas de España Siglos XIX-XX*. Bilbao, Fundación BBVA, 2005, pp. 1 251-1 256.

<sup>37</sup> Carlos Larrinaga y Elisa Pastoriza. Pastoriza, «Dos balnearios atlánticos entre el fin de siglo y la crisis del treinta, San Sebastián y el Mar del Plata. Un ejercicio comparativo». *Historia Contemporánea*, 38 (2009); Luis Alonso Álvarez, Margarita Vilar-Rodríguez, Elvira Lindoso-Tato, *El agua bienhechora. El turismo termal en España, 1700-1936*. Alhama de Granada, Observatorio Nacional del Termalismo, 2012; Joaquín M. Puigvert y Narcís Figueras (coords.), *Balnearios, Veraneo, Literatura. Agua y salud en la España contemporánea*. Madrid, Marcial Pons, 2018; Juan Antonio Rodríguez, «Los usos regeneracionistas de la simbología del agua: entre la decadencia balnearia y el moralismo kneippista». *Dynamis*, 18 (1998).

claro que el porvenir estaba en las playas, de acceso más democrático y con planteamientos menos exclusivistas; el turismo de lujo, en cambio, disminuyó en algunas zonas como la de la costa vasca hasta en un 70 por ciento. En la costa ya no era obligado el paso por las casetas o el balneario, y cada vez era más corriente la llegada de bañistas directamente en traje de baño desde las casas y posadas, mientras proliferaban sombrillas, tumbonas o cestas de mimbre donde la gente pasaba el día al sol para broncearse sin tener que asumir el presupuesto dispendioso de los balnearios del interior. El turismo mediterráneo mesocrático, se acompaña de la estructuración mercantil de las temporadas veraniegas en muchas de sus localidades costeras; donde crecen los servicios e instalaciones para ello. Surgen además los primeros modelos integrales de ciudades costeras de ocio, orientadas a un incipiente público proletario, como la *Ciutat del Repòs i de Vacances* de Barcelona (1934) o el proyecto abortado de la *Ciudad Prieto en Alicante* (1933). Las nuevas plazas del veraneo, que también sabían beneficiarse de una creciente oferta de cruceros en los años treinta, eran ciudades como Málaga, Mallorca, Valencia o incluso la costa gaditana<sup>38</sup>.

Las infraestructuras para este ocio estival habían crecido en paralelo. El territorio español estaba suficientemente integrado desde el punto de vista de las comunicaciones, facilitando el traslado desde el interior a la costa, o los desplazamientos populares de un día desde dentro de una provincia a su costa. La red ferroviaria había crecido modestamente en la década anterior, pero se habían abierto algunas grandes líneas y electrificado otras, se introdujeron locomotoras de buena fabricación nacional, e incluso se duplicaron las vías en los tramos de mayor tráfico. Ello acortó los recorridos de larga distancia; a Bilbao, por ejemplo, se llegaba desde Madrid en unas 12 horas en 1905, pero en solo 9 en 1930. En paralelo se había más que duplicado desde principios de siglo la red vía estrecha, alcanzando los 4 646 kilómetros en 1935; integrando unos tendidos, baratos y ágiles para distancias cortas, y empleados en parte para usos turísticos. En fin, los tráficos de pasajeros, desde principios de siglo y hasta 1930, se habían más que triplicado en los billetes de tercera clase, los más adaptados a la demanda popular, y que cinco años más tarde suponían el 92,6 % del total de los vendidos. También era cada vez más importante la red de carreteras. Al término de los grandes ejes ferroviarios siempre era posible encontrar unas opciones de transporte automóvil que se habían ido desarrollando en paralelo; y los trayectos de

---

<sup>38</sup> Ana Moreno Garrido, *Historia del Turismo en España*. Madrid, Síntesis, 2010.



gran distancia se hacían ya en parte por carretera –y de ahí la disminución de los billetes de primera y segunda clase–. Las carreteras, con 50000 km a principios de siglo xx, tenían ya 115000 en 1938-39, y habían mejorado su pavimentación con la puesta en marcha del Circuito Nacional de Firms Especiales (1926); el parque automovilístico crecía entre tanto, y la importación de vehículos a motor aumenta ininterrumpidamente entre 1920-1936; y sobre todo, además de incremento del tráfico en vehículos particulares, funciona una importante red de líneas regulares de viajeros, que pasaron de ser 456 en 1924, a 1196 en 1930<sup>39</sup>.

Son mejores también los alojamientos. Los años veinte llegaban en este campo con una red insuficiente e inadaptada a la demanda emergente. Desde finales del xix existía una nada amplia red de hoteles de lujo que no se adaptaba a una oferta moderna y cómoda para viajeros de tránsito, viajeros o vendedores, y sobre todo turistas. Los bañistas, deportistas y excursionistas de clases medias tenían que conformarse con unos sistemas incómodos, trasnochados y escasamente higiénicos en fondas, casas de viajeros o posadas. A la inauguración del Hotel Ritz en Madrid (1910) le sucede la de hoteles de parecido rango en los grandes destinos turísticos del país, en San Sebastián (María Cristina) y otra vez Madrid (Palace) en 1912; en Santander (el Real, 1917); o el Ritz de Barcelona (1919). En los años veinte, aunque se abrió algún hotel de prestancia, como el Alfonso XIII en Sevilla (1928), las novedades más importantes se producirían al final de la década y a lo largo de los años treinta. La creación de una red de hoteles para el visitante y de albergues de carretera fue una preocupación del Estado; tras la inauguración de primer Parador en Gredos, se establecía una Junta de Paradores y Hosterías del Reino (1928) que iría abriendo hoteles en edificios históricos o singulares, entre aquella fecha y 1933. Los gobiernos republicanos, por tanto, prolongaron esta actividad constructiva; aunque prefirieron impulsar más las redes de Albergues de Carretera para Automovilistas, dependientes del Patronato Nacional de Turismo, de estética racionalista, más baratos y excepcionalmente funcionales para el viajero por carretera. La Administración republicana, entre tanto, afrontaba una coyuntura internacional adversa del

---

<sup>39</sup> Rafael Barquín Gil, «El ferrocarril y el sector turístico», en Rafael Vallejo y Carlos Larrinaga (dirs.), *Los orígenes del turismo moderno en España. El nacimiento de un país turístico 1900-1939*. Madrid, Silex, 2019; Javier Vidal Olivares, «Los nuevos sistemas de transporte y el turismo: Aportación del automóvil y la aviación a la movilidad en la España del primer tercio del siglo xx», en *Ibid.*

turismo internacional<sup>40</sup>. Ahora bien, la fachada de las grandes inversiones públicas en la red de Paradores, en realidad, escondía una actividad privada de fondas, casas de comidas y hoteles privados de menos exigencias pero con un lugar cada vez más importante en el escenario social de las clases medias. Viajantes, comisionistas, médicos o dentistas, o incluso sastres, se alojaban periódicamente en sus locales para ejercitar una profesión a menudo itinerante; mientras que sus comedores y salones, cada vez más amplios y de mayor capacidad, revestían de dignidad a bodas, bautizos, celebraciones familiares y todo tipo de eventos que conferían distinción a la sociabilidad cotidiana de estos grupos sociales intermedios<sup>41</sup>.

El vigoroso desarrollo de estos sectores, en todo caso, parece ir de acuerdo con el sostenimiento y hasta la expansión de otras formas de entretenimiento ya tradicional y asentado en los ámbitos urbanos. Frente a la repetida idea de la *crisis* de las artes escénicas españolas, el teatro y el siempre versátil mundo de las varietés y la canción popular redefinen sus presupuestos para seguir gozando de una situación saludable; las cupletistas se benefician de la creciente calidad del disco y de su difusión a través de la radio. Agoniza la zarzuela del «género chico», es cierto, pero se revitaliza la zarzuela grande en dos o tres actos y el formato de la *revista*; y no desfallece el mundo de la picardía sexual en los teatrillos de menor presupuesto, hasta el punto de caracterizarse como una verdadera «ola verde» los espectáculos de estos años treinta. La década además asiste a la consagración de los espectáculos e incluso las compañías completas de danza escénica española –la de «La Argentinita» se forma en 1933– apoyándose en su facilidad de instalación, dado que apenas se necesita la danzarina y un músico, y en un repertorio de canciones y danzas eminentemente populares<sup>42</sup>. Pero seguramente la mayor de las novedades en el campo de los espectáculos de estos años esté en el cine; al fin y al cabo una forma ya madura y emancipada de comunicación social y artística, y que vive en estos años el tránsito trascendental del mudo hacia el sonoro.

---

<sup>40</sup> Ana Moreno Garrido, *op. cit.*, pp. 49-55; 114-116; Carmelo Pellejero Martínez, «La política turística durante la república, 1931-1936», en Rafael Vallejo y Carlos Larrinaga (eds.), *op. cit.*

<sup>41</sup> Gracia Suárez Botas, *Hoteles de viajeros en Asturias*. Oviedo, KRK, 2006.

<sup>42</sup> Serge Salaün, «Rire et chanter contre la République. Le théâtre lyrique dans les années 30», en Salaün Salaün, *Les spectacles en Espagne 1875-1936*. París, Sorbonne Nouvelle, 2011; Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Espectáculos de baile y danza. El siglo xx», en Andrés Amorós y José María Díez Borque, *Historia de los espectáculos en España*. Madrid, Castalia, 1999.

Al margen del cine comercial en esta década conseguían subsistir también las salas especializadas en «Actualidades», de reportajes o documentales; los cineclubs donde se ponía cine de vanguardia o el promocionado con los criterios clericales de Acción Católica por organizaciones como Lux Honesta. Pero lo esencial estaba copado por la fuerza del cine norteamericano y el *star system*. Entre 1930 y 1933 el grueso era un cine de «dobles versiones» rodadas en castellano en los mismos estudios de Hollywood o en Europa; luego se impusieron los doblajes o los subtítulos, de modo que a mediados de la década el doblaje ya superaba a las versiones originales. El cine español tardó en reaccionar a aquella oferta atractiva de musicales o espectaculares coreografías; y que además estaba teniendo un impacto profundo en la cultura popular a la hora de transmitir su mensaje optimista y desinhibido, o sus estándares de moda en el peinado o en el vestido; rápidamente trasladados a la prensa en fotografías, reportajes o patrones de corte y confección. Pero si el cine doméstico todavía era incapaz en 1934 de superar los seis estrenos de aquel año al siguiente, en cambio, ya pudo ofertar directamente 24 películas españolas que plantaron cara a las extranjeras y que, sobre todo, pudieron superarlo con su éxito en taquillaje. Ese fue el caso, desde luego, de películas tan conocidas como *Nobleza baturra*, o *La verbena de la Paloma*, lanzados desde la no menos mítica compañía Cifesa, que inauguró una saga de títulos de un populismo republicano que, a menudo, recreaban un mundo social de consenso y concordia entre gitanos y payos (*Morena Clara*), amos y criados (*Nobleza baturra*) o laicos y religiosos (*La hermana San Sulpicio*)<sup>43</sup>.

En otro registro diferente, la prensa y la imprenta continúan ofreciendo su opción de consumo en este campo. En vísperas de la Guerra Civil algunos grandes diarios (*ABC*, *La Vanguardia*, *Ahora*, *El Heraldo de Madrid*) superan tiradas de 200 000 ejemplares, y el conjunto de los diarios españoles, pese a afrontar una fase de inestabilidad, enfrentamientos con la censura y suspensiones debido a las difíciles condiciones políticas, probablemente habían alcanzado una tirada global de unos tres millones de ejemplares. El mundo editorial, por otra parte, vivía en los inicios de los treinta una situación de efervescencia productiva y de madura fusión con las demandas populares. Mostraban pujanza las nuevas ediciones, en formatos netamente

---

<sup>43</sup> Manuel Rotellar, «Cifesa y su cine de los años 30». *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 4 (1990); Fèlix Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982; Agustín Sánchez Vidal, «Cine», en Andrés Amorós y José María Díaz Borque, *op. cit.*

populares, y subsistía una variada oferta de libro de viejo, la venta ambulante de buhoneros (a menudo ilegal) o la de los quioscos de prensa, novelas o cuentos de precio y formato elemental. La Fiesta del Libro, reinaugurada en 1933 e identificada rápidamente con un festejo republicano, con el crecimiento de ventas que lo acompañaba, mostraba bien aquella nueva simbiosis del público con el libro. La radio, entretanto, completaba aquella oferta, continuando su franca expansión en estos años, y ampliándola con una estructura de emisoras locales acogidas a un nuevo ordenamiento de 1932, que en junio de 1934 había extendido su red hasta un total de 59 nuevas emisoras, y que de todas formas no conseguiría nunca poner en cuestión la hegemonía de *Unión Radio*<sup>44</sup>.

Pero pese a esta impresión de modernidad, los sectores más tradicionales y las bases mismas de un territorio estatal que no había dejado todavía de ser agrario, seguían estando de una forma u otra muy presentes en el conjunto de las ofertas de ocio. Lo seguían estando, por ejemplo, en el cine de orientación vaticanista de estos años o, por supuesto, en las ofertas de lectura. No hay más que recordar el ejemplo de *El Debate* entre los grandes diarios, conservador pero modernizado técnicamente, o el de la publicación satírica *Gracia y Justicia* que, con tiradas de hasta 250 000 ejemplares conseguía en los años treinta hacer frente con notable éxito a su competencia<sup>45</sup>. Mostraba también actividad la Iglesia en otros terrenos donde, sin abandonar sus antiguos cotos, los estaba modernizando considerablemente en sus formatos. No es la primera vez que se menciona en esta dirección la notable mercantilización que registran algunos grandes santuarios en los veinte y los treinta, y cuya oferta religiosa convive armónicamente con una no menos cuidada infraestructura turística. Teniendo como fuente de inspiración ejemplos como el de Lourdes, santuarios como el de Covadonga –que inaugura su gran Hotel Pelayo ya en 1909– estaban convocando desde principios del siglo xx a cada vez mayor número de visitantes atraídos también por su aura nacionalista o su oferta de naturaleza; y sólo hay que recordar que el Parque Nacional de la Montaña de Covadonga, el primero del país, adquiriría esa condición en 1918. La actividad de todos estos núcleos de peregrinación –Compostela, Covadonga, o Montserrat, por ejemplo– aumentó a lo largo de los veinte en el contexto marcado por el despegue del consumo,

---

<sup>44</sup> José Antonio Martínez Martín, «Lecturas para todos en el siglo xx», en *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons, 2001. Alejandro Pizarroso Quintero, *op. cit.*, pp. 103-121; María Cruz Seoane, «Los grandes diarios...» *op. cit.*

<sup>45</sup> Alejandro Pizarroso Quintero, *op. cit.*, pp. 112-114.

el desarrollo de las infraestructuras turísticas y el acceso y facilidad de los transportes. En los veinte, por otra parte, las procesiones ya eran vistosos espectáculos de masas, de lujo en sus infraestructuras y complejidad en sus protocolos; aumentándose la presencia de tropas del ejército y de la Guardia Civil en sus desfiles. Incluso se extendieron los patrones de espectacularidad de la Semana Santa sevillana fuera de sus reductos originales. Los treinta aminoraron algo el impacto de estos espectáculos religiosos, coincidiendo con el incremento de episodios anticlericales y en pleno despliegue de una legislación republicana de corte laicista; pero en absoluto los enfriaron, y el inicio del período republicano coincidió con un llamativo incremento de las apariciones de la virgen, que tuvieron en algunos casos un considerable impacto en la opinión pública. El espacio de los festejos populares en forma de romerías y fiestas patronales, por otra parte, con su compleja amalgama de piedad popular y religiosidad, mercantilización o paganismo, y fenómenos de inversión cultural y (momentánea) subversión moral, no parece haber perdido su vigor tradicional; de hecho algunas de sus manifestaciones más conocidas como la andaluza Romería del Rocío, parecen haberse incluso activado en estos años treinta<sup>46</sup>.

#### 4. EL PARÉNTESIS DE LA GUERRA CIVIL Y LA LLEGADA DEL FRANQUISMO

La reactivación de este substrato tradicional e incluso su modernización desde los sectores conservadores, respondía de todas maneras a un proceso de radicalización general en el que la izquierda y los grupos progresistas habían tomado también una posición activa. En el sector de las industrias culturales más maduras la prensa era cada vez más permeable a este clima

---

<sup>46</sup> Gracia Suárez Botas, *op. cit.*, pp. 334-341; Eugenia Afinoguénova, «El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España», en Antonia del Rey Reguillo (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2007; Xosé M. Santos, «El turismo religioso. Fiestas patronales, Semana Santa, santuarios y peregrinaciones», en Rafael Vallejo y Carlos Larrinaga, *op. cit.*; Emilio Luis Lara López, *La religiosidad popular pasionista contemporánea (Jaén, 1859-1978). Una historia a través de la fotografía como fuente documental*. Jaén, Diputación, 2003, pp. 450 y ss.; Joseba Louzao Villar, «La virgen y la salvación de España. Un ensayo de historia cultural durante la Segunda República». *Ayer*, 82 (2011); Francisco Javier Ramón Solans, «Persecución, milagros y profecías en el discurso católico zaragozano durante la Segunda República». *Historia Social*, 78 (2014); Salvador Rodríguez Becerra, «La romería del Rocío, fiesta de Andalucía». *El Folk-Lore Andaluz. Revista de cultura tradicional. Homenaje a Pitt-Rivers*, 3 (1989). Jeanine Bribourg, «La fiesta patronal en España como sustitución del Carnaval». *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 31-32 (1983).

de polarización; algunos sindicatos o partidos de izquierda habían desarrollado también su propia oferta, ignorando prácticamente los ingresos de la publicidad y compitiendo modestamente, pero con relativo éxito, con la prensa de empresa. Subsistieron diarios anarquistas como el madrileño *CNT*, y *El Socialista* alcanzó en el período republicano tiradas de entre 40 y 50 000 ejemplares, disponiendo también esta opción política de otros diarios provinciales (*El Sur*, en Málaga, o *Avance* en Oviedo, por ejemplo); si bien tras la insurrección de octubre de 1934 tuvieron que afrontar una suspensión que llegó a finales de 1935. Tampoco fue ajena la radio a este clima de radicalización, afectándola de una intensa politización y haciéndose presente, gracias a las grabaciones y retransmisiones, en prácticamente todos los acontecimientos políticos del período. De la suspicacia inicial mostrada ante el medio por las autoridades republicanas, que habían prohibido la retransmisión de las sesiones de Las Cortes por miedo a que las reyertas parlamentarias incitasen asaltos populares al Congreso, se pasaría a una actitud más proclive a la participación –y al control– en sus contenidos. En las elecciones de 1933, aunque las autoridades prohibieron la propaganda política, anuncios de candidaturas o manifiestos políticos, permitieron en cambio la retransmisión de los mítines previamente autorizados; lo que transformó a la radio, en términos prácticos, en un poderoso canal de conformación de la opinión pública<sup>47</sup>.

La tensión que traslucían estos datos eclosionó finalmente en el período de la Guerra Civil (1936-39), que abrió una nueva *fase de estancamiento y crisis*. Va de suyo que las infraestructuras de entretenimiento tradicionales, el turismo, los espectáculos, la canción y el mundo del disco, resultaron fatalmente afectados por las circunstancias. En la nueva situación la prensa y la radio se transformaron rápidamente en ambos bandos más que en medios de información y entretenimiento, en vehículos de propaganda. Entre los republicanos los órganos de la derecha periodística fueron controlados por Consejos Obreros de la CNT o UGT, o dependieron de partidos o facciones republicanas o socialistas; permaneciendo en su lugar los diarios socialistas o cenetistas. En noviembre de 1936 la creación del Ministerio de Propaganda estimuló la creación de organismos no siempre bien articulados con la pretensión de regular el sector en las circunstancias bélicas. Cuando

---

<sup>47</sup> Mariano Cebrián Herreros, «La radio en la configuración de la cultura de masas hasta 1936». *Comunicación y Estudios Universitarios*, 6 (1996); Carmelo Garitaonandía, *La radio en España. 1923-1939. De altavoz musical a arma de propaganda*. Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 13-14.

se constituyó en Madrid una Delegación de Propaganda y Prensa sus dos secretarías asumirían los sectores respectivos de «propaganda» (fotografía, cinematógrafo, radio, impresos y carteles) y de «prensa». Ejercían también sus competencias los gobiernos autónomos del País Vasco y Cataluña –esta última responsable de una estimable actividad en cinematografía y prensa– mientras crecían las publicaciones, innumerables, de unidades militares y *milicias de la cultura*; integradas estas últimas por maestros e instructores para extender entre los adultos en combate las enseñanzas básicas y la alfabetización; labor en la que convergían con experiencias como la de las *Misiones Pedagógicas* creadas con anterioridad, en 1931, y de una brillante trayectoria de extensión cultural. El esfuerzo en este terreno sería realmente inmenso; y fruto de él sería la creación de bibliotecas en el frente o en los hospitales, los Hogares del soldado, Clubs de Educación o Rincones de Cultura, o las Brigadas Volantes contra el Analfabetismo cuyas clases alcanzaron a más de trescientas mil personas<sup>48</sup>.

La radio, entre tanto, absorbió buena parte de la atención de los hogares durante la Guerra; proveía de noticias indispensables, entretenimiento y a la vez adoctrinamiento y propaganda, dada la consciencia que se tuvo desde el principio en ambos bandos de su enorme papel en este terreno. Las emisoras, y en particular Unión Radio figuraron entre los objetivos prioritarios de los insurrectos, aunque fracasasen inicialmente en su intento. Las ondas se llenaron de un atropellado fluir de comunicados políticos o de organizaciones sindicales y populares que la República solo pudo controlar parcialmente con el tiempo. Largo Caballero, en septiembre de 1936, intentó al menos evitar que ese torrente de noticias diese informaciones útiles al enemigo, mientras que las noticias del conflicto oficialmente tranquilizadoras de uno u otro lado eran desmentidas desde las emisoras rivales. El posterior gobierno de Negrín, en fin, cortó por lo sano incautando todas las emisoras tratando de superar aquel caos informativo y propagandístico. Casi todos los líderes republicanos participaron en el debate político radiofónico haciendo conocidas y famosas voces como la de «Pasionaria», Indalecio Prieto o Largo Caballero. Quizá lo que mejor funcionase, dentro de esta desordenada oferta del lado republicano sería el «Altavoz del frente», puesto en marcha en septiembre de 1936, y que emitía todos los días desde las 9 de la noche poemas cantados hechos para la ocasión, canciones revolucionarias o charlas políticas; se construyó un blindado con potentes altavoces para difundir las

---

<sup>48</sup> Alejandro Tiana Ferrer, *Las misiones pedagógicas*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2020; Alejandro Pizarroso Quintero, *op. cit.*, pp. 125 y ss.

emisiones en primera línea de trincheras y con la intención de hacer llegar también los mensajes al enemigo del otro lado del frente, que con el tiempo se multiplicaron en dotaciones de altavoces portátiles de enorme tamaño. En el bando franquista, de todas formas, la eficacia propagandística sería mayor gracias a su organización minuciosa, con la ayuda italiana de *Radio Verdad*, y con un carácter rigurosamente centralizado y obediente a las consignas militares; haciéndose famosas las charlas agresivas y reaccionarias, pero que recurrían a un lenguaje popular y chabacano con indudable gancho, del general Queipo de Llano<sup>49</sup>. Mientras que el consumo de impresos o la audiencia de la radio podía revestir la forma de un consumo familiar o privado, la del cine exigía visitar unas salas que, en estos años, tuvieron que afrontar abundantes problemas de distribución en ambos bandos; en el franquista, desde luego, se esforzaron por mantener las salas abiertas contra viento y marea para dar una impresión de normalidad. Sus programas constituyeron, probablemente, el entretenimiento de mayor popularidad en esta fase de precariedad bélica. Hubo títulos de fama compartida en ambos bandos, pero frente a la dispersión y falta de control de la oferta republicana, en el franquista las opciones estuvieron desde el principio controladas y rigurosamente ordenadas. En el lado insurrecto la oferta italiana o alemana completó las opciones existentes; en el republicano, entretanto, ascendía la popularidad del cine soviético mientras bastantes de las salas de proyección eran intervenidas por comités populares<sup>50</sup>.

Sea como fuere la victoria del franquismo supuso, como es obvio, una drástica reordenación de las industrias culturales y las formas de entretenimiento. Las más maduras la sufrieron en primer lugar, por supuesto, debido a su peso en los sistemas de comunicación social. La prensa recabó desde el principio la atención del régimen. En plena Guerra el Decreto-Ley sobre la Prensa, vigente hasta 1966, sancionaba la censura previa y legalizaba su constante vigilancia; las breves pero expeditivas *consignas* de prensa, sin rango legal pero de obligado cumplimiento, uniformaron los mensajes periodísticos en un conjunto monótono y poco ágil informativamente, pero fiel a las prioridades del régimen en política exterior: pro-Eje antes del vuelco de Stalingrado en la II Guerra mundial, y cada vez más adalides de los valores de Occidente después, bajo la fachada del anticomunismo. Aun no se tiene un repertorio completo de las *consignas*, pero su resultado no

---

<sup>49</sup> Carmelo Garitaonandía, *op. cit.*, pp. 145-252; Ian Gibson, *Queipo de llano (Sevilla, verano 1936)*. Barcelona, Grijalbo, 1986; A. Pizarroso, *op. cit.*, pp. 152-158.

<sup>50</sup> Agustín Sánchez Vidal, «Cine», *op. cit.*, p. 549.



hay duda que fue sumergir a la prensa en un mundo de asfixiante moral ortodoxa, represión sexual, e inmersión en asuntos diarios intrascendentes, donde incluso se programaba la escasa crítica focalizándola en las cuestiones locales o en los episodios municipales. Se trataba, en suma, de una imagen de sustancial armonía en donde las luchas por el poder o los debates políticos o sociales simplemente habían desaparecido. Pero aunque la prensa fuese un importante medio de comunicación en esos años (se tiraban 1 760 000 ejemplares diarios en 1943), y pesase el impacto de sus mensajes, que gozaban del monopolio informativo (la prensa de oposición era clandestina y su circulación ridícula) en la estructura del ocio cotidiano de ese momento no hay duda de que la radio, y en otro orden de cosas el cine, tenían un papel mucho mayor<sup>51</sup>.

Tras el final de la Guerra el sistema radiofónico quedaba articulado en dos grupos; estatal uno (con la red de emisoras de *Radio Nacional de España*, más las dependientes del *Movimiento* o los *Sindicatos* franquistas), y de emisoras privadas el otro, dentro del que se agrupaban las locales de baja potencia, las herederas de *Unión Radio* que se integraron en la cadena *SER*, además de las parroquiales y diocesanas que se reorganizan a fines de los 50 para dar lugar en 1960 a la cadena *COPE*. En los cuarenta y cincuenta, con tasas de analfabetismo todavía del 35% y sin emisiones televisivas todavía –lo harían en 1956– la radio era el medio de comunicación de mayor importancia. El monopolio informativo le correspondía a *Radio Nacional*, conectándose las privadas a su red para emitir los noticiarios, durante años conocidos con el nombre popular de «*el parte*» en una persistente proyección de las informaciones militares diarias de la Guerra. Las emisiones oficiales pretendían propulsar una socialización política forzada en los valores del régimen, aunque se dieron de bruces con una red con pocas y malas emisoras, problemas constantes en el fluido eléctrico y escasos receptores de radio en medio de la pobreza y las dificultades de la postguerra. El número de receptores, bajó hasta moverse en torno a los 11 o 12 por cada 1 000 habitantes entre 1939 y 1942; no ayudaba a ello la obsesiva fiscalización de los aparatos por parte del régimen, preocupado por las radios clandestinas, aunque en cinco años más la media subió a 25 receptores por 1 000; cifras modestas pero que abrían paso a una mayor recuperación en años posteriores, alcanzándose los 63 receptores como media en 1955. La realidad era que la radio, pese a estos modestos avances, seguía siendo un artefacto caro y sólo

---

<sup>51</sup> Jorge Uría, *Cultura oficial e ideología en la Asturias franquista: El IDEA*. Oviedo, Universidad, 1984, pp. 20-32; Alejandro Pizarroso Quintero, *op. cit.*, pp. 161 y ss.

accesible para las clases medias, aunque ello no disminuía el impacto de sus emisiones que, en ocasiones destacadas, congregaba audiencias numerosas en bares, plazas de pueblo o centros sociales o culturales; las emisiones familiares, entre tanto, concentraban un 75% de sus audiencias después de cenar o durante la sobremesa; el público radiofónico femenino, por supuesto, era más numeroso que el masculino dadas la pautas sexistas del trabajo doméstico<sup>52</sup>. Los objetivos de las cadenas estatales eran, como es obvio, manifiestamente adoctrinadores, alejados como estaban de las servidumbres comerciales de las privadas, y próximos como lo eran a un programa dictatorial que combinaba ingredientes netamente fascistas con un ideario nacional-católico que cobraría una mayor importancia desde 1945 con la derrota definitiva del Eje. La figura de Franco, en aquel contexto, fue glorificada en lógica concordancia con una propaganda que lo presentaba como un hombre providencial, de cualidades excepcionales, y que recibía a través de la radio muestras constantes de adhesión y aclamaciones directas por parte del pueblo español. Su singularización como caudillo militar, de todas formas, perdió peso en los años posteriores al final de Guerra mundial en beneficio de su caracterización como estadista; cuidada en las retransmisiones de las visitas de políticos o jefes de estado extranjero como las de Evita Perón (1947) o Eisenhower (1959). Los contenidos de propaganda religiosa fueron también otra de las constantes de estos años, especialmente en Radio Nacional, que fue *testigo* de la profunda devoción de los españoles merced a las retransmisiones de actos religiosos excepcionales, las liturgias de Semana Santa, o especialmente la Navidad, que coincidía también con un mensaje político del dictador a todo el país, devenido en tradicional desde entonces y retransmitido puntualmente en la Nochebuena de cada año<sup>53</sup>.

Pero es difícil probar que estos mensajes hayan sido, pese al férreo monopolio propagandístico, realmente eficaces. De hecho, se ha aducido con

---

<sup>52</sup> Salvador Gómez García, y José Cabeza San Deogracias, «Oír la radio en España. Aproximación a las audiencias radiofónicas durante el primer franquismo (1939-1959)». *Historia Crítica*, 50 (2013).

<sup>53</sup> Armand Balsebre, *Historia de la Radio en España*. V. 2. Barcelona, Cátedra, 2002, p. 109; Salvador Gómez-García y Nuria Navarro-Sierra, «Las voces de un dictador. La figura de Franco desde los micrófonos de Radio Nacional de España (1937-1959)». *Palabra Clave*, v. 17, 1 (2014); Javier Escalera Reyes, «El Franquismo y la fiesta. Régimen político, transformaciones sociales y sociabilidad festiva en la España de Franco» en Jorge Uría, *La cultura popular en la España contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva 2003; Salvador Gómez García, «Ya es navidad en Radio Nacional. Un análisis de las emisiones navideñas durante el primer franquismo (1939-1962)». *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 5 (2009).

razón que la radio tan sólo conseguiría reforzar los valores ya preexistentes, e incluso se ha argumentado solventemente que la sobrecarga doctrinal de la radio del nuevo Estado provocaría el refugio de la audiencia en las programaciones de evasión y entretenimiento emitidas desde las radios privadas, cuyo impacto puede deducirse claramente de la popularidad contrastada de sus locutores, o considerando la de sus programas-concurso o los de carácter musical. Su agilidad en este terreno no solo se había estimulado por la necesidad de sobreponerse a los privilegios con que contaban las emisoras del régimen, sino también por la de remontar la competencia que hacían en el terreno informativo las emisiones clandestinas en castellano de Radio París, la BBC o, por supuesto, Radio Moscú. La más famosa, con todo, sería la popular *Pirenaica* (Radio España Independiente), que pese a su nombre emitía desde Leningrado a partir de 1941, y luego en Bucarest desde 1955<sup>54</sup>.

Pero fue el cine el entretenimiento de mayor popularidad en estos duros años. La producción española propia tarda en recuperarse, aunque el cine extranjero –y sobre todo el norteamericano, que se adueña de la cartelera– es doblado obligatoriamente al castellano aprovechándose la circunstancia para hacer la censura todavía más eficaz de lo que ya era. De hecho, *El Gran Dictador* de Chaplin tardaría cuarenta años en estrenarse. La impresión nacionalizadora de estas películas se reforzó, además, con la creación en 1943 del No-Do, el noticiario del régimen de proyección obligada en los cines. La red de salas existentes proporciona una sólida base para su reputación entre el público; capitales de provincia como Valladolid, Bilbao o Zaragoza disponen de entre una docena y 16 salas de cine o teatro; Sevilla 25 y Valencia 94; y Madrid alcanza las 103 mientras que Barcelona llega a las 127. Al acabar la década se contaba ya con 3500, de las que apenas 550 estaban en capitales de provincia; lo que deja un amplio margen para los popularísimos cines en pueblos o localidades rurales. Mediada la década seguramente los españoles acudían al cine una vez a la semana o, a lo más, cada 15 días. La oferta, es cierto, está dominada por el cine norteamericano; en la primera mitad de los cuarenta le corresponde un 40% de lo emitido, y apenas le hace frente un 19% de cine español, y un 36% europeo, donde sobresale especialmente el alemán, con casi un 14% del total de lo proyectado. La oferta española sólo empezará a despuntar a fines de la década siguiente,

---

<sup>54</sup> Francisco Sevillano Calero, *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante, Universidad, 1998, p. 76; Salvador Gómez García, y José Cabeza San Deogracias, «Oír la radio en España...», *op. cit.*; Alejandro Pizarroso Quintero, *op. cit.*, pp. 211-215.

en paralelo a una mayor difuminación de la norteamericana y en pleno despegue del cine italiano o francés<sup>55</sup>. El cine es consumido en cualquier caso bajo estrictos códigos de control, asegurado por una compleja y caótica red de departamentos estatales, y ejercido mediante una censura sin patrones establecidos ni reconocibles. Pero refuerza sin duda ninguna la imagen idílica que, semana tras semana, se transmite desde los noticiarios del No-Do: la información trivial e intrascendente, la imagen amable de la vida cotidiana o las realizaciones del régimen encarnadas en las inauguraciones del dictador de pantanos, carreteras u hospitales. Tan interesante como la acción censora o el cultivo informativo de una normalidad fingida será, de todas formas, la protección activa e intensamente tutelada de un cine de producción *nacional*<sup>56</sup>. Al final, en 1949 la Dirección General de Cinematografía y Teatro declaraba haber intervenido en 679 proyectos de realización de películas de largometraje, de los que se habían realizado 395; los guiones y proyectos no autorizados lo habían sido por la «absoluta falta de calidad artística» o «en razón a sus características morales, sociales o políticas». Se habían concedido además el título de *películas de interés nacional* a las caracterizadas por «un inconfundible sello de personalidad española y una estricta adecuación a las exigencias morales, sociales y políticas de nuestro Estado»; beneficiándose automáticamente de distintas ventajas como la preferencia de contratación en las salas de exhibición, y su proyección en las épocas más favorables de la temporada. Pero de nuevo la voluntad de entretenimiento del público parece haber predominado sobre las intenciones moralizantes del régimen; la oferta de diversión se enseñoorea del cine español desde el fin de la Guerra hasta 1950, suponiendo las comedias un 50% de lo producido, y un 40% aproximadamente la oferta conjunta de cine folklórico o musical, bélico y de espionaje, dramas y melodramas, o filmes policíacos y de aventuras<sup>57</sup>. Lo cierto era que el cine quería parecer un espacio de libertad y gozoso aislamiento, al margen de las miserias de una áspera postguerra. Sus salas eran baratas y accesibles, y en provincias podían abrir a diario en las ciudades y en los pueblos sábados y domingos o incluso jueves. Los cortes de fluido eran comunes sobre todo en los barrios, y las malas audiciones o visionados daban lugar a protestas más o menos airadas del público, pero nada impidió su frecuentación por los jóvenes y parejas, que salvo que

---

<sup>55</sup> Agustín Sánchez Vidal, *op. cit.*, pp. 550-556.

<sup>56</sup> José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Román Gubern (y otros), *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2017.

<sup>57</sup> José Ibáñez Martín, *Diez años de servicios a la cultura española 1939-1949*. Madrid, Magisterio Español, 1950, pp. 768-769. José Enrique Monterde, «El cine...» *op. cit.*, p. 230.

quisiesen vivir al raso, encontraban en la última fila de las salas un alivio a su contención forzada. Algunos Gobernadores civiles o Alcaldes, como el de Cartagena, forzaron de hecho a la iluminación de las salas para impedir que «aprovechando la oscuridad» se pudiesen cometer «actos contrarios a la Moral Cristiana»; pero la reiteración continuada de medidas parecidas en estos años sugiere que estas coerciones tuvieron poco éxito<sup>58</sup>.

La popularidad del cine contrasta en estos años con la aparente atonía de entretenimientos urbanos tradicionales como las *varietés* y los espectáculos de teatros, teatrillos o cafés. Subsisten ciertamente en parecidos formatos a los de antes la canción o la danza españolas. En el caso de esta última se vive una fase de apogeo en sus modalidades de flamenco, danzas regionales o escuela bolera, y coincidiendo con el resurgir programado del folclore oficial de los Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento Nacional falangista. La canción, a su vez, vive el resurgir nacionalista de la antigua *tonadilla*; aunque su desarrollo prolonga en realidad las formas frívolas o picarescas –vigiladas estrictamente– de los antiguos cuplés. Resurgen igualmente los chotis madrileños y los pasodobles. Merced a sus contactos con el régimen Celia Gámez sería una de las pocas cantantes capaces de subsistir en el mundo de la *revista*, pero sin la gracia picante de antaño y bajo la forma de comedias musicales o zarzuelillas cómicas más bien insulsas. Del viejo mundo de anteguerra sobreviven algunas cantantes como Estrellita Castro, mientras que otros como Angelillo o Miguel de Molina tienen que exiliarse. En el nuevo de la copla autárquica y patriótica, tal vez la mayor novedad serían las canciones de Concha Piquer, que se apoderó de buena parte del repertorio de Miguel de Molina combinado con el de inspiración lorquiana; y las primicias de los espectáculos de Lola Flores, que en 1946 ya canta la historia desgarrada de *La Zarzamora*<sup>59</sup>.

En medio de la caída del consumo en la primera década del franquismo, y de las dificultades de las clases medias, el turismo seguía ocupando como es lógico un lugar especial dentro de un sistema que había hecho de su

<sup>58</sup> Concha Langa Nuño, «Propaganda y evasión. Sevilla, retaguardia de la zona nacional», en José-Vidal Plaz y José Carlos Rueda (eds.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo xx*. Madrid, Rialp, 2002; Pedro María Egea Bruno, «Ocio y festividad en el Campo de Cartagena. Su instrumentalización por el franquismo (1939-1956)». *Revista Murciana de Antropología*, 11 (2004).

<sup>59</sup> Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, «Espectáculos de baile...», *op. cit.*, pp. 358 y ss.; Equipo reseña, *La cultura española durante el franquismo*. Bilbao, Mensajero, 1977, pp. 337-345.

disfrute un emblema de distinción social. Un Servicio Nacional de Turismo aparecido en plena Guerra se transformaba en agosto de 1939 en Dirección General de Turismo que, en todo caso, poco podría hacer en aquellas difíciles condiciones; cerrado el país al exterior y obsesionado por la infiltración de opositores entre los viajeros. Durante la primera década del régimen, y aún después, la Dirección apenas pudo estructurar una demanda entorpecida por obsesivos controles policiales, y dificultada por el racionamiento de alimentos y combustibles. Significativamente, y al igual que en la Alemania nazi, la Dirección dependía del Ministerio de Propaganda, lo que subordinaba a objetivos políticos el placer, además de negarle al ocio su vertiente de industria lucrativa. La fiscalización de los extranjeros en tránsito se efectuaba mediante el curioso expediente del *Tríptico*, en vigor entre 1941 y 1952, y que resumía en un documento los minuciosos controles mediante un triple registro, para la policía, el viajero y el hotelero, y que era remitido diariamente a la oficina de policía local. El racionamiento de combustible, a su vez, tenía efectos devastadores no sólo sobre el turismo extranjero –que además se interrumpió durante la Guerra Mundial– sino también sobre el nacional; afectado por unas destrucciones ferroviarias que parecen haber alcanzado al sesenta por ciento del material tractor, y que dejaron como resultado un sistema anticuado, caro y sometido a constantes retrasos; y que sólo en 1949, con el Plan General de Reconstrucción, empieza a modernizarse. Los desplazamientos dependían así muy estrechamente del automóvil, aunque constreñidos por los controles y las metas ideológicas; ordenado como estuvo en rutas fijas por el interior, y focalizado en torno a monumentos *nacionales* ilustradores del esplendor histórico español, o en torno a acontecimientos religiosos, peregrinaciones o visitas a santuarios. Tampoco hay que contabilizar entre los logros del régimen el desarrollo de un turismo social significativo, a diferencia de los fascismos europeos de la época o del peronismo, que fueron capaces de organizar su despliegue a precios inferiores al coste real con el apoyo del Estado, y que facilitaron a las capas de población de menor ingreso un acceso significativo a sus servicios. Ese era el proyecto de la Obra Sindical de Educación y Descanso (1939), pero su programa de reducciones de tarifas, de ayudas a las clases trabajadoras o de turismo juvenil, jamás llegaron en su esfuerzo de encuadramiento y adoctrinamiento –especialmente meticuloso en el capítulo del Frente de Juventudes– a un nivel parangonable a sus patrones europeos. La Obra organizó excursiones y viajes, u ofertaba estancias en residencias veraniegas desde 1940. Solo a finales de los años cincuenta alcanzó cierto nivel; en 1956 funcionaban 42 residencias que atendieron a 43 356 trabajadores. Las llamadas ciudades sindicales llegarían más tarde, a finales de los sesenta. Los campamentos del Frente de Juventudes tuvieron más importancia

debido a sus objetivos de encuadramiento político; aparte de los escolares, encuadrados obligatoriamente, sus afiliados directos eran casi un millón y medio en 1958, alojados en una red de campamentos que constaba de 60 instalaciones al año siguiente<sup>60</sup>.

En el capítulo de los deportes, entre tanto, los esfuerzos del Frente de Juventudes se estaban dirigiendo hacia la educación física escolar, pero también hacia el excursionismo y en general cualquier deporte capaz de disciplinar el cuerpo y mejorar la socialización de los jóvenes en los valores del régimen. La intención del franquismo, como había sucedido en otras dictaduras similares desde los años veinte, era la de convertir el deporte en un instrumento para jerarquizar el tiempo libre de trabajo y mantener el control social de los trabajadores, a la vez que para utilizarlo como propaganda exterior de la excelencia del sistema político e ideológico. Inspirado en la Obra Nacional Dopolaboro italiana o en el Frente del Trabajo alemán, la Obra Sindical de Educación y descanso consiguió que los obreros accediesen a formas de deporte, cultura y ocio que les habían sido vedadas hasta entonces. Pero, pese a que la verdadera intención franquista era la práctica deportiva alejada de la competición reglada y mercantilizada, en aras a una mejora de la raza y atenta ante todo a la «madre educadora» del deporte, la preparación física, de lo que no hay duda es de que fue imposible despojar al deporte de sus vertientes más lúdicas, y de su condición de puro entretenimiento. En la muy ideologizada programación de Radio Nacional, por ejemplo, fue imposible no acoger esta vertiente de entretenimiento y de ocio, además de su papel de válvula de escape de un entorno cotidiano áspero y hostil. El reparto de emisiones deportivas, volcadas en las que mayor número de oyentes convocaban, ilustran bien al igual que las secciones deportivas de los grandes diarios, las actividades deportivas de mayor popularidad; y entre las que el fútbol ocupaba el lugar de preferencia. Las retransmisiones de encuentros estratégicos, la misma estabilización de una plantilla de periodismo deportivo con la incorporación de locutores de enorme popularidad, como

---

<sup>60</sup> Ana Moreno Garrido, *Historia del turismo en España en el siglo xx*. Madrid, Síntesis, 2010; Francisco Comín, Pablo Martín Aceña, Miguel Muñoz y Javier Vidal Olivares, *150 Años de Historia de los Ferrocarriles Españoles*. Madrid, Anaya, 1998, 2 vols.; César Fernández Rubio, «Las actividades de «Aire Libre» en la Organización Juvenil y el Frente de Juventudes». Tesis doctoral. Universidad Complutense, 2018, en línea en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49399/> [con acceso el 12.09.2020]; Marta Mauri, «Mens Sana in Corpore Sano. La educación física del Frente de Juventudes y el disciplinamiento de los cuerpos». *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*, v. I, Universitat Central de Catalunya, 2015, pp. 381-391.

Matías Prats desde 1945, contribuyó a realzar la retransmisión de encuentros internacionales, finales de campeonato u otras circunstancias excepcionales. La popularidad del fútbol explica sin duda la atención y vigilancia que recibe del régimen; la «fútbolización» del país alcanzó nuevos niveles cuando en 1946 se crea el Patronado de Apuestas Mutuas Deportivo Benéficas, que a través de sus populares *quinielas*, donde se apostaba a adivinar los vencedores de 14 partidos de fútbol de primera y segunda división, integró en la vida cotidiana su peculiar combinación de ludopatía colectiva y pasión futbolera. Por otra parte los equipos locales y de base socializaban de forma intensa el balompié garantizando la participación de las clases populares en una estructura cuya parte más espectacular correspondía siempre al fútbol profesionalizado. Una ciudad como Cartagena –113 160 habitantes en 1950– aparte de su equipo titular en segunda división, tenía otros doce equipos más, sin contar con alguna calle que tenía también su equipo propio, y sin considerar tampoco otra decena de equipos de barrios o los que dependían de las Diputaciones que agrupaban varias entidades locales. En un país con carencias educativas y todavía intensamente rural, la fama de los grandes equipos y su intensa mercantilización y fiscalización por el régimen se utilizó, por otra parte, para proyectar una imagen positiva del país a través de los encuentros internacionales –con cuidadas retransmisiones radiofónicas e intensas campañas de prensa–, subrayando los vínculos entre la dictadura y la nación española, o resaltando las conexiones con sus homólogos en el fascismo alemán o italiano. El fútbol se nacionalizó en estos años situando a falangistas en las direcciones de clubs de primera división que antes habían tenido simpatías nacionalistas como en el Bilbao o el Barcelona, se españolizaron sus nombres –el *Sporting* pasó a ser el *Deportivo* de Gijón por ejemplo– y los censores procuraron borrar del lenguaje de las crónicas deportivas extranjerismos como *corner*, *amateur* o *match*<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Marta Mauri, «Un cuerpo fuerte para asegurar la esencia española. La Educación Física del frente de Juventudes durante el franquismo (1940-1960)». *Materiales para la Historia del Deporte*, 18 (2019); Silvia López Gallegos, «El deporte como forma de control social: La actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo». *Historia, Trabajo y Sociedad*, 3 (2012); Salvador Gómez García y Carlos A. Ballesteros-Herencia, «Deporte en el éter: las emisiones deportivas de Radio Nacional de España en los inicios del franquismo». *Materiales para la Historia del Deporte*, 19 (2019); Armand Balsebre, *Historia de la radio en España. V. II*. Barcelona, Cátedra, 2002, p. 69.; Pedro María Egea Bruno, «Ocio y festividad...» *op. cit.*, pp. 168-169; Alejandro Quiroga Fernández, *Goles y banderas. Fútbol e identidades nacionales en España*. Madrid, Marcial Pons, 2014, pp. 52-60; Duncan Shaw, *Fútbol y franquismo*. Madrid, Alianza, 1987; Juan Carlos Manrique Arribas, «Juventud, deporte y falangismo. El Frente de Juventudes, la Sección Femenina



Las formas del ocio en la posguerra, en todo caso, desbordaban los patrones del fútbol por vistoso y espectacular que fuese. Subsistían otras modalidades de entretenimiento más tradicionales que, además, tenían la ventaja de su bajo o a veces casi nulo presupuesto. Seguía teniendo su lugar en el ocio cotidiano, por ejemplo, la taberna, que continuó siendo un recurso ampliamente usado, y sobre todo por los hombres. En zonas como Asturias, donde las sidrerías competían con precios bajos frente al consumo del vino, ni siquiera les iba a hacer sombra la posterior expansión de las cafeterías desde los años 50 y 60; el sector vivió, de hecho, una nueva edad dorada de concentración de lagares y renovación tecnológica, y pese a denegarse la reapertura de algunos establecimientos a propietarios con antecedentes políticos desfavorables, la red de tabernas cubría en 1940 un total de 2 479 establecimientos para una población de 836 640 habitantes sin dejar de constituir nunca un centro de reunión, de sociabilidad cotidiana e incluso de actividad política como, por otra parte, lo venía siendo desde el pasado. Algunas de estas tabernas ofertaban además bailes de pago, campeonatos en sus boleras, panaderías o tiendas mixtas. Los ciclos religiosos, por otra parte, imponían también sus cadencias y se convertían en objeto de atracción de visitantes especialmente en ocasiones como Navidad o Semana Santa; de hecho, ese sería alguno de los motivos más cultivados desde el Departamento de Rutas Nacionales de la Dirección General de Turismo. La Iglesia, de todas formas, había sido reconocida por el franquismo como única instancia competente en la organización de peregrinaciones, y de hecho su actividad constituyó una importante competencia para la oferta directa del Estado en este terreno<sup>62</sup>. El descanso dominical, por otra parte, rigurosamente defendido desde el nacionalcatolicismo franquista, suponía la posibilidad de administrar algunas actividades de bajo coste para muchos españoles. Los domingos imponían su ritmo con la asistencia obligada a la misa dominical, pero eran más difíciles las ocasiones para reunirse fuera de su fiscalización piadosa. En el Levante español se documentan bien la existencia en la época de veladas vecinales, y cierta actividad en la organización de bailes para los vecinos, previa autorización oficial y vigilancia estricta de su *honestidad*.

y los deportes del «Movimiento», en Xavier Pujadas (coord.), *Atletas y ciudadanos...*, *op. cit.*

<sup>62</sup> Luis Benito García Álvarez, «La sociabilidad sidrera en Asturias durante el franquismo», *Historia Social*, 92 (2018); Ana Moreno Garrido, *Historia del turismo...*, *op. cit.*, pp. 153-161; José Luis Aguilar López-Barajas, Claudio Hernández Burgos y Alba Nueda Lozano, «¿"Educación y Descanso" para los trabajadores españoles? Falangismo y turismo social durante el desarrollismo franquista», en *Investigaciones Históricas*, 43 (2023).

Al final, en núcleos como Cartagena, y entre 1939 y 1956, llegaron a funcionar 66 locales diferentes que los organizaban, dependientes de distintas sociedades, clubs, casinos o cines. Al margen de ello, las fiestas patronales –22 entre agosto y diciembre– completaban una oferta asequible de festejos y en un entorno físico de proximidad. Su protocolo apenas había cambiado en lo esencial: misa solemne en la mañana, con procesión y predicador de mayor o menor renombre; música y pólvora en el recinto ferial, con disparo de cohetes, pasacalles y verbena; competiciones variadas, concursos o certámenes diversos, carreras; y si había dinero traca o castillo de fuegos artificiales... El baile vespertino o nocturno seguía siendo lo más popular, y la diversificación en sus modalidades –«a la veneciana, a la andaluza, baile-vermut, de piñata, del farol, del globo»...– demuestra la atención que recibe por los organizadores y la expectación despertada entre los comarcanos. La autorización gubernativa, preceptiva para su celebración, llegaba no sin controles estrictos y garantías de preservación de la moral, aunque en este punto conviene no exagerar excesivamente. Las propias fuentes eclesiásticas informan de que las aparatosas muestras de piedad pueden esconder una religiosidad fingida; y que la imposición de una moral estricta, obsesiva en el terreno sexual, era más relajada en el campo que en la ciudad, que en uno y otro ámbito se conocían bien las prácticas contraceptivas, y que las parejas se tomaban libertades no sólo en los festejos ocasionales de siempre, sino también en ocasiones, como ya sabemos, como la del cine; mucho más accesibles y cotidianas<sup>63</sup>.

Todo ello vale para ilustrar, de nuevo, que la oferta de ocio y su infraestructura mercantil, aunque nunca dejaron de existir, no pudieron llegar a ser un sector floreciente en aquellos duros años. En realidad, hubo que esperar a lo largo de los años cincuenta y sobre todo a los sesenta, como en parte ya se ha visto, para que fenómenos como el del turismo, esbozado en sus vertientes más modernas en los años veinte y treinta, acabase eclosionando por fin a remolque de un flujo de visitantes europeos de clases medias y crecientemente de trabajadores que, tras la recuperación de postguerra podían viajar en automóvil y accedían a un mayor nivel de vida y a las vacaciones pagadas. La disponibilidad de aviones y pilotos tras el conflicto mundial, por otra parte, facilitaba y abarataba el transporte aéreo; y a ello se sumó una compañía aérea nacional, Iberia, nacionalizada y que empezó a despegar económicamente desde mediados de los cuarenta. En fin, si a ello se suma

---

<sup>63</sup> Pedro María Egea Bruno, «Ocio y festividad...», *op. cit.*

la creciente participación española en estos flujos, se comprende cómo al final de la década se estuviese operando la transformación del turismo en un fenómeno de masas, a la vez que se coronaba la mutación del baño de ola en el baño de sol y se entraba en un modelo de libre mercado ajeno a los rígidos controles de la autarquía. El gran fenómeno del ocio de masas, del consumo masivo de la canción y el verdadero despegue del disco, de las cafeterías urbanas o de las discotecas íntimas para jóvenes, lejos de la vigilancia de sus padres, llegó más tarde. Sería un fenómeno ya de los años sesenta que marcaría una *fase de madurez* de las industrias del ocio, pero que no entra ya en la materia de este artículo<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Adrian Vogel, *Bikinis, fútbol y rock & roll*. Madrid, Akal, 2017.

# 1820-1945. BREVE HISTORIA DE LA EVOLUCIÓN DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES EN PORTUGAL<sup>1</sup>

*Maria Manuel Baptista*

*Suzana Menezes*

*Universidade de Aveiro*

## RESUMEN

El capítulo analiza, de forma amplia y general, la evolución histórica de algunas de las principales instituciones culturales de Portugal entre los años 1820 y 1945. En particular, el capítulo destaca la creación de instituciones como bibliotecas, museos, teatros y vehículos de prensa durante ese período. También se considera el contexto histórico y político más general de este período, así como las condiciones sociales, culturales, educativas y económicas que interfirieron en la dinámica del consumo cultural en Portugal.

## ABSTRACT

The chapter analyzes, in a broad and general way, the historical evolution of some of the main cultural institutions in Portugal between the years 1820 and 1945. In particular, the chapter highlights the creation of institutions such as libraries, museums, theaters and press vehicles over that period. The more general historical and political context of this period is also considered, as well as the social, cultural, educational and economic conditions that interfered in the dynamics of cultural consumption in Portugal.

---

<sup>1</sup> Traducción de Natalia Gutierrez Carmona.

Entre 1820 y 1945, Portugal vivió importantes momentos de evolución, transmutamiento y convulsión. En este periodo, se identificaron tres grandes etapas políticas: El liberalismo (entre 1820 y 1910), la Primera República (entre 1910 y 1933, dándose entre 1926 y 1933, la llamada Dictadura Militar) y el Estado Nuevo (que perdurará entre 1933 y 1974).

Al largo de todo este periodo, Portugal desarrolló un (lento) cambio en términos de acceso y consumo cultural. Aquí se comenzará por mencionar museos y colecciones estatales, bibliotecas públicas, teatro o prensa popular. Lentamente, la cultura parece querer salir de las manos y la vigilancia de una pequeña elite privilegiada por su cuna; esa producción de contenidos está concebida para ser usada y vista por el pueblo en su totalidad, aunque sea en la mayor parte de los casos su simple receptor, y producida según el caso por la acción directa de los gobiernos, o por la actuación de su sociedad civil. Ahora bien este pueblo es, dicen las estadísticas de la época, un conjunto social pobre económicamente y sin preparación cultural, en su gran mayoría analfabeto o con niveles residuales de alfabetización. No conocemos exactamente todavía la cronología de producción de sus textos, ni cómo se materializaron efectivamente los consumos culturales, y habría seguramente lugar para ello en este estudio si el tiempo lo permitiera. Pero se podría casi deducir de este escenario socio-económico, la parca y delgada existencia de grupos de consumidores en masa, con las condiciones económicas, educativas y de tiempo libre necesarias para nutrir verdaderamente un mercado cultural de ocio; fuese a través del disfrute de museos o bibliotecas, o el consumo de sesiones de teatro, cine, espectáculos musicales o prensa. Tendría el País que esperar (seguramente) más de sesenta años en un nuevo siglo, el xx, para que los niveles salariales y la reducción de las jornadas de trabajo permitieran el excedente financiero y de tiempo necesarios para el desarrollo de lo que hoy podríamos denominar un consumo cultural de masas. Por otra parte, en lo que se refiere estrictamente al consumo cultural y, consecuentemente, la emergencia de las industrias culturales, el fenómeno está necesariamente asociado a unas condiciones sociales y económicas que Portugal apenas reunió fugazmente a lo largo de todo este período: nivel medio de rendimiento económico de las familias y aumento del tiempo de ocio asociado a la reducción efectiva de la jornada de trabajo que permitiese la introducción de hábitos y patrones de consumo cultural; aumento de la esperanza de vida que facilitase el prolongamiento de los ciclos de vida del consumo; incremento de la escolarización (que se traducía necesariamente en el aumento de inversión pública en educación) y que generase verdaderamente consumidores culturales, tanto en términos

cuantitativos como en los cualitativos; consolidación de la *terciarización* de la economía y del inevitable paso de una sociedad agraria a una industrial y de la consecuente afirmación de la ciudad como lugar privilegiado de generación de riqueza y consumo (y por eso mismo, espacio de confluencia de residentes y visitantes); condiciones concretas de movilidad, no tanto de personas cuanto de bienes, servicios y capitales; y existencia, en fin, de una red coherente de espacios destinados a la difusión de cultura a los que se asocian condiciones objetivas de acceso público y, consecuentemente, de estimulación al aumento de su exploración (sin limitarse a una menguada disponibilidad de oferta).

Nuestra opción, en este contexto, fue la de examinar la cuestión de la cultura y de las actividades recreativas a través de la oferta, y no exactamente del consumo; esto es, a través de la emergencia de nuevas instituciones o espacios de cultura. No teníamos condiciones, en este breve contexto, para llevar adelante un estudio exhaustivo del fenómeno, como tal vez fuera necesario; pero en todo caso hemos buscado en esta aproximación dejar aquí un breve cuadro, hecho de diferentes momentos históricos, a través de los que a lo largo de estos 125 años pudiéramos dar una imagen, aunque pálida, de la forma en la que el País va evolucionando en términos culturales. Elegimos de esta forma, y fundamentalmente, cinco áreas: los museos y las bibliotecas, el teatro, la prensa, el cine y la radio.

Una vez salido de las infames invasiones napoleónicas Portugal es, en 1820, un país pobre, destrozado, resentido y políticamente inestable cuya agricultura, industria y comercio se encuentran prácticamente paralizados. En 1815, Brasil deja de ser una colonia portuguesa. Sin embargo, la familia real y la corte portuguesa se mantuvieron instaladas allí, dejando a los ingleses los principales cargos de gobierno en Portugal. El descontento social es efervescente y se siente en el aire un clima de continua conspiración. Varias serán las tentativas de cambio de este régimen que exigen el regreso del rey y la expulsión de los ingleses. Casi todas terminarían en prisiones y condenas a muerte. En 1818 es organizado el Sinédrio, una asociación secreta de liberales de Oporto, liderada por el juez desembargador Manuel Fernandes Tomás, por José Ferreira Borges, João Ferreira Viana y José da Silva Carvalho, en la que se reúnen varios jueces, comerciantes, e industriales y militares, adoptando por misión desencadenar una revolución que haga frente al mariscal William Carr Beresford (general inglés nombrado por D. João VI como mariscal del ejército portugués y a quien se concede el poder total para destruir cualquier tentativa de conspiración liberal en

Portugal) y que ponga fin al dominio inglés a través de la instauración de una Monarquía Constitucional. Fuertemente animado por la Revolución Española de 9 de marzo de 1820, el Sinédrio permanece en la memoria histórica como el movimiento que conduce a la implantación del liberalismo en Portugal, extinguiéndose precisamente al término de la Revolución Liberal de Oporto, el 24 de agosto de 1820, que sucede a la ausencia del mariscal Beresford. Esta revolución, que tendrá fuertes consecuencias no sólo en la historia de Portugal sino también en la de Brasil, se asienta rápidamente en todo el País y culmina con la expulsión de los ingleses, siendo entonces creado un gobierno provisional que exige el regreso del Rey a Portugal (recuérdese que la Corte Portuguesa se había transferido a Brasil durante la Guerra Peninsular), la convocatoria de elecciones (que se celebran en 1822) y la elaboración de la primera Constitución portuguesa; que consagrará los principios de libertad e igualdad y el fin de los privilegios de la nobleza y del clero. En 1821 el rey regresa y jura la Constitución portuguesa. Portugal pasa entonces de ser una monarquía absoluta a una monarquía liberal, teniendo que reconocer la independencia de Brasil (aunque solo lo haga formalmente en 1825). Es D. Pedro IV, hijo de D. João VI de Portugal, quien lidera el proceso de independencia de Brasil, siendo coronado el 1 de diciembre, emperador de Brasil (pasando a ser D. Pedro I, en tanto que emperador de Brasil). El 7 de septiembre de 1822, cuando Brasil se declara independiente, Portugal pierde una de sus más importantes fuentes de riqueza. Los años que siguen no son, principalmente en Portugal, ni pacíficos ni estables, oponiendo en la calle como en el poder, a los liberales (comerciantes, jueces, médicos y abogados) frente a los absolutistas (nobleza y clero apoyados por la reina Dña. Carlota y por su hijo D. Miguel) y generando estragos en la estabilidad política (muchas veces asociada a persecuciones políticas), y miseria y pobreza social por la ausencia de implementación de las tan necesarias reformas. En 1826, en la secuencia de la muerte de D. João VI, D. Pedro entrega el trono portugués a Dña. Maria da Glória, su hija, sustituyendo la constitución de 1822 por una Carta Constitucional.

Un año antes, en 1825, nacía Camilo Castelo Branco, uno de los escritores más proliferos de la literatura portuguesa que consiguió vivir exclusivamente de su obra literaria, habiendo escrito entre 1851 y 1890 más de doscientos romances y un sin número de otros textos, entre comedias, poesía, ensayos y prefacios, traducciones y cartas. Además de su vasta obra va a colaborar con importantes publicaciones de la época como *El Panorama*, *La Ilustración Portuguesa*, la *Revista Contemporánea de Portugal y Brasil*, la *Gazeta Literaria de Porto* y la revista *Republica de las Letras*, entre otras.

En 1828, D. Miguel se hace aclamar rey absoluto y retoma las persecuciones a los liberales. En 1831, D. Pedro parte a las Azores y con el apoyo de fuerzas extranjeras hace frente a su hermano, D. Miguel. En 1832 se inicia una guerra civil que durara 2 años. D. Miguel es derrotado y exiliado. La victoria liberal queda consagrada en la convención de Evora-Monte de 1834.

A partir de este momento se instala la estabilidad política necesaria para que grandes reformas sociales, económicas y educativas puedan llegar a ser implementadas. D. Pedro ya no asistirá a la transformación del País. Muere en 1834, convirtiéndose en su sucesor Dña. María II, su hija, cuyo reinado había sido interrumpido en su secuencia por el ya mencionado levantamiento absolutista que había proclamado a D. Miguel como rey de Portugal en 1828. Las Guerras Liberales que se habían abierto desde entonces van a prolongarse hasta 1834, año en que D. Maria es reubicada en el trono de un País destrozado por las invasiones francesas, por la guerra civil y por las graves crisis económicas. Intrigas, conspiraciones y agitaciones políticas permanentes marcaran su reinado.

Y, sin embargo, aun gobernando en un clima de hostilidad política, y dentro de un período complejo de la Historia de Portugal, entre el absolutismo y el constitucionalismo, y revoluciones y contra-revoluciones, Dña. María II, apodada «La Educadora», encabezará importantes progresos, sobre todo, al nivel de la educación y de la cultura. A su lado tendrá a Manuel da Silva Passos, a quien se conocerá en la historia como Passos Manuel, figura prominente en las primeras décadas del liberalismo y ministro de diferentes ramos a quien se le atribuyen las Reformas en la Instrucción Pública; y más tarde, a António da Costa Cabral que vendrá a asumir varios cargos y funciones y a implementar un ambicioso plan de reforma del Estado que estaría en la base del moderno Estado Portugués.

Beneficiándose de la peculiar situación política que resultaba del restablecimiento del origen liberal, en 1834, y del Septembrismo, en 1836, Passos Manuel ejecuta un importante conjunto de reformas, como ya se ha dicho, sobre todo en el área de las políticas educativas. Como relata Paulo Oliveira Ramos,

[...] de la labor de Manuel da Silva Passos [...] nació un conjunto de leyes buscando promover la ilustración general de los portugueses, la difusión de la instrucción pública y el gusto estético que se alcanzó en importantes reformas de los estudios (primarios, secundarios y universitarios), en la creación de conservatorios, de academias, de escuelas politécnicas y de museos (Ramos, 1993:30).



De las obras más relevantes y deseadas de la época sobresale el conservatorio de Artes y Oficios de Lisboa y el Conservatorio Portuense de Artes y Oficios, creados a imagen y semejanza del *Conservatoire National des Arts et Métiers*, de París. La idea de creación de este conservatorio se remonta ya a 1819 cuando los *Annaes das Sciências, das Artes e das Letras* publican un artículo titulado «Del Conservatorio de las Artes y Oficios de París, y de la posibilidad de un Establecimiento semejante en Portugal». Más tarde, en 1822, el Programa de la Sociedad Promotora de la Industria Nacional vendrá a mencionar la necesidad de crearse un Deposito de las Artes que tendría por misión recolectar documentos y máquinas para instrucción del público.

La idea de la creación de un museo industrial, menciona Paulo Oliveira Ramos, «atravesó todo nuestro siglo XIX, datando de 1819 y 1822 los dos primeros llamamientos conocidos para su creación, ambos ligados a Cândido José Xavier (1769-1833)» (Ramos, 1993:33), entonces Ministro del Reino, entendiéndose que la creación de un museo industrial impulsaría la propia actividad industrial del país. Esta aspiración es concretada en 1836 y 1837 con la creación, respectivamente, de los referidos Conservatorio de Artes y Oficios de Lisboa y del Conservatorio Portuense de Artes y Oficios que pretenden

[...] el perfeccionamiento de la Industria Nacional tenido por un elemento indispensable para la prosperidad publica, pero también la «instrucción de los Artistas, que sirva a la demostración popular de las preciosas aplicaciones de las Ciencias a las Artes, que excite la estimulación, y que mostrando el estado actual, y comparativo de la Industrial Nacional, influya poderosamente en sus progresos» (Ramos, 1993:34).

Impulsados, en cierta forma, por la realización de las grandes exposiciones universales centradas temáticamente en el universo de la industria moderna, los Museos de Industria comienzan a adquirir una expresión más acentuada, siendo a partir de entonces creados Museos de Industria (1852) y Museos Tecnológicos (1864). La última fase de los museos industriales, asegura Ramos, llegará de la mano de Antonio Augusto de Aguiar, en 1883, con la creación de dos Museos Industriales y Comerciales, en Lisboa y en Oporto, que tenían como misión «proporcionar instrucción practica a través de la exposición de los variados productos de la industria y del comercio, siendo tenidos como complemento indispensable de las escuelas industriales y de diseño industrial que serían creadas diez días más tarde.» (Ramos, 1993:38). Sin embargo, y como menciona Ramos, habiendo fallado en el cumplimiento de su misión, ya fuese como exposición permanente de industria, ya como

complemento de las escuelas industriales, los dos Conservatorios de Artes y Oficios serán clausurados en 1899, y ello a pesar de los esfuerzos de Francisco Sousa Viterbo. Citado por Ramos quien, en 1896, en el artículo «Arqueología Industrial Portuguesa. Los molinos» afirma,

Es con profunda nostalgia como veo desaparecer poco a poco los vestigios de nuestra actividad, de nuestra industria casera. La máquina va triturando todo con su movimiento vertiginoso, sin que manos piadosas se acuerden de golpear estos restos, humildes pero gloriosos depositándolos después en su sitio, donde puedan ser cuidadosamente estudiados y donde la curiosidad les preste el merecido culto. Existe la arqueología del arte, ¿porque no ha de existir la arqueología de la industria? [...] Maravilla tanta fuerza de ingenio gastada en los más perfeccionados maquinismos, pero más maravillado quedara el espectador si presenciase todos los procesos y todos los instrumentos y aparatos seguidos y adoptados desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. El museo que realizase semejante idea sería la escuela más instructiva del mundo (Ramos, 1993:39-40).

En lo que al arte se refiere debemos comenzar por mencionar que, a pesar de que D. Pedro IV hubiese decidido crear en Oporto un *Museo de Pinturas, Estampas y otros objetos de Bellas Artes*, este objetivo solo será verdaderamente materializado en la secuencia del decreto de 1833, firmado por Cândido José Xavier, que planeaba crear en la misma ciudad un *Museo de Pinturas y Estampas*. João Baptista Ribeiro, Pintor, es el encargado de identificar la herencia del futuro museo en los conventos abandonados, sea dentro o fuera de Oporto. A él se debe también la creación de la «regulación para el Museo, que es, en verdad, un documento de alto valor simbólico – a partir de él se puede hablar de un museo público entre nosotros» (Ramos, 1993:31). En sentido estricto suele afirmarse que una de las grandes conquistas del liberalismo, en lo que a la museología se refiere, no está relacionada apenas con la creación de varios e importantes museos en Portugal, sino más bien con la concreción de la propia idea de museo público. A partir de este momento, los tesoros del País no serían ya un privilegio de una elite sino un derecho a disposición de cualquier ciudadano que quisiese cultivar el espíritu. El Museo de Pinturas y Estampas es instalado en el Convento de Santo António, quedando bajo la dirección de João Baptista Ribeiro. Sin embargo, tendrá todavía que esperar al decreto de Passos Manuel, de 1836, para ser reglamentado. De las varias funciones que son acometidas por el nuevo museo Portuense de Bellas Artes, en el reglamento del museo se menciona específicamente que estuviese abierto al público en general los domingos y jueves siendo los martes, miércoles, viernes y sábados, destinados a los estudiantes; por otro lado, con la

transición de su colección en 1839 a la dirección de la Academia Portuense de Bellas-Artes, se verifica claramente un estrechamiento de las relaciones entre el museo, la educación artística y la organización de exposiciones públicas. A semejanza de tantos otros casos, la obra de adaptación del espacio será lenta, ya que la apertura al público apenas se verifica en 1840, conociéndose sus instalaciones como Museo Portuense o Ateneu D. Pedro o Ateneu Portuense. Cuando, en 1911, el museo integre la tutela del consejo de Arte y Arqueología, pasará entonces a designarse Museo Soares de los Reyes, tal como hoy es conocido.

En Oporto será de destacar también el Museo Allen, de 1838, el primer museo particular del País abierto al público en general. Aunque solo abierto los domingos, este nuevo museo pretende hacer disponible su gran colección de «mineralogía y geología, numismática, curiosidades naturales y artificiales, una librería bastante numerosa, rica y escogida, además de una colección de pinturas» (Ramos, 1993:34). El conjunto había sido reunido a lo largo de varios años por John Francis Allen, un rico negociante inglés llegado a Oporto que, en 1836, había construido junto a su residencia un edificio propio para albergar estas colecciones. En 1850 este museo, por fallecimiento de su propietario, pasa a tutela del municipio portuense que adquiere el conjunto, impidiendo así que sus herederos lo vendieran. El museo se transforma entonces en el primer museo municipal del País, pasando a designarse Museo Municipal de Oporto. A partir de 1852, los días de apertura al público aumentan y, en 1853, este pasara a ser el primer museo en Portugal en hacer un catálogo impreso. El museo será clausurado en 1940, cuando esta colección sea integrada en el Museo Nacional Soares de los Reyes, obedeciendo a la política museológica desenvuelta por el Estado Nuevo.

A Passos Manuel se deberá también la fundación, en 1836, de la Academia de Bellas Artes, inaugurada en 1837 bajo la protección de la Reina Dña. María II. La Academia de Bellas Artes es creada como consecuencia de tres decretos que estipulan su fundación, su localización (ocupando parte del convento del siglo XVI de San Francisco en la Ciudad, confiscado a la iglesia católica en 1834) y la creación de una Biblioteca. Inserta en el contexto de las reformas educativas ya mencionadas, la Academia de Bellas Artes vendría a centralizar la enseñanza artística en Portugal asumiendo la misión de formar nuevos artistas para las bellas artes y la función de identificar, inventariar, conservar y restaurar obras artísticas. Más tarde, en 1881, las funciones educativas y culturales son separadas a través de la creación automática de la Escuela de Bellas-Artes de Lisboa y de la Academia Real de Bellas-Artes.

En 1884, Portugal ve nacer, en el Palacio de los Condes de Alvor, el Museo Nacional de Bellas Artes, con pretensión de Grande Museo Nacional, donde quedara a la disposición del público la más relevante colección portuguesa de pintura, escultura, orfebrería y artes decorativas. Hoy se trata del Museo Nacional de Arte Antigua.

Además de los museos de industria y de los museos de arte, el espíritu museístico de la época todavía va a dirigir su mirada hacia otros patrimonios igualmente importantes en la afirmación de la nación, como el militar, a quien se destina la publicación de «unas instrucciones para que los Cirujanos de la Armada recogieran productos de Historia Natural, con el objetivo de ser establecido un museo particular de la Repartición de la Marina (1836)» (Ramos, 1993:30). Atentos estaban también a las provincias ultramarinas, para las que se pretendía la creación de un Museo en Macao, que expondría la riqueza de los productos orientales, y en Mozambique para los productos de África. Sin embargo, tendríamos que entrar ya en la segunda mitad del siglo XIX para asistir a la creación, en 1870, del Museo Colonial de Lisboa, que debería presentar las riquezas de las posiciones portuguesas de Ultramar, y en 1875 del Museo de la Sociedad de Geografía de Lisboa. Los destinos de ambos se cruzan en torno a 1892 cuando las colecciones del primero son incorporadas al segundo, pasando este a ser denominado Museo Colonial y Etnográfico. Con especialización en las cuestiones del colonialismo, el Museo de la Sociedad de Geografía abre las puertas al público en 1884. Hasta mediados de 1900 se identifica el periodo más significativo de recolección de sus colecciones, para las que contribuyen misioneros, comerciantes, exploradores y militares. Esta recogida busca, naturalmente, expandir la presencia de Portugal en gran parte del Mundo, de Angola a Mozambique, de Cabo Verde a Timor, de Guinea Bissau a Macao.

No queriendo ya en esta época que se produjese cualquier confusión con el Museo Colonial y Etnográfico, surgirá en 1893 el Museo Etnográfico Portugués, hoy Museo Nacional de Arqueología, sobre el que dirá José Leite de Vasconcelos, su fundador y director en 1897, que «Tiene como fin contribuir, en pro de la exposición permanente de objetos respectivos a todas las épocas de nuestra civilización, desde las más remotas, para el conocimiento de los orígenes de la vida y los caracteres del pueblo portugués» (Vasconcelos, 1897:1).

Finalmente, también los museos de naturaleza regional tendrán en este contexto su lugar, correspondiéndoles la misión de preservar y facilitar el cultivo del gusto público, gracias a los tesoros literarios, científicos y artísticos, que formaban parte de las colecciones de diferentes conventos. Como apunta Ramos, en 1836 había sido enviada una circular «a todos los Gobernadores

Civiles del Reino, Islas adyacentes y Ultramar, a excepción de los de Lisboa y Oporto», según la que quedaba «determinada la constitución en cada capital de distrito de "una Biblioteca Pública, – un gabinete de rarezas, de cualquier especie, y otro de Pinturas"» (Ramos, 1993:32); intención que en todo el caso solo tendrá repercusiones prácticas en el final del siglo XIX, con la creación del Museo Arqueológico de Elvas en 1880, el Museo Municipal de Beja en 1892, el Museo Municipal de Alcácer do Sal en 1894, del Museo Municipal de Higuera da Foz, también en 1894, y del Museo Municipal de Bragança en 1897.

Es de destacar que estos museos surgen encuadrados en una política más amplia en términos de arqueología. En las décadas de 1860 y 1870 se constatan, un poco por todo el país, varias excavaciones arqueológicas, y especialmente en Guimarães, Évora y Mértola. Paralelamente, en 1857, se produce la creación del Museo de los Servicios Geológicos íntimamente vinculado a una de las mayores preocupaciones científicas del siglo XIX, la antigüedad de la especie humana. Es de 1864, por otra parte, la creación del primer museo de arte y arqueología, el Museo Arqueológico del Carmo, que vendría a reunir un significativo acervo de fragmentos de arquitectura y escultura, monumentos funerarios de valor escultórico, azulejos y cerámicas, epigrafía romana y momias pre-colombinas, entre otros.

El último museo que hará nacer la monarquía será el Museo de los Carruajes Reales, en el inicio del siglo XX. Creado en 1905 por la Reina Dña. Amelia de Orleans y Bragança, mujer del futuro rey de Portugal, D. Carlos I, el museo será instalado en el antiguo Picadeiro Real, construido en 1726 por Giacomo Azzolini, y adaptado por el arquitecto Rosendo Carvalhaeira con la colaboración de los Pintores José Malhoa y Conceição da Silva. La colección del museo aumentará significativamente después de su impulso por parte de la República, en 1910, con la incorporación de varios carruajes y coches provenientes de la entonces extinta Casa real. En 1911 el Museo pasará a designarse Museo Nacional de los Carruajes, nombre con el que es todavía conocido hoy.

Sin embargo, no solo se hablará de Museos en 1836. En la misma línea, Passos Manuel creará condiciones para el desarrollo del teatro en Portugal, aun cuando no fuese esta una de las pasiones de Dña. María II:

[...] el 28 de septiembre de 1836, se encargó un decreto efectivo a João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854) para presentar «sin pérdida de tiempo, un plan para la fundación y organización de un teatro nacional, que,

siendo una escuela de buen gusto, contribuya a la civilización y perfeccionamiento moral de la nación portuguesa» (Rebello, 1967:72).

El 15 de noviembre del mismo año aquel plan, realizado prontamente por Almeida Garret, dará lugar a un decreto que contempla la creación de la Inspección-general de los Teatros y Espectáculos Nacionales, la formación de un Conservatorio General de Arte Dramático (que comienza inmediatamente a funcionar y que, en 1840, tenía ya cerca de 200 alumnos), la dotación de premios de dramaturgia, la regulación de los derechos de autor y la fundación de un Teatro Nacional donde fuesen representados los mejores dramas nacionales. De este modo, añade Luiz Francismo Rebello, tal vez por primera vez en la historia del teatro en Portugal, se acometía una reforma global que considerará todo el espectro de problemas de las artes escénicas:

[...] formación de actores, estímulo a la producción dramaturgica nacional, construcción de un edificio «en que decentemente se pudieran representar los dramas nacionales»; y, para coordinar todas estas actividades, se creaba el cargo de inspector-general de los Teatros, para el cual fue nominado una semana después (como era justo) el propio Garrett, que durante cerca de cinco años lo ejerció (Rebello, 1967:73).

Nacerá entonces en este contexto el Teatro Nacional Dña. María II, así bautizado como homenaje a la Reina y cuya inauguración llega apenas el 13 de abril de 1846, fecha del 27º cumpleaños de Dña. María II, después de sucesivos atrasos relacionados con la polémica elección del local (que recaerá sobre el edificio de la antigua sede de la inquisición, el palacio de los Estaus, destruido años antes por un incendio), y tras la también polémica elección del arquitecto, objeto de mucha discusión, y con dificultades de fondos financieros.

Y a propósito, data también de 1846, el nacimiento de uno de los más famosos artistas portugueses, Raphael Bordallo Pinheiro. Caricaturista político y social y diseñador, ilustrador y ceramista, periodista y profesor, Bordallo Pinheiro será uno de los pioneros del cartel artístico en Portugal, debiéndose a él también la creación, en 1875, de Ze Povinho, figura emblemática y representativa del pueblo portugués. Bosalo Pinheiro que tenía un sentido de humor afilado y un sentido crítico particularmente agudo, va caricaturizar a casi todas, si no a todas, las personalidades de su tiempo, de políticos a religiosos. Llegará incluso a producir centenares de dibujos que serán publicados en almanaques y en revistas extranjeras. En 1916 se abre en Lisboa el Museo Bordalo Pinheiro, con la colección bordalina reunida por el poeta republicano Cruz Magalhães. En 1924 este museo pasará a poder del municipio de Lisboa como era el deseo de su fundador.



El Theatro de Dña. María II en Lisboa a mediados del siglo XIX.

Regresando al Teatro Nacional Dña. María II, en 1842 se da inicio a la obra. Con gran rigor, entre el momento de la presentación del proyecto de arquitectura, responsabilidad del arquitecto Fortunato Lodi, y la inauguración del espacio, pasaron exactamente diez años, obligando a Almeida Garret a buscar alternativas para la presentación de piezas de teatro:

Garrett organizo, en 1837, una compañía para el viejo Teatro de la Calle de los Condes, que pasó a denominarse «Teatro Nacional y Normal», y donde el 15 de agosto de 1838, bajo la dirección del actor y director francés Émile Doux [...] interpretaba los tres actos de *Un Auto de Gil Vicente*, con el que Garrett se proponía «resucitar el teatro portugués» (Rebello, 1967:73).

Abriéndose al público en 13 de abril de 1846, el Teatro Nacional Dña. María II se inaugura con un drama histórico titulado «O Magriço y os Doze de Inglaterra», de Jacinto Aguiar de Loureiro, bien al estilo de la época. Este será, con diferencia, el género teatral más explorado en esta fase y que llega de la mano, naturalmente, del «romanticismo» que domina en la época a toda Europa y de la necesidad, no solo cultural sino también política, de encontrar un estilo narrativo que evoque directamente la idea de independenciam de una nación; precisamente de aquella que había estado bajo el yugo de las invasiones francesas y de las luchas liberales. Sin embargo, y como afirmó Andrade Ferrerira, en 1872 (citado por Rebello) «todo el mundo comenzó a escribir dramas históricos, y el drama histórico se tornó la pesadilla de las plateas» (Rebello, 1967:76).

Menciónese, como dato curioso, que el Teatro Nacional Dña. María II fue gestionado, durante varios años, por artistas que se postulaban para la exploración y gestión de este espacio; la sociedad más duradera en esta gestión,

[...] fue la de Amélia Rey Colaço / Robles Monteiro, que permaneció en el teatro de 1929 a 1964, aunque la más célebre habrá sido la de la compañía Rosas y Escudo, entre 1881 y 1898, durante la que fue realizado un osado cambio de repertorio (primeras recreaciones de piezas de Shakespeare en Portugal)<sup>2</sup>.

En 1855, en Oporto, se inaugurará también un teatro, denominado entonces Teatro Circo. Comenzando a funcionar en una choza de madera, este teatro reabrirá 10 años más tarde en un nuevo edificio en la Calle Sá da Bandeira con el nombre de Teatro-Circo del Príncipe Real. Considerado en la época como uno de los mejores teatros de la ciudad, sus palcos acogerán a Sarah Bernhardt, pero también, en 1896, a las primeras películas realizadas en Portugal. Después de la implantación de la República, el teatro encontrará el nombre con el que, todavía hoy, es designado; Teatro Sá da Bandeira.

Pero las reformas de Passos Manuel irán todavía más lejos. A él le correspondería realizar la publicación de un decreto que pretende la creación de liceos en todas las capitales de distrito del País y, aunque su implementación se verifique solamente diez años después, la verdad es que con este decreto se firman también las bases del estudio secundario en Portugal. Sin moverse del dominio de la educación, será su responsabilidad la organización de las escuelas de cirugía de Lisboa y Oporto, conocidas como Escuela Médico-Quirúrgica de Lisboa y Escuela Médico-Quirúrgica de Porto; la creación de la Academia Politécnica de Cânones y la de la Facultad de Leyes de la Universidad de Coímbra. Profundamente asociadas al proceso de reforma de la enseñanza están, obviamente, importantes transformaciones a nivel de la difusión pública de la literatura y consecuentemente, al nivel de la creación de bibliotecas. No son estos, sin embargo, procesos que nazcan aquí. Sera preciso retroceder algunos años para comprender mejor la historia de las bibliotecas públicas en Portugal. Sin mencionar el hecho de que la primera «librería pública» portuguesa haya sido creada por D. Dinis, aproximadamente en el año de 1289, consideramos sin embargo útil mencionar que las bibliotecas se tornaron importantes centros de discusión de nuevas ideas llegadas a Portugal a manos de los «extranjeros»; ese

---

<sup>2</sup> Según se informa en el sitio web del Teatro Nacional Dña. María II. Disponible para consulta en <http://www.tndm.pt/pt/o-teatro/historia/> [consultado el 12.12.2020].



grupo de intelectuales portugueses que en los finales del siglo XVIII van a regresar a Portugal con ideas ilustradas. Como señala João Ventura,

[...] los 'extranjerizados', habituados a frecuentar los *salons*, las *coffee-houses* o las *Tischgesellschaften* que, en esta época, proliferan en Europa, intervienen en la renovación de las mentalidades y en el campo de la educación, contribuyendo decisivamente al desarrollo de la actividad editorial y a la multiplicación de magazines literarios y periódicos de opinión. Partiendo de su influencia circulan y se discuten las ideas nuevas venidas del extranjero y se crean bibliotecas en establecimientos de enseñanza o en casas particulares (Ventura, 2002:58).

Es en este contexto de renovación e intenso debate, de incremento de la actividad editorial y aumento continuo de los periódicos cuando es creada, en 1796, y de la mano de la Reina Dña. María I, la Real Biblioteca Pública de la Corte. Esta será, pues, la primera biblioteca pública portuguesa cuyo patrimonio principal había pertenecido a la Biblioteca de la Real Mesa Censoria (1768). Es de mencionar que la Real Biblioteca va a beneficiarse posteriormente de varias donaciones privadas, pero también de la aplicación de la primera ley de depósito legal, de 1805, que obligaría a todos aquellos que publicasen en Portugal a hacer el depósito, en la Biblioteca, de un ejemplar de la obra editada. Ya en pleno liberalismo, esta pasara a denominarse Biblioteca Nacional de Lisboa, reuniendo en su catálogo las colecciones de la mayoría de las librerías de monasterios y conventos que se habían extinguido entre tanto. Y es precisamente en el contexto de este aumento substancial de documento cuando la Biblioteca, necesitando de más espacio, será instalada en el Convento de S. Francisco. Hablamos, naturalmente, de la actual Biblioteca Nacional de Portugal.

Esta no será, sin embargo, la única biblioteca pública. Como menciona Ventura, en 1822 existían dos bibliotecas públicas, «la Real Biblioteca Pública de la Corte, con cerca de 80000 volúmenes, la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, con cerca de 38000, y la Biblioteca Évora, con una colección de aproximadamente 20000 volúmenes» a la que se juntaban todavía, la «Biblioteca Real de la Ajuda, Biblioteca de la Academia de Ciencias y varias 'librerías' de conventos y monasterios, como por ejemplo, la de Sao Vicente de Fora, de Tibães, de Alcobaça, de Mafra o de Santa Cruz de Coimbra» (Ventura, 2002:59).

Llegados a 1833, D. Pedro IV manda crear la Biblioteca Pública de Oporto, una de las más antiguas bibliotecas públicas municipales. Validada por Cândido José Xavier, la biblioteca abrirá al público en 1841, teniendo un acervo constituido por los fondos documentales de las bibliotecas de los conventos

abandonados, algunos fondos particulares (especialmente, la colección de manuscritos raros del Conde de Azeredo que llega a la Biblioteca en 1877) y un ejemplar de cada obra impresa en Portugal. En 1876, pasaría a ser municipal, siendo hoy todavía la Biblioteca Pública Municipal de Oporto.

Esta biblioteca será presagio, en todo caso, de una nueva política donde la creación de bibliotecas públicas es entendida como importante complemento de la reforma del sistema educativo que Passos Manuel pretendía llevar adelante. De este modo, en 1836, Passos Manuel creara una comisión que va analizar la situación de los patrimonios confiscados a las librerías de las órdenes religiosas y, simultáneamente, va a preparar catálogos que faciliten la creación, en todas las capitales de distrito, de bibliotecas públicas. Y así serán creadas «las Bibliotecas Públicas del Funchal, en 1838, de Villa Real, en 1839, de Braga, en 1841, y de Punta Delgada, en 1845» (Ventura, 2002:59).

Y por cierto, en 1845 nace Eça de Queirós, uno de los más importantes escritores portugueses, autor entre otros de *Os Maias*, considerado como uno de los mejores romances realistas del siglo XIX y de *El Crimen del Padre Amaro*. Además de escritor, Eça de Queirós era licenciado en Derecho por la Universidad de Coimbra, y en la fase inicial de su carrera también fue abogado y periodista colaborando a lo largo de toda su vida con diferentes periódicos, y fundando en 1888 la *Revista de Portugal*, que se proponía presentar creaciones de romance y poesía, investigaciones en las áreas de la ciencia y la historia, trabajos de crítica literaria y artística, pero también asuntos relacionados con la política y con la economía. En 1871 va a participar en las famosas Conferencias del Casino, impulsadas por Antero de Quental (que había nacido en 1842), escritor y poeta que tendrá un papel determinante en la Generación de los 70. Este fue un importante movimiento académico en el siglo XIX. Surgido en Coimbra, la Generación de los 70 reunió un grupo de jóvenes intelectuales, entre los cuales estaba Antero de Quental, Eça de Queirós y Oliveira Martins, que se propusieron renovar la vida cultural y política de la época, influenciados por las grandes novedades llegadas del centro de Europa a Portugal. Es además, en este contexto, en el que se celebran las Conferencias del Casino hasta ser prohibidas por el Gobierno.

Regresando a las Bibliotecas, no se infiera de lo dicho que ya pudiéramos hablar de Bibliotecas que sirvieran a los intereses del común de los ciudadanos. Debido a la naturaleza erudita de sus catálogos, estas bibliotecas estaban claramente destinadas a los alumnos que frecuentaban entonces los estudios superiores o técnicos, y pretendían sobre todo satisfacer las necesidades de estos.

Será por esta razón, tal vez, por la que se decidió crear en las sedes del Concejo, de la mano de António Costa y a partir de 1870, las llamadas Bibliotecas Populares. Él es en aquel momento, como refleja Henrique Barreto Nunes, Ministro de la Instrucción Pública, aunque apenas lo hubiese sido durante 69 días, y «es autor de una legislación extremadamente avanzada para la época que, al haber sido plenamente aplicada, pondría a Portugal al nivel de los más evolucionados países en términos de organización de una red de bibliotecas» (Barreto Nunes, 1998:27). Enalteciendo una colaboración entre los poderes públicos y las cámaras municipales, António Costa pretendía crear una red de bibliotecas en todos los concejos que no solo completarían la actividad de la escuela, sino que también promoverían el acceso a la cultura a través de la lectura gratuita y domiciliaria, destinadas sobre todo a las mujeres y los niños. Es en el contexto de esta política en el que son fundadas «bibliotecas en Setúbal (1873), Santarém (1880), Elvas (1892) y Guimarães donde surge en 1883 una biblioteca popular y pública, que está en vinculación con un protocolo establecido entre la respectiva Cámara Municipal y la Sociedad Martins Sarmiento» (Barreto Nunes, 1998:28).

La medida, sin embargo, quedara muy por debajo de sus intenciones iniciales, tanto a nivel del número efectivo de bibliotecas que son creadas en Portugal, cuanto desde el punto de vista del impacto esperado en las poblaciones a las que deberían servir. Y Ventura detalla esta realidad:

[...] el Anuario Estadístico de 1892, menciona la existencia de las siguientes bibliotecas consideradas públicas: Biblioteca Nacional de Lisboa (36.330 lectores), Biblioteca de la Universidad de Coimbra (21.572), Biblioteca Municipal de Lisboa (20.991), Biblioteca Pública y Municipal de Oporto (7.244), Biblioteca Pública de Ponta Delgada (1.802), Biblioteca de Liceo de Angra de Heroísmo (1.433), Biblioteca Pública de Braga (1.266), Biblioteca Municipal de Santarém (763), Biblioteca Pública de Évora (619), Biblioteca Municipal de Beja (510), Biblioteca Pública de la Guarda (420) y Biblioteca Municipal de Elvas (114) (Ventura, 2002:59-60).

Para que estos valores adquieran un sentido más completo, considérense los datos poblacionales de Censo de la Población del Reino de Portugal<sup>3</sup>, editado en diciembre de 1900, a propósito de la población de las mismas ciudades en 1890: Lisboa 301 206; Coímbra 16 985; Oporto 138 860; Ponta Delgada 16 767; Angra do Heroísmo 11 012; Braga 23 089; Santarém 8 210;

---

<sup>3</sup> Disponible para consulta en [http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos\\_historia\\_pt\\_1890](http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_1890) [con acceso el 5.11.2021].

Évora 15 134; Beja 8 394; Guarda 5 990; y Elvas 13 291. Y si a esta realidad juntamos el hecho de aperebirse, por el mismo documento, que de los casi 5 millones de personas que habitaban en Portugal, apenas cerca de 1 millón sabrían leer, podríamos juzgar un poco mejor el impacto de esta medida. Esto nos llevaría a reflexionar también sobre el verdadero eco, en ese corto plazo, de las medidas y reformas del sistema educativo. Como recalca José Tengarrinha,

[...] el total de estudiantes de los diferentes establecimientos de instrucción pública de Portugal, en 1820, no sobrepasaban los 39.000, para una población de 3.130.000 habitantes. [...]. El total de estudiantes, a pesar de ser pequeño, ya sufrió un notable incremento después de la reforma de los estudios: en 1787 no se contaban más de 10 000 de ambos sexos en todo el reino. [...]. Se desmoronaban, así, los planes de los *vinistas* para una concienciación progresiva del ciudadano a través de la enseñanza ampliada a las más bastas capas. Se calcula en cerca de un 80% el porcentaje de analfabetos en los niños de 12 años de sexo masculino, siendo por lo tanto todavía mayor en los adultos (Tengarrinha, 1989:136).

Y a propósito de las bibliotecas y del grado de alfabetización del País, importaría focalizar la mirada sobre la prensa y la literatura durante el período liberal.

En lo que concierne a la prensa, el primer periódico oficial del que hay conocimiento fue editado por primera vez en 1715, titulándose *A Gazeta de Lisboa*. A lo largo de los años llegará a tener otros diversos nombres llegando a 1820 como *Gazeta de Lisboa*. Según José Tengarrinha, hasta la revolución de 1820, se publicaban en Portugal la «*Gazeta de Lisboa*, el *Periódico de Coimbra*, el *Periódico Enciclopédico de Lisboa* y la *Gazeta de Rio de Janeiro* (Tengarrinha, 1989:123).

Será, pues, con el advenimiento del liberalismo cuando el panorama de la prensa en Portugal sufrirá grandes alteraciones. Desde luego estalla, de modo esperado e impetuoso, la discusión sobre la cuestión de la libertad de prensa, considerada en la época como importante base de la monarquía constitucional, y que se pretendía asentar. Como cuestionó vehementemente Agostinho José Freire, en la sesión de las Cortes de 15 de febrero, citado por Tengarrinha, «no es posible tener Constitución sin Prensa Libre: ¿quién podrá informar al Gobierno de los peligros que lo amenazan, de la mala administración de los miembros, de la prevaricación de los magistrados y de todos sus deberes si la prensa no fuese libre?» (Tengarrinha, 1989:126). Esta será, por otra parte, una discusión abierta que se alargara a lo largo de varias sesiones de las Cortes

hasta que, el 12 de julio de 1821, es promulgada la carta de ley que vendrá a permitir que cualquier ciudadano pudiese, de ahí en adelante, publicar, comprar o vender cualquier libro sin censura previa, estableciendo de este modo, y por la primera vez, la libertad de prensa en Portugal. Como añade Tengarrinha,

[...] con esa ley el Congreso alcanzaba uno de los momentos culminantes de su actividad legislativa en el esfuerzo de construcción de un Portugal renovado. Y, no sin sorpresa, estamos llegando a que nuestro diploma, fruto de tantas y tantas discusiones acaloradas, era más audaz y avanzado que las propias disposiciones congéneres francesas y españolas en que se inspiraban (Tengarrinha, 1989:129).

Sin embargo, y a pesar de la ley, la verdad es que las limitaciones a la prensa van a mantenerse todavía, prolongándose por otra parte el temor político que se vive en el país.

A partir de 1834 será establecida la libertad de prensa. No sin que los años siguientes vengan a registrar las más variadas limitaciones a esta libertad; y cabe mencionar que el período liberal, marcado por grandes convulsiones, avances y retrocesos, revoluciones y contra-revoluciones, tendrá implicaciones muy fuertes en términos de prensa, marcada tanto por el surgimiento de periódicos revolucionarios cuanto contra-revolucionarios, por lo que se considera que detallar todos sus avances y retrocesos no tiene, en este contexto particular, el espacio necesario para tal reflexión.

Estas nuevas condiciones y este nuevo orden social tuvieron un gran impacto en la producción periodística de la época y, por tanto, en el súbito crecimiento del número de títulos disponibles. Como menciona Tengarrinha, «la actividad periodística comenzaba a alcanzar una envergadura nunca hasta ahí ni de lejos alcanzada, bastando decir que solo en febrero de 1821 salieron en Lisboa 17 periódicos políticos» (Tengarrinha, 1989:125), añadiendo además que «1821 parece haber sido el año dorado de nuestro periodismo del primer cuarto del siglo XIX, alcanzándose entonces el número record de 39 nuevos periódicos – y que solo fue sobrepasado en el segundo cuarto del siglo» (Tengarrinha, 1989:131). Por oposición, el período de gobernación de D. Miguel, marcado por el control absolutista, registrará una disminución vertiginosa en el número de títulos entonces publicados, siendo así que los pocos periódicos publicados de modo legal se dedicaban, sobre todo, a hacer la apología del Rey. Constata Tengarrinha:

[...] en contraste con el número record de 39 periódicos fundados en 1821, [...] en 1829 y 1830, ya sobre el dominio de D. Miguel, bajan los periódicos nuevos,

respectivamente a 6 y 9. Los periódicos no solo pasarán a ser estrictamente vigilados y aplicadas penas severas a los considerados infractores, sino que también estaban limitados mayormente a los temas que fuese posible desarrollar (Tengarrinha, 1989:141-142).

Esta disminución de periódicos se asocia, naturalmente, al regreso de la censura en manos de la Mesa del Desembargo de Paço y al aumento significativo de la represión que culminaría, por ejemplo, con la prisión (caso de Almeida Garrett) o con el exilio de varios periodistas. Añádase que este exilio forzado estará en el origen de una fuerte emigración de intelectuales liberales, sobre todo a Francia, Inglaterra y España, conocida como la segunda emigración; estos intelectuales llegarán a tener un importante papel de combate frente al régimen absolutista; en términos estrictos muchos se asociaran para la creación de periódicos de índole política que, destinados a esparcir las ideas liberales en Portugal, llegarán allí de forma clandestina.

A partir de 1834 el periodismo vuelve a desempeñar un importante papel social y político en tanto que bastión de la construcción de una sociedad renovada y libre, y portavoz de aquello que el Pueblo de entonces necesitaba saber acerca de los grandes problemas nacionales que se discutían en la Corte; volviéndose hábito de la época la lectura en voz alta, en casa o en el café, de los relatos realizados por los periódicos sobre los discursos parlamentarios y de los editoriales de los periódicos más relevantes (Tengarrinha, 1989:150). El número de títulos publicados volverá a crecer (aunque, intermitentemente, y al tenor de los avances y retrocesos políticos). Según Tengarrinha pese al elevado número de periódicos que serán fundados después de 1834 hasta el inicio de la segunda mitad del siglo XIX, aquel que tendrá mayor expresión e importancia es *La Revolución de Septiembre* publicado entre 1840 y 1892,

[...] siempre con alcance y prestigio notables; [...] para evaluar su vertiginoso éxito [...] basta decir que en el primer día de la publicación había apenas en caja la pequeña cuantía de 48 000 reales, no llegando a 50 el número de suscriptores, y un mes después el periódico era leído en todo el País y en España y contaba con cerca de 1000 suscriptores (Tengarrinha, 1989:153).

De este modo, a pesar del alboroto político y social del siglo XIX portugués, o tal vez por causa de él, este será un período prolífico en lo que a la prensa se refiere, volviéndose en la mayor parte de los casos escaparate de toda la escena política y cultural de entonces, lugar público de las más fuertes discusiones y debates y arrebatando para sus páginas algunos de los nombres más relevantes del País, de Ramalho Ortigão (1836-1915) a Alexandre Herculano (1810-1877), de Almeida Garrett (1799-1854) a Eça

de Queirós (1845-1900). Aguerridos, frecuentemente satíricos e irónicos, los periódicos ejercieron cuanto pudieron un papel de permanente vigilancia y lucha militante, y lo mismo cuando eran prohibidos, clandestinamente, como vendría a suceder durante la revuelta popular de Maria da Fonte (1846) y de la posterior guerra civil de Patuleia (1846-1847) que prohíbe la publicación de periódicos de carácter político, o de la famosa Ley de la Rolha, publicada en 1850 por Costa Cabral (que había sido renovada ya tras las elecciones de 1848), y que no solo va a restringir la libertad de prensa sino que también, insistentemente, creará condiciones para dificultar el surgimiento de nuevos periódicos, e incluso para que casi cualquier periódico pudiese ser acusado de crímenes por abuso de libertad de prensa, si se osara a criticar el Gobierno.

Llegados a 1851, Portugal vivirá un golpe militar liderado por el Mariscal Saldanha que, poniendo fin al período de dictadura de Costa Cabral, va a iniciar un nuevo período en la historia de la monarquía constitucional, conocido como Regeneración, y que quedara asociado a un período de estabilidad política, un intenso esfuerzo de modernización y un significativo desarrollo económico del País. En lo que a la prensa se refiere, la Ley de la Rolha es revocada inmediatamente en el mismo año del golpe, iniciándose aquí una nueva fase en la historia de la prensa portuguesa, la industrial, que se fundamenta en una idea base:

[...] si la circulación aumenta, los gastos generales se mantienen sensiblemente en lo mismo y, por tanto, el precio de costo de cada ejemplar será menos elevado; con mayor circulación habrá más anuncios y pueden ser pagados más caros; de modo que, para obtener mayores lucros, bastaría bajar el precio y dirigirlo a una más basta capa de lectores, no como un periódico de opinión sino como un periódico puramente informativo (Tengarrinha, 1989:213-215).

Se comienza aquí a hablar de una prensa dirigida a las masas, popular en términos informativos y en términos de precio, sustentada por la publicidad, volviéndose por esto un negocio lucrativo y, sobre todo, de una prensa que deja de querer ser epicentro de largas discusiones para pasar a ser un lugar objetivo de presentación de hechos. Y es dentro de este nuevo espíritu como, en 1865, es fundado por Eduardo Coelho el *Diario de Noticias*, «periódico popular, de precio (10 reales) y estilo al alcance de todos, siguiendo el modelo del periódico de 5 centavos parisiense, esencialmente informativo y sin filiación partidaria» (Tengarrinha, 1989:215). Lentamente, los periódicos escritos por dos o tres ‘escritores’ dan lugar a estructuras de dimensión empresarial, que pasarán a emplear periodistas, editores y jefes

de redacción, transformándose en negocios bastantes lucrativos. La prensa pasa a ser una industria.

Por otra parte, este final de siglo verá nacer algunos de sus históricos títulos de referencia: el *Comércio do Porto* será publicado por la primera vez en 1854 (nace con el objetivo de divulgar informaciones de naturaleza comercial e industrial, pero acabará por transformarse en un periódico de información general); el *Diario de Noticias* saldrá, como ya se ha mencionado, en 1865; en 1866 son creados el *Diario Popular* en Lisboa y *O jornal de Noticias*, en Oporto; *O Primeiro de Janeiro* es fundado en 1868, y en 1881 se publica *O Século* que, rápidamente, se transformará en el periódico más leído en el País.

Paralelamente, no quedaría este panorama general completo sin referirnos al surgimiento, en esta segunda mitad del siglo, de los llamados periódicos obreros<sup>4</sup>, que ideológicamente buscaban estimular las clases trabajadoras para luchar por la defensa de mejores condiciones, tanto en términos salariales cuanto en el nivel de la protección social. De las centenas de títulos posibles de citar, pueden mencionarse la *Bandeira do Operário*, en 1856; *Civilização e Progresso*, periódico de inspiración socialista dedicado a las clases trabajadoras y publicado en 1865; *A Voz do Operário*, fundado en 1879 por los trabajadores que obraban el tabaco; *O Protesto* e *O Operário*, periódicos que surgen en la secuencia de la creación del Partido Socialista (1875) y que, en 1882, se funden en el *Protesto Operário*; *O Caixeiro Português*, un semanario informativo y literario publicado por primera vez en 1888 y dirigido a todos los vendedores del País; y *O Chapeleiro*, editado en 1896 como órgano de la clase y del proletariado en general.

En la transición hacia la Primera República van a surgir varias publicaciones de propaganda republicana; específicamente *A República Federal* e *O Republicano* (1869), *A Alvorada* (1870), *A Justiça* e *O Partido do Povo* (1878), *A Folha do Povo* (1881), o el ya mencionado *O Século* (1881), entre otros. De señalar es también el surgimiento, en 1871, de *As Farpas*, publicación mensual innovadora, crítica y satírica de la sociedad de entonces, dirigida por Ramalho Ortigão y Eça de Queirós.

---

<sup>4</sup> Véase sobre este asunto el estudio titulado «Inventário da imprensa operária portuguesa (1834-1934) obra de Maria Filomena Mónica y Luís Salgado de Matos, disponible en <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1224151304X7bYH6kk7Dh18MX7.pdf> [con acceso el 10.09.2021].



Cinco días después de la implantación de la Primera República es publicado un decreto que recupera la libertad de expresión. En la estela de esta medida surgirán varios periódicos, sobre todo, políticos y partidistas. Es de resaltar la publicación, en 1915, del primer número (de dos) de la revista *Orpheu*; una revista trimestral de literatura que ejercerá una notable influencia en la literatura portuguesa, introduciendo en Portugal el movimiento modernista. A ella quedarán vinculados Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) y Almada Negreiros (1893-1970), conocidos como la Generación Orpheu.

En 1933 el escenario volverá a cambiar, siendo entonces instituida la censura previa por un nuevo decreto. Desde este momento en adelante, y fruto de muchos otros decretos que verán la luz del día, la vida de la prensa portuguesa estará muy obstaculizada. Como menciona Tengarrinha,

[...] los obstáculos de orden legal [...] (entre los cuales sobresalen la censura previa, las dificultades en la obtención de permisos y el rigor en el reconocimiento de la «idoneidad» intelectual y moral de los responsables de la publicación) redujeron los límites muy estrechos del espacio de intervención de la prensa periódica (Tengarrinha, 1989:262-263).

En el final del siglo XIX, una nueva forma de expresión artística aflora tímidamente en Portugal. Según Luís Pina, en 1895 fueron presentadas en un «Quinetoscópio» de Edison, en Lisboa, las primeras imágenes en movimiento, que no fueron acogidas con particular entusiasmo de la población. Un año después, Edwin Rousby proyectaría «en el Real Coliseo de Calle de la Palma, todavía en Lisboa, el programa de películas de su «Animatógrafo» [...] y el público correspondió incondicionalmente» (Pina, 1986:13), acudiendo a la compra de las entradas de 100 mil reales. El mismo entusiasmo será difundido a través de la propia prensa de la época que dedicará algunos artículos a este estreno. Después de Lisboa, Rousby proseguirá hacia el Teatro Príncipe Real de Oporto (Teatro Sá da Bandeira) donde quedará lejos del éxito alcanzado en Lisboa, Espinho y Figueira da Foz. De regreso a Lisboa, Rousby presenta un nuevo conjunto de películas, algunas de las cuales son resultado de filmaciones realizadas en Portugal por Harry Short.

El 12 de noviembre de 1896, Aurélio da Paz dos Reis, comerciante de Oporto, presentará también en el Teatro Príncipe Real, en Oporto, las primeras películas portuguesas (Costa, 1978:9). A pesar de que existen muchas dudas sobre la procedencia de las primeras películas exhibidas (¿serían de hecho portuguesas? ¿Serían copia de películas francesas?) La verdad es que Aurélio da Paz dos Reis quedará en la historia como el pionero, el primer

realizador de películas portuguesas (Costa, 1978:16), comentario en todo caso cuestionado, por ejemplo, por Pina: «¿habrá sido él nuestro primer cineasta o corresponde esa honra a Francisco Pinto Moreira, posible realizador de motivos portugueses, antes de agosto de 1896, para las sesiones que realizó en el Norte del País?» (Pina, 1986:15). Por otro lado, y porque el tiempo no permitió preservar las películas que crea Paz dos Reis, existen pocas certezas acerca de su cinematografía. Son muchos, sin embargo, los que están de acuerdo con que «La Salida del Personal Operário de la Comisaria Confianza» de Aurélio da Paz dos Reis, claramente inspirado en el homónimo francés «Sortie de l'usine Lumière à Lyon» de los hermanos Lumière, sería probablemente la película portuguesa más antigua. En todo caso, por lo menos en este año que fue el primero del cine en Portugal, el entusiasmo por este nuevo arte parece ser casi exclusivamente el del propio Aurélio da Paz dos Reis. Como señala Alves Costa,

[...] las proyecciones hechas en Portugal por Aurélio dos Reis – tal vez por deficiencias técnicas – no despertaron más que un momentáneo movimiento de curiosidad. El dinero invertido en el «quinetógrafo portugués» y en las películas realizadas no fue recuperado. Paz dos Reis pensó entonces en Brasil, y para allá se fue el 8 de diciembre de 1896 con cámara, películas y vistosos carteles publicitarios. En Rio de Janeiro, debido a varias circunstancias, entre las cuales estuvo una lluvia torrencial, el éxito no avanzó. En febrero ya Paz dos Reis estaba de nuevo en Oporto, desilusionado. Abandonando el cine, regresó a sus flores (Alves Costa, 1978:15).

Tendremos, pues, que esperar a los primeros años del siglo siguiente para que el cine en portugués y en Portugal de pasos consistentes. Fue después, en 1904, cuando abrirá a manos de João Freire Correia y D. Nuno de Almada, la que es considerada la primera sala exclusivamente dedicada al cine, el Salón Ideal, cuyas máquinas de proyección habían sido adquiridas en París (y hay que señalar que João Freire Correia fundará, en 1909, la productora Portugália Film, que cerrará en 1912). Al pasar las décadas siguientes será rebautizado varias veces, viniendo a ser conocido también como Piolho do Loreto, Cine Camões y Cine Paraíso. Dedicado al cine popular y proyectando inicialmente películas mudas, este espacio será frecuentado por personas modestas, desde repartidores a marineros u obreros. Las películas habladas comenzaron a presentarse en 1909, usando para ese fin actores situados detrás del telón. Cabe señalar, además, que el Salón Ideal organizará la primera compañía dramática dedicada a dar voz a las películas mudas, siendo a través de esta técnica como António Silva, uno de los más conocidos y populares comediantes del cine portugués,

llega al séptimo arte. En 1906, llegó el turno de la ciudad de Oporto para recibir su primer cine, el Salão High-Life; en aquella época instalado, a manos de Manuel Neves y Edmond Pascaud (que darían origen a la empresa Neves & Pascaud, gestora de los cines Batalha, Trindade y Sala Bebé), en un tosco quiosco de madera y zinc en la Feria de S. Miguel. Poco tiempo después, todavía en ese mismo año, el Salón High-Life se instala en el Jardín de la Cordoaria, siendo en 1908 transferido a la Plaza de Batalla. En 1913 pasará a ser conocido por el nombre que todavía hoy lo referencia: Cinema da Batalha (el actual Cinema Batalha fue inaugurado en 1947, convirtiéndose en un escenario fundamental en la historia del cine en la ciudad de Oporto). Cabe añadir que después de esta sala, y todavía a lo largo de esta década, serán abiertas varias otras salas de cine en Oporto, principalmente, el Cine Foz, el Salón de la Trinidad, el Olympia-Kinema Teatro y el Salón-Jardín Passos Manuel. Debido a la importancia e impacto de este último, importa mencionar aquí que el Salón-Jardín Passos Manuel, propiedad de la distribuidora União Cinematographica Limitada, se inaugura en 1908, transformándose rápidamente en el epicentro de la vida bohemia y cultural de Oporto. En 1911 fue totalmente renovado, pasando a tener un jardín-explanada, salón de fiestas y salón de tómbola, un restaurante de lujo y un café-concierto, quiosco, cine al aire libre, un teatro y un club nocturno, un mirador en hemicírculo para bandas filarmónicas y un parque infantil. A partir de la década de 1920, los hombres tendrán también a su disposición, a partir de la media noche, un music-hall donde eran presentados espectáculos de danza con coristas. En 1938 el emblemático Salón Jardín es cerrado y demolido, surgiendo en el mismo lugar, en 1941, el Coliseo do Porto y el Cinema Passos Manuel. La fiebre y moda del cine en Oporto va ganando consistencia entre el público, de tal modo que hasta algunos teatros como el Carlos Alberto o el Sá da Bandeira van a presentar, en el intervalo de sus espectáculos, pequeñas películas. Después de la llegada del cine sonoro serán creadas varias salas de cine. En 1926 es inaugurada una sala de cine en el Teatro Rivoli, en Oporto y, en 1934, se crea una sala en el Teatro S. João. Por lo demás, y como menciona Alves Costa,

[...] por esos y otros «animatógrafos», que a mediados de 1910 funcionaban muy bien, iría pasando la torrencial producción de los estudios de Vincennes y de la Casa Gaumont, a la par de las películas dinamarquesas de «Nordisk», los dramas y cintas históricas venidas de Italia, los argumentos burlescos de Mac Sennett, los filmes de aventuras americanos, los primeros «Charlots» (Alves Costa, 1978:19).

Paralelamente al desarrollo del cine, surgen también un conjunto de publicaciones especializadas, principalmente el *Cine Revista*, exclusivamente dedicada al cine (1917-1924), *Porto Cinematográfico* (1919-1925), *Invicta Cine* (1923-1936), también de cinematografía, o *Cine Lisboa*, el *Cinéfilo* (1928-1939), o *Kino*, entre tantas otras (Alves Costa, 1978:55-56). Como señala Costa, y a pesar de su limitada acción (algunas charlas, distribución de premios y producción de pequeños documentales), los responsables de la revista *Invicta Cine* vendrán a tener un importante papel en la creación de una asociación cinematográfica, la Asociación de los Amigos del Cine, creada en 1924, y que pretende «defender el cine nacional, moralizar el cine por medio de la palabra escrita o hablada, fomentar el entusiasmo por el Arte del Silencio y producir películas cuando la situación financiera lo permitiese» (Alves Costa, 1978:57).

Desde el punto de vista de la producción, será digna de mencionar la primera tentativa de creación de una verdadera industria cinematográfica, precisamente en Oporto, con la fundación de la productora Invicta Film. Creada en 1910, por Alfredo Nunes Matos, la entonces denominada Nunes de Matos & C.<sup>a</sup>, se dedicará hasta mediados de 1917, a la producción de documentales sobre diversos acontecimientos portugueses, que llegarán a ser distribuidos internacionalmente. En 1917 se constituye una nueva sociedad a la que se conocerá como Invicta Film Limitada. Un nuevo edificio y la construcción de los estudios (que solo quedarán listos en 1920), la adquisición de equipamiento y la contratación de técnicos especializados provenientes de Francia (y tal vez se inicie aquí la tradición del cine portugués hecho por extranjeros), facilitará la creación de las condiciones adecuadas para que, en 1918, se inicie el rodaje de la película *Frei Bonifácio* que se estrenará ese mismo año en el cine Olímpia de Lisboa. A partir de este momento, serán rodados muchos otros filmes, algunos de ellos adaptaciones de romances nacionales, como *O Primo Basílio*, *Amor de Perdição* o *Os Fidalgos da Casa Mourisca*; uno de los mayores éxitos en la época del cine mudo portugués, tanto en Portugal como en Brasil. Pero en todo caso, este es un sueño que durará poco más de cuatro años. Pese a toda la inversión y a una tentativa constante de ampliar mercados para la producción nacional, la verdad es que tanto esta productora como otras que, entretanto, van a ir surgiendo, se resentirán «de la comparación que el público hacía con el cine que venía de afuera y de la competencia comercial de películas extranjeras» (Alves Costa, 1978:36). De este modo,

[...] en un país con un pequeño número de salas de cine, sin salida fácil para sus producciones y sin posibilidades de expansión dentro y fuera del país,

donde la competencia es, a todos los niveles, cada vez más fuerte; sin cualquier apoyo a nivel del Estado que, a su vez, hacía frente a constantes problemas e inquietantes crisis económicas y políticas, la Invicta Film, tan firmemente erguida de forma modélica pocos años antes, va a quebrar (Alves Costa, 1978:36-37).

Y en estricto sentido, siendo esta una cuestión central en el ámbito del desarrollo y consolidación de las industrias culturales, sobre todo en un mercado de consumo efectivo tan pequeño, estará lejos de ser una cuestión resuelta. Portugal mantendrá (¿mantiene, todavía en su contemporaneidad?) serias dificultades de exportación, no obstante ser un 'buen' importador de sus industrias culturales. Analizando algo más detalladamente las causas para el fracaso de la industria cinematográfica portuguesa, Alves Costa añade:

[...] la caída de Invicta Film se enraíza en la falta de atención a los ejemplos de la Historia del Cine. Los fundadores y dirigentes de Invicta Film, al montar esa valiente empresa, con un gran estudio, óptimo equipamiento y eficientes laboratorios, habían minimizado la importancia de la distribución o exploración directa de su producción. Si, paralelamente al esfuerzo de organización de la producción de películas, hubiesen creado un sistema de comercialización (una red de cines propios, por todo el país, y agencias de ventas en algunos centros extranjeros), tal vez Invicta Film hubiera podido evitar la quiebra en tan poco tiempo; quiebra debida al flujo de filmes extranjeros y falta de mercados. [...] Por otro lado, los poderes públicos – ni por propia iniciativa ni a impulsos de los interesados – tampoco prestaron ningún auxilio o protección a la naciente industria cinematográfica portuguesa. Mientras la nueva industria buscaba desenvolverse sola, el mercado nacional se mantenía expuesto a la inevitable invasión de cinematografías expansionistas y bien organizadas, luego que se apagaron con las secuelas de la Gran Guerra (Alves Costa, 1978:37-38).

En todo caso, y a pesar de este escenario, fueron muchas las productoras y distribuidoras que surgieron en Portugal. Para tener una pequeña idea: Empresa Cinematográfica Ideal, en 1910; Empresa Portuguesa Cinematográfica, 1911; Empresa Internacional Cinematográfica, Lusa Film, Compañía Cinematográfica de Portugal y União Cinematográfica Lda. en 1912; J. Castello Lopes, Lda, 1917; Sociedade Raul Lopes Freire y Lusitânia Film, 1918; Studio Film, 1921; Portugália Filme, 1921; Fortuna Film y Caldevilla Film, 1922; Iberia Film, 1923; Sociedade Geral de Filmes, 1928; Compañía Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, 1932; Sonoro Filme, 1934; Internacional Filmes, 1947; Pathé Baby, 1947; entre tantas y tantas otras. Sin embargo, y a pesar de que durante esta primera fase, el cine portugués había tenido cierta facilidad para llegar al público, como resalta Costa, en la década de 1930 había ya una «nítida

«colonización» en nuestro mercado por parte de la producción americana: 574 filmes» en aquel año (Alves Costa, 1978:75).

Aun así, estos serán los años dorados de la comedia portuguesa con *A Canção de Lisboa*, de 1934, que se presentaba con António Silva, Beatriz Costa, Vasco Santana y Teresa Gomes aunque también con Manoel de Oliveira en un papel secundario; *A Aldeia da Roupa Branca*, de 1938, también con Beatriz Costa; *O Pai Tirano*, de 1941, con Vasco Santana, Francisco Ribeiro e Leonor Maia; *O Pátio das Cantigas*, 1942, con António Silva, Vasco Santana y Laura Alves; *O Costa do Castelo*, 1943, con António Silva, Curado Ribeiro y Hermínia Silva; *A Menina da Rádio*, 1944, con Maria Eugénia, Óscar de Lemos y Fernando Ribeiro; y *O Leão da Estrela*, 1947, con António Silva, Milú y Curado Ribeiro, entre otros. En todo caso, nos advierte Costa que

[...] estas comedias amablemente satíricas, con momentos bastantes divertidos (a lo que no fue ajena la participación de excelentes actores de Teatro) son obras «acomodadas». El texto original del *Leão da Estrela*, por ejemplo, fue despolitizado (como se diría hoy), en lo que es una forma de servir a una cierta política... o una cierta estrategia, para estar bien con los poderes instituidos y la censura (Alves Costa, 1978: 93-94).

En este contexto, regresando un poco al tema, sería todavía importante recordar que con la implantación de la República, y a pesar de la relativa permisibilidad preconizada por este nuevo régimen político, el cine no estuvo exento de puntuales actos de censura, sobre todo en la secuencia de la entrada de Portugal en la I Guerra Mundial, que impuso fuertes restricciones a películas cuyo tema era la cuestión de la guerra o de los ejércitos envueltos en ella. Con el Estado Nuevo, la censura pasará de puntual a sistemática, siendo así que «a los cineastas portugueses les iba a ser negada la libertad de expresión y el abordaje de determinados temas, y siendo aplicada la tijera al cine extranjero con particular ferocidad» (Alves Costa, 1978:23).

Hablar de cine en portugués implica todavía una alusión a dos nombres mayores: Leitão de Barros (1896-1967) y Manoel de Oliveira (1908-2015).

José Júlio Marques Leitão de Barros fue profesor de enseñanza secundaria, Pintor (habiendo expuesto en varios museos de Portugal, España y Brasil), dramaturgo, escenógrafo y periodista (dirigió la revista *Notícias Ilustrado*, colaboro con *O Século* y *A Capital*, fundó y dirigió *O Domingo Ilustrado* y *O Século Ilustrado*, y colaboró con la revista de cinema *Movimento*). Permanecerá vinculado a la construcción de los estudios de la Tobis Portuguesa fundada en 1932. Además fue secretario general de la Exposición

del Mundo Portugués (1940). Y, como refleja Costa, «tal vez esta dispersión, estos varios y desiguales talentos, hayan al final pesado negativamente en su obra cinematográfica, muy desigual, y que transita del realismo poético hacia el populismo y de ahí al «film d'art» (Alves Costa, 1978:70). *Malmequer* y *Mal de Espanha*, ambas de 1918, serán sus primeras películas. En 1927 realiza el documental *Nazaré*; en 1930, realiza la película *Lisboa, Crónica Anekdotica de uma Capital* (donde actores conocidos comparten las luces de la escena con la gente de la calle), *Nazaré Praia de Pescadores* y *A Maria do Mar*. En 1931, filma *A Severa*, la primera película sonora en portugués, que «sirvió de detonador para una nueva «explosión» del cine portugués» (Costa, 1978:75); en 1935, *As Pupilas do Senhor Reitor*; en 1937 realiza *Legião Portuguesa* y *Mocidade Portuguesa* y, en 1939, *Varanda dos Rouxinóis* y *A Pesca do Atum*; en 1944 filma *Inês de Castro* y en 1946, *Camões*; en 1966, será el turno de *A Ponte de Salazar sobre o Rio Tejo*, entre tantos otros títulos. A partir de la década de 1960 pasa a ser ya uno de los cineastas preferidos del régimen.

Manoel Cândido Pinto de Oliveira nació en el seno de una familia de la alta burguesía de Oporto y, todavía joven, tiene en su vida tres pasiones: el deporte, los automóviles y el cine. Atleta del Sport Club do Porto, será campeón nacional de salto con garrocha al mismo tiempo. En el automovilismo llegará a participar en pruebas internacionales ganando también algunos premios. En cuanto al cine su aventura comenzará cuando realiza el corto-metraje *Douro, Faina Fluvial*, en 1930, presentada en pre-estreno en el Congreso Internacional de la Crítica, en Lisboa, y que suscitará la admiración de extranjeros y la feroz crítica de los nacionales (en 1934 la película, ya sonorizada, es presentada en el circuito comercial recogiendo en esa fase la admiración portuguesa). Antes, en 1920, esta pasión lo llevo a inscribirse en la Escuela de Actores de Cine, de Rino Lupo, en Oporto, con la expectativa de instruirse allí en este arte emergente. Sin embargo, nos dice Costa, «por allí nada aprendió. Las lecciones las iba recibiendo de otro lado, en la «universidad del cine» viendo muchas películas en las salas de cine de Trindade, de Olímpia, de Passos Manuel y del Salão High-Life (Alves Costa, 1978:62), y absorbiendo

Las lecciones del expresionismo alemán, del realismo de Pabst y Lupu Pick, de algunos vanguardistas franceses, de la inmensa fuerza dramática de *Mãe*, de Pudovkine o de la *Joana d'Arc*, de Dreyer, de la violencia demoledora de Eric von Stroheim, de la inquietante grandeza de los nórdicos Stiller y Sjostrom (Alves Costa, 1978:62).

Para la historia del cine portugués quedaron 32 largometrajes, de los cuales sobresalen, *Aniki-Bobó* (1942), *O Acto da Primavera* (teatro filmado en 1963, del que la censura retirará una escena costándole todavía 10 días en los calabozos de la PIDE, y hay que mencionar que el teatro filmado será una importante opción estética de Manoel de Oliveira), *O Passado e o Presente* (1972), *Amor de Perdição* (1979), *Francisca* (1981), *Os Canibais* (1988), *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *La Divina Comédia* (1991), *O Convento* (1995), *A Carta* (1999), *O Quinto Império* (2004). Y aún producirá 17 cortos y medio metrajes, de los que forman parte el ya mencionado *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Estatuas de Lisboa* (1932), *Já se fabricam Automóveis em Portugal* (1938), *O Pintor e a Cidade* (ya em color em 1956), *A Caça* (1964), *O Pão* (1966), *Lisboa Cultural* (1983) y *O Velho do Restelo* (2014). Realizará además otras películas diversas, como *Os Últimos Temporais: Cheias do Tejo* (documental, 1937), *O Coração* (documental, 1958), *A Propósito da Bandeira Nacional* (1987), *O Improvável não é Impossível* (2006) y *O Conquistador Conquistado* (2011).

Prolífico realizador, Manoel de Oliveira asistió al paso del cine mudo al sonoro, y del blanco y negro al color, habiendo sido considerado en la fecha de su muerte el realizador más viejo en la actividad y aquel con la mayor carrera de la historia del cine, a sus 88 años.

Orientando la mirada una vez más sobre la evolución de los museos portugueses, cabe señalar que el inicio de este nuevo siglo no parecía ser auspicioso para ello. Portugal continuaba siendo un país pobre, con niveles de analfabetismo devastadores, y todavía extremadamente dependiente de la actividad agrícola. El Estado, a su vez, hacía frente a una difícil situación financiera resultante de niveles de endeudamiento casi insoportables y una gran incapacidad para cubrir los costes de la deuda. En el inicio de la década de 1890 se declaró en bancarota. Las grandes inversiones en la modernización del País llevadas a cabo durante el Fontismo (1868-1889), cuyo programa de obras públicas incluía la mejoría de los transportes y comunicaciones (especialmente, la construcción de puentes y calles y la construcción y consolidación del ferrocarril, inaugurado en 1856), también contenía a su vez varias medidas para el desarrollo de la agricultura, del comercio y de la industria; que fueron realizadas con el recurso a préstamos externos, principalmente de la banca inglesa, y que el Estado tendrá dificultad para pagar, generando una situación de colapso financiero y consecuentemente político. De forma insistente, y para añadirse al excesivo endeudamiento que acabaría por colocar al País en una situación de



quiebra, el resultado de las medidas de modernización va a ser insípido, manteniéndose Portugal lejos de los niveles de desarrollo y crecimiento de los restantes países europeos.

Pero aun así, nada impediría a Portugal el que tuviese su representación en el gran éxito de 1900, la Exposición Universal de París, que a lo largo de más de 7 meses presentaría a los casi 50 millones de visitantes, las más recientes conquistas técnicas y tecnológicas y los productos industriales más avanzados. Pero como bien mencionó Maria Fernanda Rollo<sup>5</sup>:

[...] el pabellón de Portugal en la gran Exposición Universal de París era, no obstante, el retrato de un país distante al de la realidad «técnico-científica» que animaba las grandes realizaciones del período áureo de la Belle Époque. El carácter semianalfabeto de su población activa, aliado a la ausencia de personas técnicamente calificadas, se reflejaba en producciones de pequeña escala y bajos índices de productividad por trabajador. Reflejo de un país que, desde hace mucho tiempo, no obstante los esfuerzos más recientes y la presión positiva del clima internacional de crecimiento e internacionalización, se mantenía todavía muy distante de la naturaleza y de los resultados presentados por los países económica y socialmente más desarrollados de Europa y del mundo (Rollo, 2010: sp).

Y es precisamente este contexto social y económico de grave crisis, pero también, y no menos relevante, la reciente humillación nacional frente a los intereses coloniales británicos en el momento del *Ultimátum* de 1890 (que llevará a la retirada militar de Portugal del territorio geográfico entre Angola y Mozambique), el creciente descontento en relación al Rey D. Carlos (que acabará asesinado en Lisboa, en plena Plaza de Comercio, en 1908, conjuntamente con el príncipe heredero Luís Filipe, llegando entonces al trono el último Rey de Portugal y Algarves, D. Manuel II, conocido también como el Patriota o el Desafortunado) y los elevados gastos de la propia Monarquía, así como la reciente proclamación de la república en Brasil, como se creará el espacio y las circunstancias ideales para que a las 08h40 de la mañana, del día 05 de octubre de 1910, en el balcón de los Paços del Concejo de Lisboa fuese proclamada la República. Un año más tarde sería aprobada la Constitución de 1911, que daría inicio a la Primera República, a un nuevo himno y a una nueva bandera nacional. La moneda sería también

---

<sup>5</sup> En el artículo publicado en el Periódico Público titulado «Portugal 1900 Uma granja e um banco», en 17-08-2010, disponible para consulta en <https://www.publico.pt/temas/jornal/portugal-1900-uma-granja-e-um-banco-20029619> [con acceso el 12.09.2020].

alterada para introducir el 'escudo' y es implantada la Reforma Ortográfica de 1911, que pretendía simplificar la lengua portuguesa.

Muy inspirada en los ideales y principios liberales de 1820-1822 (y sobre los que la primera Constitución de la República se basará ampliamente), esta Primera República tendrá una preocupación de urgencia para con el patrimonio portugués reforzando, política y legalmente, la oportunidad de crear una red de museos nacionales y regionales, que tienen por base una visión profundamente pedagógica y descentralizadora. Como señala Ramos,

[...] la acción cultural de la República hizo que con la reforma de los museos se acompañase, *paso por paso*, la reforma de la educación en todos sus grados, la reestructuración de los archivos y bibliotecas, como a su vez se hizo con el fomento de la educación libre. Pero, más que realizaciones concretas, como nos dice Oliveira Marques, «el gran mérito de la República estuvo en suministrar la legislación y el encuadramiento indispensables para una revolución cultural en Portugal, [que] la escasez de recursos siempre impidió» (Ramos, 1993:44-45).

Se deriva de este contexto la promulgación del Decreto n.º 1, de 26 de mayo de 1911, que crea en Oporto, Coímbra y Lisboa, un Concejo de Arte y Arqueología, siendo cada uno de ellos responsables de la conservación y supervisión de los monumentos y la dirección de los museos instalados, respectivamente, en el norte, centro y sur del País. Coronando cada una de estas tres circunscripciones permanecía el Museo Nacional de Arte Antigua (1884), el Museo Nacional de Arte Contemporánea (hoy Museo de Chiado, creado en 1911 en la estela de la división del antiguo Museo Nacional de Bellas-Artes en el Museo Nacional de Arte Antigua, al que son adscritas las colecciones hasta 1850, y en el Museo Nacional de Arte Contemporánea, con unas colecciones posteriores a esta fecha); el Museo Nacional de los Carruajes (1905) y el Museo Etnológico Portugués (1893). Este decreto va además a estipular el cambio de nombre del Ateneu D. Pedro, sustituido por el de Museo Soares dos Reis, y la creación de un Museo General de Arte llamado Museo Machado de Castro que abriría al público en 1913, en la ciudad de Coímbra, pasando así este museo a tener como sección propia el Museo da Sé, el primer museo de arte sacro portugués, de 1884, y creado por el episcopado (Ramos, 1993:45-46).

Dando entidad a uno de los principios políticos de la Primera República, la regionalización, son creados durante este período 13 museos regionales en Portugal (aunque algunos de estos sean resultado de iniciativas anteriores ya mencionadas); valga como ejemplo el Museo de Aveiro (1912), los Museos de Évora, Faro y Bragança (1915), el Museo de Viseu (1916), los Museos de

Lamego, Leiria y Beja (1917), el Museo de Braga (1918), el Museo de Tomar (1919), el Museo de Abrantes (1921), el Museo de Chaves (1922) y el Museo de Vila Real (1924); cuyas colecciones estarían esencialmente compuestas por piezas de arte, arqueología, numismática e historia (Ramos, 1993:46).

Además de estos museos, y gracias a la iniciativa privada, surgirán todavía varias Casas-Museos durante este período; principalmente el Museo Bordalo Pinheiro (1916), y la Casa-Museo Camilo Castelo Branco, donde Camilo Castelo Branco se había instalado con Ana Plácido hasta la fecha de su muerte en 1890; casa que fue destruida por un incendio en 1915 habiendo sido reconstruida para abrir al público como Casa-Museo en 1922.

Y es precisamente en 1922, cuando nacen los dos nombres más renombrados de la literatura portuguesa: José Saramago, premio Nobel de Literatura, en 1998, y Agustina Bessa-Luís, autora del célebre romance *Sibila*, pero también de piezas de teatro, guiones para cine, ensayos y libros infantiles.

Con el Estado Nuevo, Portugal inicia un nuevo régimen político, autoritario y conservador, nacionalista y colonialista, antiliberal y anti parlamentarista, de inspiración fascista, y apoyado en un fuerte sistema censorio y propagandista, que estará en vigencia a lo largo de 41 años, entre la aprobación de la Constitución de 1933 y la Revolución de 25 de abril de 1974. Inspirado por un espíritu de «restauración moral y nacional», la política del patrimonio cultural expandirá precisamente esta idea de «restauración», principalmente, a través de un «culto a edificios particularmente simbólicos, como son conventos y castillos» que serán objeto de profundas obras de restauración y de una política museológica «caracterizada por el «deseo de establecer obras en espacios [...] que les darían la única connotación capaz de fabricar la imagen consagrada del pasado» (Ramos, 1993:50). De ahí surgirá, por ejemplo, la creación del Museo de Arte Popular, inaugurado en 1948 en la estela de la reformulación del pabellón «Sección de la Vida Popular», creado en el ámbito de la Exposición del Mundo Portugués (1940) y de acuerdo con el programa del entonces director del Secretariado de Propaganda Nacional, António Ferro (el mismo que promovería el concurso de la «Aldea más Portuguesa de Portugal»). El museo, que se asumía como el «retrato del alma de un pueblo», sería compuesto por cinco salas de exposición permanente, temáticamente organizadas de la siguiente forma: sala Entre Douro y Minho, sala de Trás-os-Montes, sala del Algarve, sala de las Beiras, sala de la Estremadura y sala del Alentejo.

En términos legislativos este período quedará, sobre todo, marcado por un decreto de 1932 que extingue los Concejos de Arte y Arqueología, «centrando las funciones técnicas y administrativas en un Concejo Superior de Bellas-Artes, órgano que funcionaría en el Ministerio de la Instrucción Pública» (Ramos, 1993:50-51). El decreto clasifica también los museos existentes en museos nacionales (integrándose aquí los Museos Nacionales de Arte Antigua, Arte Contemporánea y Coches); museos regionales (Museo Machado de Castro, Museo Grão Vasco, Museo de Aveiro, Museo Regional de Évora, Museo Regional de Bragança y Museo de Lamego); y otros «museos, museos municipales, tesoros de arte sacro y otras colecciones ofreciendo valor artístico, histórico o arqueológico (artº 49), que el decreto no nombraba» (Ramos, 1993:51).

En lo que concierne al teatro, la Primera República quedará marcada por la afirmación notable del Teatro de Revista, que marcará profundamente la vivencia social, política y cultural durante todo este período, desempeñando aquí un papel central Ernesto Rodrigues (1875-1926); uno de los más importantes comediógrafos de su tiempo, que produciría más de cincuenta obras originales y más de 30 adaptaciones. En trabajo conjunto con Félix Bermudes (1874-1960) y João Bastos (1883-1957), Ernesto Rodrigues encabezará el más importante grupo de autores de teatro popular, La Parceria.

Salida de un tiempo marcado por la censura y por la Ley de la Rolha, que prohibía piezas de teatro apoyándose en ‘cuestiones morales’ (a lo que no escapará siquiera el Teatro Nacional D. María II), por la gran penuria económica de los actores y por la escasez de público dentro de las salas, la Primera República propone tiempos nuevos para el teatro portugués y, sobre todo, un espacio más amplio para la crítica social y política, y especialmente la proveniente de aquellos que encabezaron al género teatral de la revista.

El 22 de mayo de 1911, es publicado un decreto con fuerza de ley<sup>6</sup> que, creando la Escuela de Arte de Representar, produce una elocuente y feroz crítica política al estado de la dramaturgia portuguesa del momento, señalando la emergencia de una fase nueva liderada por nuevos ideales, los republicanos:

---

<sup>6</sup> Decreto de Diário de la República 121/11 Série I de jueves, 25 de mayo de 1911, disponible para consulta en <https://dre.pt/dre/detalhe/diario-republica/121-1911-1968> [con acceso el 18.02.2022].

[...] en Portugal, el arte de representar, como todas las profesiones, sufrió del abandono sistemático por el que apostaron los Gobiernos. Siendo una profesión liberal el Teatro, contra él se levantaron las intrigas de los jesuitas, el Índice expurgatorio, las hogueras de la Santa Inquisición, el crees o mueres, atrofiante y amenazador, de los discípulos de Loyola, la intolerancia filosófica de Pina Manique, el lápiz azul de los censores y, algunas veces, la tijera de la censura policial crecida a la sombra de la Inspección General de los Teatros. A la monarquía tampoco le convenía, en esta su última fase de decadencia, que el Teatro se tornase noble [...] La dramaturgia que exteriorizase todas las revueltas, todos las protestas y todas las ansias, que tradujese el sentir de las multitudes y el momento histórico que la patria atravesaba, que nos diera la Comedia Negra a la par del Drama Dorado; esa dramaturgia, de la que necesitábamos y por la que abogaba toda la generación nueva de escritores, y que buscando refugiarse en su arte sublime y majestuoso, fue expulsada o se cristalizó en tentativas sin éxito, tal vez por causa de la guerra desleal y maliciosa que el espíritu conservador, protegido por el poder de entonces, le declaró o consintió. [...] El teatro revolucionario, el teatro de la propaganda animada, que rompiese, audaz y justiciero, contra el prejuicio y el dogma, contra la podredumbre de encima y el servilismo de abajo, ese teatro libre, irreverente y altivo, más generoso y emancipador, solo por acaso y raras veces conseguía ver la luz de la escena (*Diário da República*, 1911:2110).

Dejando atrás, de este modo, los tiempos de la ‘podredumbre de encima y el servilismo de abajo’, se propone entonces una nueva era para un teatro libre y para sus autores:

[...] rasgados, sin embargo, por la República nuevos horizontes para la dramaturgia nacional, los autores portugueses, llenos de talento y de motivación, han de corresponder un poco con la expectativa, poniendo en sus obras la acción, caracteres, pasiones y estilo, elevando a gran altura nuestra literatura dramática y enriqueciendo el Teatro Nacional con obras de inigualable brillo, rivalizando con el que nos suministra la mejor escena extranjera [...] Pero, si la decadencia de nuestra dramaturgia terminara así, haciéndonos prever en breve días de gloria y triunfo para los escritores nacionales, la *Escola de Arte de Presentar* garantiza todavía más esos días de esplendor, puesto que proporcionará a los autores intérpretes ilustrados y conscientemente orientados en el ejercicio de su profesión (*Diário da República*, 1911:2110).

No se deduce, en todo caso, de la elocuencia de este discurso el que la censura de las últimas décadas de la monarquía hubiese sido tan brutal como lo había sido. Como señaló Luiz Francisco Rebello:

[...] de los 35 textos que documentan el primero de estos períodos [1881-1910] [...] apenas dos verán diferido ese momento culminante de su encuentro

con el público: publicados en 1905 y 1909, la Sabina Freire de Teixeira-Gomes y El Fim de António Patrício tuvieron que esperar hasta, respectivamente, 1969 y 1971 a su concreción escénica. Pero otras piezas habían tenido que vencer obstáculos, como el Quinto Mandamento de Afonso Gaió y O Azebre de Lopes Mendonça, que no pudieron presentarse en el Teatro Nacional por una alegación de «inmoralidad», el Casamento de Conveniência de Coelho Carvalho, que solo pudo verse a costa de extensos y significativos cortes, y O Triunfo de Carrasco Guerra, autorizada como consecuencia de un recurso interpuesto (y ganado) por su autor (Rebello, 1984:12).

Por otro lado, no se infiere tampoco que la Primera República estuviese exenta de controles:

[...] apenas dos prohibiciones se registraron en los dieciséis años de la República, tan permisiva y liberal, pero que dejó generar en sus entrañas al monstruo que iría a destruirla: Ordinario, *marche!* de Bento Mântua, y Mar Alto de António Ferro –aquella por «agravar el Ejército», ésta por «ofender la moral pública»; aunque la prohibición de la segunda originó una vehemente protesta que acopió la firma de intelectuales de todos los cuadrantes y tendencias, de António Sérgio, Raul Proença, Jaime Cortesão y Raul Brandão a Fernando Pessoa, Alfredo Cortez y Eduardo Malta– y la interdicción le fue levantada, lo que difícilmente podría acontecer ya en el período siguiente (Rebello, 1984:12-13).

Realmente, durante la dictadura fascista, que seguirá a la Primera República (entre 1926 y 1933 durante la Dictadura Militar y, 1933 y 1974 durante el Estado Nuevo), la mano pesada de la censura se asentará en todos los cuadrantes de la vida cultural y social. No será, pues, de extrañar que «de las 79 piezas cosechadas entre 1926 y 1974 [...], 27 –cerca del 35%– hubiesen sido vetadas por la censura, de las cuales apenas 3 llegaron a ser autorizadas más tarde y otras tantas prohibidas después una primera tanda de presentaciones» (Rebello, 1984:13).

Regresando, pues, a los escenarios de la Primera República, éstos aparecen como lugares delimitadores, espacios de crítica y reflexión que atraen bajo los reflectores de la sala de espectáculos temas de la época tan complejos como el incesto y la homosexualidad, «con gran escándalo de la platea y de la crítica «reflexiva»» (Rebello, 1984:21). En cuanto a los géneros, el policial, el drama histórico, las comedias moralizantes de costumbres que tienen por objeto directamente a la burguesía dominante o al pueblo subyugado, se asentaron a lo largo de estos dieciséis años.

Se registra durante este período la apertura al público, en 1913, del Teatro Politeama, establecido por el mecenas teatral Luís António Pereira. El nuevo

teatro, con capacidad para 1300 personas, se inaugura con la representación de la opereta *Valsa de Amor*, en presencia del Presidente de la República, Manuel de Arriaga y del Presidente el Conselho de Ministros, Afonso Costa.

Ahora bien, como ya tuvimos oportunidad de mencionar, el momento político siguiente traerá un nuevo retroceso. La dictadura instalada en 1926, pone en cuestión este breve período de renovación cultural, en el que nuevos autores y temas habían ganado espacio junto a un público nuevo, que comenzaba también a formarse, sobre todo después de la I Guerra Mundial. Por otro lado, y en una fase más adelantada de esta historia, el teatro encontrará importantes adversarios de los que tal vez aún no ha conseguido librarse: la radio, el cine y la televisión.

En todo caso, y porque se les mencionó anteriormente, importaría aquí resaltar el papel que la compañía de Amélia Rey Colaço y Robles Monteiro desempeñó a lo largo de este período. Si prestamos atención a las palabras de Rebello,

Al final de 1929, la compañía dirigida por los actores Amélia Rey-Colaço y Robles Monteiro iniciaba, con una reposición de la comedia histórica de Marcelino Mesquita Peraltas y Sécias (a la que, en unos días, seguiría el estreno de *A Boneca e os Fantoques*, de Ramada Curto), la explotación del Teatro Nacional, cuya concesión les fue renovada sucesivamente hasta que, en la madrugada del 1al 2 de diciembre de 1964, el fuego destruyó completamente el bello edificio concebido por Garrett. La actividad de esa compañía [...] resume paradigmáticamente la historia del moderno teatro portugués –en sus aciertos y desaciertos, en sus éxitos y fracasos, en lo que hace y en lo que no hace (o no le fue permitido hacer). En su elenco participaron los nombres más ilustres de la escena portuguesa contemporánea [...]; y en su heterogéneo repertorio se juntaban obras de Shakespear, Molière, Calderón, Goldoni [...], los clásicos portugueses [...] y los grandes autores contemporáneos (Rebello, 1967:104-105).

Pero será ya en el final del período que nos dedicamos en este breve reencuentro a la producción cultural portuguesa entre 1820 y 1945, cuando se inaugurará una nueva fase en el teatro portugués.

En 1946, en un momento de gran cuestionamiento y crisis del teatro portugués, pero también de algún debilitamiento de la censura en Portugal como resultado inmediato del final de la II Guerra Mundial, surge el Teatro-Estudio do Salitre en el Instituto Italiano de Cultura, en Lisboa, que inaugurará un nuevo movimiento teatral impulsado por Gino Saviotti (que será el autor de los textos *Paradoxo sobre o Teatro*, editado en 1944

y *Filosofia do Teatro*, en 1945, que defienden la necesidad de renovación del teatro en Portugal), Vasco Mendonça Alves y Luiz Francisco Rebello. Buscando explorar nuevas estéticas modernistas, por oposición a la estética naturalista profundamente enraizada en el teatro portugués, el Salitre abrirá campo para el experimentalismo en el teatro y a pesar de no haber conseguido nunca afirmarse verdaderamente como un ‘movimiento’, ni tampoco haber tenido la capacidad de revolucionar el panorama teatral de su tiempo, en todo el caso sí que consiguió estimular la vida cultural de la capital; involucrando a un nutrido grupo de hombres y mujeres profundamente comprometidos con la renovación cultural del País. Hasta su extinción, en 1950, el Teatro Salitre va representar diecisiete espectáculos cuya estética, debido a la gran heterogeneidad artística de los miembros del grupo, irá del naturalismo (negado por el propio grupo) hasta el expresionismo o el mismo surrealismo (al que el público portugués estaría, por cierto, poco habituado). Por el escenario habían pasado textos de Luna de Oliveira y David Mourão-Ferreira, Almada Negreiros o Branquinho da Fonseca, Mairivau o Tchekov, representados tanto por estudiantes del Conservatório Nacional, como por actores aficionados y profesionales como João Villaret y Laura Alves, Armando Cortez, Ruy de Carvalho, Isabel de Castro o Fernanda Borsatti. Y como concluye Rebello:

[...] no hay duda de que al «Salitre» se le debe la primera tentativa meditada y consecuente de actualización del teatro portugués, además de la revelación de nuevos autores y actores y de un principio de reeducación de los gustos del público, aunque restringidos al sector burgués al que sus espectáculos se destinaban (Rebello, 1967:106).

Ahora solo nos queda, en esta recta final, abordar otra importante industria sin la que el panorama no queda completo. Se trata, efectivamente, de la radio, cuya primera emisión llega en Portugal en 1914 de la mano de Fernando de Medeiros. En 1922 es fundada la Rádio Club Lusitânia, en Oporto. Abílio dos Santos Júnior será, en todo caso, el primer portugués en montar una estación emisora de radiodifusión, la Estación de Radio CT1AA, establecida en 1925 en los Almacenes de Chiado. También en este año se crea la Ideal Radio, en Oporto, y Radio Club Albicastrense en Castelo Branco. En 1927 surge Radio Coimbra y un año más tarde, Radio Parede. En el Funchal es creada la CT3 AG, en 1928. En 1929, surge Radio Club de Portugal.

Las primeras emisiones de radio llegan en un momento en que tecnológicamente no sería siquiera posible saber quién oía y desde donde se emitía. Hecha fundamentalmente por apasionados aficionados, en esta primera fase



las emisiones diarias son de corta duración, emitiéndose con preferencia entre las 22h y las 23h, y llenándose con declamaciones de poesía y piezas de teatro realizadas en el propio espacio del estudio. La radio se hacía entonces en directo, permaneciendo en el estudio no solo el público, sino también los músicos y artistas que actuaban como bien se refleja en la ya mencionada película, de 1944, *A Menina da Rádio*). Nacerán ahora las famosas radionovelas de teatro portugués que captarán para la 'telefonía' a centenares de personas, sobre todo mujeres. Más tarde, las propias emisoras comienzan a combinar diferentes horarios que, transcurriendo entre las 14h y las 24h, permitían el aumento de oyentes como resultado de su concentración, ya que no había dos radios emitiendo simultáneamente; medida tan significativa cuanto lo era el hecho de que la mayor parte de los pocos oyentes se concentrasen como es obvio en las ciudades, puesto que las zonas rurales estaban todavía lejos de tener acceso a la electricidad.

Las dos décadas siguientes, hasta mediados de 1940, van a registrar una euforia total en relación a este nuevo medio de comunicación, multiplicándose un poco por todas partes el esfuerzo de creación de nuevas emisoras y estaciones. En 1930 surge en Oporto Sonora Radio, que ocupa el espacio de un edificio entero en la Calle Sá da Bandeira. En 1931 comienzan las emisiones de Radio Club Portugués, Radio Algarve, Radio Club Costa do Sol y Radio Peões, en Braga. Un año después, es el turno de Invicta Radio (en Oporto), Radio Amadora, Radio Club Lusitânia, Radio Graça y Radio Luso. En 1933 Radio Club de Porto, Radio Peninsular y Radio São Mamede comienzan sus emisiones. En 1934, en fin, se crea Radio Gaia (de Vila Nova de Gaia) y Radio Propaganda.

Mientras tanto, el Estado Nuevo impone una medida con la que se materializa un gran obstáculo al desarrollo de la radio en Portugal. Impidiendo la emisión de publicidad, muchas de estas emisoras, de naturaleza regional o local, acabaron por sucumbir dejando espacio para la consolidación de las radios nacionales, principalmente Radio Club Portugués que, en 1934, inaugura unas instalaciones modernas, disponiendo ya en la época de canales extranjeros, los primeros en Portugal. El gobierno autorizará por otra parte a Radio Club Portugués la explotación de la publicidad. No es menos importante mencionar que la radio, como vehículo de emisión de mensajes, estuvo claramente al servicio de poder y de su legitimación durante el Estado Nuevo, estando tan controlada cuanto que al Estado le correspondía exclusivamente la atribución de las frecuencias.

Por otro lado, y como era de esperar, los años de oro de la radio portuguesa, tal y como se considera habitualmente, llegaron en el período de entre las décadas de 1930 y 1950, a lo largo del que la realidad, tal como la sociedad la reconocía, se reconstruía dentro del espacio de los pequeños estudios a través de espectáculos, dramatizaciones y diversos programas humorísticos; aunque siempre estuvo bajo la fuerte vigilancia de la censura, lo que obligaba a implementar una creatividad mayor en la construcción de los textos, para que fuesen aprobados y escaparan a la crítica del censor.

En 1932 comienzan las primeras experiencias con un emisor de Onda Media. En 1933 se emite la primera transmisión de fútbol, cuando la selección portuguesa se enfrenta a Hungría. Ese mismo año se firma el decreto que crea la Emisora Nacional de Radiodifusión (actual Antena 1), cuya inauguración llega en 1935. Tres años más tarde la Emisora Nacional tal y como la conocemos, comienza a emitir para la diáspora portuguesa y aunque sea claramente considerada como un órgano de propaganda del Estado Nuevo, la calidad de la presentación y de sus locutores le otorgará a la emisora un papel de gran relevancia en la historia de la radio en Portugal, y un papel cultural no menos decisivo desde el punto de vista de la sociedad portuguesa. De hecho, serán muchos los artistas portugueses que pasarán por sus estudios como Curado Ribeiro, Milú, Simone de Oliveira, Hermínia Silva o Madalena Iglesias, entre tantos otros. Artur Agostinho, una de las grandes referencias de la radio portuguesa, entrará a la Emisora Nacional como locutor en 1945. En 1935 se crea también Rádio Club das Beiras. En 1936, y atenta al poder diseminador de este nuevo medio de comunicación, la Iglesia católica funda su propia emisora, Radio Renascença –Emisora Católica, que inicia sus transmisiones regulares desde 1937-38. También en 1936 comienzan las emisiones de Radio Sanjoanense, en la pequeña villa industrial de S. João da Madeira. En 1937 nace la Portuense Radio Club y un año después la Radio Club Lusitânia, ambas en Oporto. Radio Juventude inicia sus emisiones en 1945; un año después será el turno de Radio Altitude, en la Guarda, y en 1946 el de Rádio Pólo Norte do Caramulo.

Entre tanto, algunos programas se transforman en auténticas referencias culturales para varias generaciones de portugueses, como fue el caso de *Os Companheiros da Alegria*, con Vasco Santana, y *Domingo Sonoro*, con Artur Agostinho y António Silva. En 1947 se funda el grupo Parodiantes de Lisboa, que reunía diversos comediantes portugueses y cuyos programas de humor permanecerán en la historia de la radio portuguesa, principalmente, *Graça com Todos*, *Vira o Disco*, *Radio-novelo* y *Entre as dez e as onze*.

La radio se transformará así en un medio privilegiado de comunicación y de acceso a la cultura; por lo menos hasta el advenimiento de la televisión que, en Portugal, llega en la década de 1950, en una primera fase esencialmente todavía limitada al espacio urbano, abriendo pequeñas puertas de información en un País encerrado en sí mismo por un Estado represivo, y profundamente marcado por el analfabetismo y por la pobreza.

Tal vez sea por eso una osadía verbal hablar de industrias culturales a lo largo de este período de tiempo. Cuando mucho se podría hablar de un consumo de masas en manifestaciones populares y religiosas asociadas a eventos de escala local. El tan necesario consumo indiferenciado que supera las más básicas divisiones de clase social estuvo lejos de materializarse durante estos 125 años, y ello a pesar de lo que pueda decirse, como vimos, del surgimiento de los primeros museos y bibliotecas públicas, de los primeros teatros, del mismo cine y de la radio. En todo caso, estaban lanzándose las bases para una sociedad más democrática en el acceso, tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo, a diferentes manifestaciones culturales; así como para todo un modelo social que sólo ahora comienza a realizarse. Pero esa es, claro está, otra historia que habrá de ser contada en otro momento.

## BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- ALVES COSTA, Henrique, *Breve História do Cinema Português—1896-1962*. Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- BARRETO NUNES, Henrique, *Da Biblioteca ao Leitor*. Braga, Instituto Português do Livro e da Biblioteca, 1998.
- DE PINA, Luís, *História do Cinema Português*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.
- Decreto de Diário da República 121/11, Série I de quinta-feira, 25 de mayo de 1911. Disponible desde Internet en: <https://dre.pt/dre/detalhe/diario-republica/121-1911-1968>.
- História do Teatro Nacional Dña. María II. Disponible en <http://www.tndm.pt/pt/o-teatro/historia/>
- LEITE DE VASCONCELOS, José, «Museu Tehnologico Português». *Archeologo Português*, n.º 5 e 6 (1897), páginas 1-3. Disponible desde Internet en: [http://www.museum-queologia.gov.pt/documentos/2\\_edicao\\_AP\\_1897.pdf](http://www.museum-queologia.gov.pt/documentos/2_edicao_AP_1897.pdf)
- MÓNICA, María Filomena y Salgado de Matos, Luís, «Inventário da imprensa operária portuguesa (1834-1934)». Disponible desde Internet en <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1224151304X7bYH6kk7Dh18MX7.pdf> [con acceso el 15.10.2021].

- OLIVEIRA RAMOS, Paulo, «Breve História do Museu em Portugal», en Maria Beatriz Rocha Trindade (coord.), *Iniciação à Museologia*. Lisboa, Universidade Aberta, 1993, pp. 19-62.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1967.
- *100 Anos de Teatro Português (1880-1990)*. Vila do Conde, Brasília Editora, 1984.
- «Relatório sobre o Censo da População dirigido ao Ministro das Obras Públicas, Commercio e Industria pelo Chefe de Repartição de Estatísticas Geral, Separata do Volume 1 de 1890». Disponible en [http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos\\_historia\\_pt\\_1890](http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=censos_historia_pt_1890) [con acceso el 18.09.2020].
- ROLLO, Maria Fernanda, «Portugal 1900 Uma granja e um banco», *Jornal Público*, Lisboa, 17-08-2010, disponible en <https://www.publico.pt/temas/jornal/portugal-1900-uma-granja-e-um-banco-20029619> [con acceso el 12.09.2020].
- TENGARRINHA, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- VENTURA, João, *Bibliotecas e Esfera Pública*. Oeiras, Celta Editora, 2002.



# BRASIL. HACIA EL OCIO CONTEMPORÁNEO, 1820-1940<sup>1</sup>

*Cleber Dias*

*Universidade Federal de Minas Gerais*

## RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre el desarrollo histórico del proceso de mercantilización del ocio en Brasil. La mercantilización se señala aquí como uno de los aspectos más importantes para el surgimiento histórico del ocio. Además, el artículo argumenta que la mercantilización del ocio se produjo antes de la década de 1960, período que generalmente se perfila como el hito cronológico de este proceso. Más aún, todo el largo proceso de desarrollo histórico del ocio en Brasil anterior a la década de 1960 fue decisivo para las direcciones y formatos de la mercantilización del ocio en el país.

## ABSTRACT

This article presents an analysis about the historical development of the commercialization of leisure in Brazil. The commercialization has been pointed here as one of the most important aspects for the historical rising of the leisure. In addition, the article supports that the commercialization of the leisure in Brazil happened before the decade of 1960, time usually indicated as chronological mark for this process. More important, all this long historical development process of the leisure in Brazil before the decade of 1960 was determinant to the ways and the format of the commercialization of the leisure in the country.

---

<sup>1</sup> Artículo publicado inicialmente en *Licere*, v. 21, 2 (2018). Se traduce al castellano para esta edición y añade el autor nuevo aparato crítico.

La historiografía brasileña consolidó la idea de que el desarrollo comercial de la cultura se ha producido de manera más significativa en la segunda mitad del siglo xx, más precisamente desde la década de 1960. De acuerdo con el sociólogo Renato Ortiz, quizás uno de los primeros en articular esta tesis, «la consolidación de un mercado cultural sólo tiene lugar entre nosotros [los brasileños] a partir de mediados de los años 60»<sup>2</sup>.

De hecho, la comercialización de bienes culturales a gran escala en Brasil ha ganado nuevo impulso desde la segunda mitad del siglo xx. Hablando estrictamente, es en esta ocasión cuando se presenta en el país una economía y una sociedad verdaderamente de masas, que se caracteriza por la comercialización de bienes y servicios a gran escala<sup>3</sup>. Las propias dinámicas comerciales alrededor de la cultura proporcionan diversos datos en esta dirección. El número de estaciones de radio salta de 106, en 1944, a 300, en 1950. Del mismo modo, antes de 1946, ningún diario o revista semanal llegó a más de 200 000 copias. En 1948 la revista *Cruzeiro*, una de las más importantes y exitosas publicaciones semanales de variedades del periodo, registró una tirada de 300 000 ejemplares; en 1952 esta cifra alcanzó el nivel de 550 000. El número de televisores vendidos también creció durante este tiempo: de 3 500 en 1951, a 434 000 en 1959<sup>4</sup>. La magnitud de este mercado se intensificará en los años siguientes.

En este nuevo contexto estructural, marcado por la creciente industrialización y urbanización, se intensificaron en Brasil los procesos de comercialización de diferentes productos y servicios. El campo de la cultura, el cine, la radio, la televisión, la prensa, el teatro, la música y los deportes fueron algunas de las cadenas productivas más obviamente insertas en este proceso. El número de libros producidos en Brasil salta de 43,6 millones en 1966, a más de 245 millones en 1980. El mercado de las revistas arranca de un nivel de 104 millones de copias en 1960, para llegar a 500 millones en 1985. El

<sup>2</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 8.

<sup>3</sup> João Manuel Cardoso de Mello y Fernando A Novais, «Capitalismo tardío e sociabilidade moderna», en Lilian Moritz Schwarcz (ed.), *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1998; Luiz Carlos Delorme Prado y Fábio Sá Earp, «O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)», en Jorge Ferreira y Lucília de Almeida Neves Delgado (eds.), *O Brasil republicano*, v. 4. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, pp. 207-242.

<sup>4</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*.

porcentaje de familias brasileñas con televisión aumentó del 56% en 1970, al 73% en 1982. En la industria de la música, en el mismo sentido, la venta de tocadiscos creció un 813% entre 1967 y 1980<sup>5</sup>. Las políticas económicas del período, que estimularon un crecimiento acelerado, pese a favorecer a las clases más ricas, ampliarán el alcance de esta «industrialización de la cultura»; dado que el fortalecimiento de la clase media, en este contexto, aumentó también la masa potencial de consumidores de productos relacionadas con el ocio y la cultura<sup>6</sup>.

Sin embargo, mucho antes de eso, había ya evidencias de un proceso difuso y sin duda aún mucho más modesto de comercialización de bienes culturales. Al menos desde el final del período colonial, más precisamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, hay registros de formas ya bien estructuradas de comercialización cultural, con proporciones y alcances más pequeños que los registrados durante la segunda mitad del siglo XX, sin duda, pero tampoco tan despreciables en ese momento. Bajo la influencia del llamado «reformismo ilustrado», simbolizado en el contexto luso-brasileño con la subida del Marqués de Pombal a la Secretaría de Estado del Reino en el gobierno de D. José I, todo el imperio portugués sufrió una amplia reforma política y administrativa basada en el pensamiento de la Ilustración<sup>7</sup>. En este contexto se destacaron entre otras cosas, nuevas medidas para regular las diversiones, que inaugurarán formas de interdicción en los comportamientos lúdicos de la población, intentando controlarlos a través de la divulgación de reglas de conducta, al mismo tiempo que animaba otras formas de entretenimiento, vistas como más civilizadas<sup>8</sup>. Vinculado a este proyecto de reforma de inspiración ilustrada, se inauguraron teatros de ópera en Pará (1755), Bahía (1760) y Minas Gerais (1769). En Río de Janeiro, una compañía

<sup>5</sup> Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*.

<sup>6</sup> Cleber Dias y Victor Andrade de Melo, «Lazer e urbanização do Brasil: notas de uma história recente (décadas de 1950/1970)». *Movimento*, (2009), 15 (3,) pp. 249-271; Cleber Dias y André Schetino, «Lazer e tecnologia no Pós Segunda Guerra Mundial», en Victor Andrade de Melo, Gisele Maria Schwartz y Alfredo Feres Neto (eds.), *Lazer e tecnologia*. Ijuí, Ed. Unijuí, 2012, pp. 49-65.

<sup>7</sup> Kenneth Maxweel, *Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996; Fernando Novais, *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)*. São Paulo, Hucitec, 1979; André Mansuy-Diniz Silva, «Portugal e o Brasil: a reorganização do Império, 1750-1808», en Leslie Bethell (ed.), *História da América Latina: de 1870 a 1930, volume I*. Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, pp. 477-518.

<sup>8</sup> José Ramos Tinhorão, *As festas no Brasil colonial*. São Paulo, Editora 34, 2001; Mary del Priore, *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo, Brasiliense, 2000.



artística estable dedicada a la música, al teatro y la ópera estaba funcionando regularmente en ese momento con su equipo de cantantes, bailarines y cómicos<sup>9</sup>. Fue construido también en el mismo período, un espacio tan destacable para la promoción de la sociabilidad pública como el Paseo Público de Río de Janeiro, que suponía esfuerzos evidentes para adaptar la ciudad a conceptos ilustrados de vida civilizada y educación refinada<sup>10</sup>. En Minas Gerais, en el mismo sentido, el teatro y el mercado de la música también se mostraban ya muy dinámicos en el período<sup>11</sup>.

La fase entre 1796 y 1806 puede ser vista como una «edad de oro del comercio portugués»<sup>12</sup>. Gran parte de esta prosperidad se debe a los avances de la agricultura brasileña, que aumentó su capacidad de ofrecer materias primas en el mercado internacional. La recuperación económica comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII, después de una recesión económica persistente en casi todo el siglo, resultado de dos guerras con España por los límites fronterizos en sus posesiones en América; del fuego de Lisboa (1750), que destruyó casi toda la ciudad y exigió grandes inversiones en su reconstrucción; de la disminución de la producción de oro en Brasil (sobre todo después de 1755); de la caída en el precio internacional de la caña de azúcar, un producto importante en las exportaciones agrícolas brasileñas en la época; y del alto costo de los esclavos, tan indispensable para trabajar en cultivos de Brasil, donde los ingresos extraídos para las arcas portuguesas ya eran significativos. Entre los principales factores responsables de este proceso, se destacan la expansión de la industria textil, sobre todo en Inglaterra; la interrupción del suministro de algodón de la principal fuente del mercado inglés, que fueron los Estados Unidos, en razón de la guerra entre los dos países desde 1777 que culminó con la independencia americana; más allá de la Revolución Francesa en 1789, que prácticamente excluyó la isla de *Saint-Domingue* del mercado internacional de azúcar, hasta entonces el principal productor de esta materia

---

<sup>9</sup> Nireu Cavalcanti, *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invenção francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

<sup>10</sup> Cleber Dias, *Epopeias em dias de prazer: uma história do lazer na natureza (1789-1838)*. Goiânia, Ed. da UFG, 2013.

<sup>11</sup> Affonso Ávila, *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto, Prefeitura Municipal de Ouro Preto/Museu da Prata, 1978; Francisco Curt Lange, «A música barroca», en Sergio Buarque de Holanda (ed.), *História geral da civilização brasileira*, t. I, v. 2. São Paulo, Difel, 1985.

<sup>12</sup> André Mansuy-Diniz Silva, «Portugal e o Brasil: a reorganização do Império, 1750-1808», en Leslie Bethell (ed.), *História da América Latina: de 1870 a 1930, volume I*. Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, p. 512.

prima. Estas cuestiones, en conjunto, habían creado un escenario internacional económicamente favorable a las mercancías agrícolas producidas en Brasil y comercializadas por Portugal<sup>13</sup>.

En Brasil, los ambientes urbanos de las regiones más vinculadas a esta red de comercio internacional experimentaron dinámicas sociales y económicas más intensas en el período. Las regiones de Pernambuco, Bahía, Minas Gerais y Río de Janeiro, que constituyen casi 70% de la población brasileña en torno a 1776, de un total que se estima alrededor de un millón y medio de personas, tuvo una intensa red de comercio local. No sin razón, un observador de la época informó que el comercio era la más fuerte columna de apoyo de Brasil. Este comercio, basado principalmente en el crédito, en lugar de dinero en efectivo, comercializaba calzado, ropa, relojes, juguetes, textiles, herramientas y alimentos, especialmente vino, aceite de oliva, bacalao, especias y ron, además de los géneros de primera necesidad, como sal, carne, leche, huevos, frijoles y harina de mandioca –que frecuentemente también se utilizó como medio de intercambio–. La comercialización de muchos de estos productos a menudo era hecha en las calles no sólo por vendedores y vendedoras ambulantes, sino también a través de estructuras permanentes tales como tiendas, ventas, mercerías, fruterías, panaderías y tabernas –los nombres variaban bastante dentro de una cierta imprecisión–. A finales del siglo XVIII, el número de vendedores en Salvador, que era entonces una de las ciudades más pobladas de Brasil, se estimaba en más de 250<sup>14</sup>. Del mismo modo, entre 1790 y 1800, el número de «cafés» en Río de Janeiro aumentó de 26 a 40<sup>15</sup>. En 1799 se contaban en esta ciudad más de 330 tabernas<sup>16</sup>; que eran el único tipo de establecimiento comercial autorizado a trabajar hasta el mediodía en los domingos y días festivos, cuando casi todos los habitantes de las ciudades se liberaban del trabajo; lo que aumentaba la capacidad de estos sitios para funcionar como espacios de sociabilidad y diversión, asumiendo funciones que también se extendían a los otros días de la semana.

---

<sup>13</sup> Dauril Alden, «O período final do Brasil colônia: 1750-1808», en Leslie Bethell (ed.), *História da América Latina: de 1870 a 1930, volume II*. Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, pp. 527-592.

<sup>14</sup> Richard Graham, *Alimentar a cidade: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

<sup>15</sup> Dauril Alden, «O período final...», p. 575.

<sup>16</sup> Leila Mezan Algranti, «Tabernas e botequins: cotidiano e sociabilidades no Rio de Janeiro (1808-1821)». *Revista do Arquivo Nacional*, jul./dez. 2011, pp. 25-42.



Las tabernas y billares fueron uno de los primeros sitios para la oferta comercial de diversiones y una nueva forma de sociabilidad pública, que tenía muy en cuenta, justamente, el consumo. «Bar, Diamantina, Minas Gerais, sin fecha [c. 1920], Chichico Alkmin. Instituto Moreira Sales».

A pesar de estos indicios, el mercado de consumo doméstico en Brasil aún parecía bastante restringido. No es sorprendente que casi todos los espectáculos públicos capaces de servir a la diversión de la población en la época fuesen ofrecidos, organizados y financiados por el gobierno. A excepción de algunos sectores muy específicos, tales como la contratación de músicos o la comercialización de bebidas y juegos en tabernas, casi no había un mercado de consumo privado para el entretenimiento en el período colonial<sup>17</sup>. Al parecer, solo en el siglo XIX tomó forma un mundo de diversiones cada vez más vibrante. Parte de esta creciente agitación en el universo del entretenimiento en el período viene, precisamente, de la progresiva subordinación de las prácticas lúdicas a los mecanismos de comercialización.

<sup>17</sup> Leila Mezan Algranti, «Tabernas e botequins...»; Victor Andrade de Melo, «Mudanças nos padrões de sociabilidade e diversão: o jogo da bola no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)». *História* (2016), 35, 105, pp. 1-23; Maria Cristina Rosa, «Diversões em Minas Gerais no século 18», en Cleber Dias y Maria Cristina Rosa, *Histórias do lazer nas Gerais*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG (en prensa).

Las transformaciones sociales y económicas más generales explican en gran medida el proceso. La transferencia de la familia real portuguesa a Brasil en 1808, como resultado de las guerras napoleónicas en Europa, ha creado una demanda sin precedentes de bienes y servicios de consumo, incluyendo el consumo cultural de espectáculos públicos para el ocio. Aunque todavía hay controversias sobre el número de personas que viajaban en la flotilla de buques que transportaran la familia real portuguesa de Lisboa a Río de Janeiro, lo cierto es que se trataba de un contingente considerable<sup>18</sup>. Las estimaciones oscilan entre 10 a 20 mil personas, muchas de las cuales eran súbditos ricos o nobles; grupos ambos con ambiciones culturales compatibles con el gusto imperante en los principales centros europeos. Era, en fin, un conjunto de personas con características y en cantidad suficiente para promover una auténtica revolución en las costumbres de una ciudad e incluso de un país, como efectivamente sucederá a partir de entonces. Además de las nuevas demandas de ocio, la expansión del mercado cultural que seguiría a la transferencia de la familia real portuguesa a Brasil, también expresaba un claro deseo de distinción social a través de la exhibición pública de estatus y prestigio. En una sociedad tan estratificada como la brasileña, el mantenimiento de las jerarquías y los lazos de lealtad, dependencia y subordinación, dependía de oportunidades de visualización regular y sistemática de los símbolos de riqueza y poder.

Hasta entonces, a pesar de ser la ciudad más poblada de la América portuguesa, Río de Janeiro todavía podía ser visto como un pueblo pequeño, con 19 plazas y 46 calles de tierra irregulares, llenas de charcos y pantanos. Desde 1810, sin embargo, se dinamizaron en la ciudad varios procesos de desarrollo urbano que incluyeron finalmente algunos aspectos directa o indirectamente relacionados al ocio de la población, tales como la creación de un jardín botánico en 1811 (inaugurado en 1819), una biblioteca pública en 1814, o un museo y una escuela de artes y ciencias en 1816. En 1813 el viajero Inglés John Luccock, que vivió en Brasil entre 1808 y 1818 mostrándose en general bastante indiferente a las costumbres locales, había registrado en su diario hasta qué punto se estaban desarrollando en Río de Janeiro las diversiones, y el teatro en particular, después de la llegada de la familia real

---

<sup>18</sup> Para una visión general de los debates historiográficos sobre el número de personas que acompañó a la familia real en el viaje a Río de Janeiro en 1808, ver Lilia Moritz Schwarcz, Paulo Cesar de Azevedo y Angela Marques da Costa, *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*, 2 ed; reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, capítulo 7.

portuguesa. Según él, «las distracciones del teatro progresan junto con otras cuestiones de mayor importancia»<sup>19</sup>.

En verdad, las medidas administrativas del gobierno influyeron en el mercado de la diversión de diversas maneras, como fue el caso de la acuñación de monedas de oro, cuyo volumen se quintuplicó entre 1808 y 1818. La medida aumentó la oferta de dinero, dando un nuevo impulso a las transacciones comerciales realizadas mediante el pago en efectivo, en lugar del trueque u otras formas más arcaicas de comercio como el pago con harina de mandioca. Innovaciones de este tipo, sin embargo, fueron más notables en los centros urbanos. Zonas rurales, que conformaban la mayor parte del contingente de la población del período, seguían aún bastante marcadas por una economía de subsistencia, con el uso generalizado del trabajo esclavo. De manera excepcional Río de Janeiro se constituyó, desde ese momento, como un mercado de consumo relativamente grande, tal y como sostiene el economista Celso Furtado<sup>20</sup>. Sintomáticamente, a partir de ese momento, Río de Janeiro registró un movimiento creciente de anuncios en los periódicos relativos al mercado de la música, con la oferta y venta de instrumentos, clases, servicios musicales o reclamos para espectáculos<sup>21</sup>. El número de librerías, en el mismo sentido, saltó de sólo 2 en 1808, a 16 en 1820; número que llegaría a 45 al final del siglo. Es poco si se compara con otros grandes centros urbanos mundiales como París, que tenía 480 librerías ya en 1820, pero bastante si se considera la situación local anterior<sup>22</sup>. El número de periódicos en circulación creciente, alcanzaría del mismo modo 60 en 1850<sup>23</sup>.

Entretanto la población de Río de Janeiro pasaba de poco más de 50000 habitantes en 1808 a casi 120000 en 1818 –un aumento de 140% en 10 años–. En 1854, la cifra excedería la marca de 150000 habitantes, en un momento en el que las poblaciones totales de las provincias de Minas Gerais, Bahía y Pernambuco habían excedido o estarían cerca del millón de personas. Al

---

<sup>19</sup> John Luccock, *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil: tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. São Paulo, Martins, 1942, p. 163.

<sup>20</sup> Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*, 34 ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 170.

<sup>21</sup> Maurício Monteiro, *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro, Ateliê, 2008.

<sup>22</sup> Laurecen Hallewell, *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo, Ed. da USP, 1985, p. 47.

<sup>23</sup> Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*, 4 ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

mismo tiempo, hubo una reducción progresiva en la población brasileña del porcentaje de esclavos, pasando del 30% en 1808, al 23% en 1854 y al 15% en 1872<sup>24</sup>. El crecimiento demográfico, unido a la reducción gradual del número de esclavos, cuyo trabajo tuvo que ser sustituido por empleados libres, afectaba al mercado del ocio, puesto que una mayor disponibilidad de consumidores con posibilidades de pagar en efectivo por el disfrute de sus diversiones podría crear más oportunidades para la inversión y el comercio de los servicios de entretenimiento. La propia riqueza generada por el comercio internacional, además, afectó también a las posibilidades comerciales de la oferta de ocio. Ricos propietarios de las haciendas relacionadas con el comercio internacional de productos agrícolas a menudo fijaron residencia en los centros urbanos, o al menos viajaban hasta allí con regularidad con el fin de hacer negocios o buscar entretenimientos. Estos hábitos se volvieron más frecuentes con la expansión de la red ferroviaria desde el último cuarto del siglo XIX, lo que facilitó el tránsito entre el campo y la ciudad. Como dice Emília Viotti da Costa, «una vez que los hacendados se trasladaron a las grandes ciudades, se produjo un aumento de la tendencia a promover mejoras urbanas. Aumentó el interés en las diversiones públicas, la construcción de hoteles, jardines, paseos, teatros y cafés»<sup>25</sup>.

En Brasil, en la mitad del siglo XIX, la prohibición del tráfico de esclavos (1850) dio lugar a un reflujo de inversión en este sector, hasta entonces bastante rentable, liberando capitales que se canalizaron a otras iniciativas, incluyendo el mercado financiero, el comercio y los servicios urbanos. En paralelo, además, la creciente demanda por esclavos en las nuevas haciendas de café de Sao Paulo, necesarios para atender una producción también creciente, de acuerdo con las necesidades del mercado internacional, habían incentivado la transferencia de esclavos de la ciudad hacia el campo, liberando unas ocupaciones urbanas que fueron progresivamente sustituidas por trabajadores libres. En torno a 1870, en ciudades como Rio de Janeiro, donde había sido grande la concentración de esclavos, observadores contemporáneos ya podían notar una presencia más grande y socialmente significativa de trabajadores libres<sup>26</sup>. La estagnación de la producción de café en las viejas haciendas de la provincia del Rio de Janeiro (de la famosa región del Vale

---

<sup>24</sup> Tarcísio R. Botelho, «População e espaço nacional no Brasil do século XIX». *Cadernos de História*, (2005) v. 7, n.º 8, pp. 67-83.

<sup>25</sup> Emília Viotti da Costa, *Da monarquia à república: momentos decisivos*, 6 ed. São Paulo, Ed. da Unesp, 1999, p. 256.

<sup>26</sup> Emília Viotti da Costa, *Da Senzala à Colônia*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.

do Paraíba) incentivaba también a los hacendados a involucrarse económicamente en otros sectores. Cuando los precios del café cayeron en la década de 1880, se hicieron aún más claras para los hacendados las ventajas de la diversificación económica de sus inversiones<sup>27</sup>. Estos cambios afectaron en cierta medida el mercado de la diversión, que desde 1830 o 1840 tenía ya sus empresarios especializados, con una variedad cada vez mayor de atracciones, incluyendo, sobre todo, espectáculos de circo y teatro<sup>28</sup>. Los mecanismos de comercialización de ocio desde ese momento parecen haberse intensificado, contando no sólo con capitales antes involucrados en el tráfico de esclavos, sino probablemente también con los nuevos y cada vez más importantes capitales generados por la producción de café. En la década de 1840, el café ya representaba el principal producto de exportación de la economía brasileña superando el azúcar y el algodón, y representando por entonces más del 40% de las exportaciones del país.

En la década de 1830, la actividad teatral de Río de Janeiro se plasmaba en iniciativas empresariales en el sector, lo que era un eco al mismo tiempo que un estímulo para el interés de un público cada vez más diverso y heterogéneo. En este momento, se estaban fundando nuevas compañías de teatro, además de detectarse un aumento de los registros de accidentes en teatros, lo que demostraba indirectamente la expansión de los intereses y el propio perfil de los públicos de estos espacios. Entre 1824 y 1843 dos reglamentos de policía, al menos, legislaban sobre las formas y operaciones de los teatros en Río de Janeiro, lo que pone de relieve la creciente preocupación del gobierno ante una práctica que se expandía; al mismo tiempo que revela la multiplicidad de significados atribuidos a los espectáculos teatrales. La presencia policial en los teatros niega los ideales de civilización y elegancia que los grupos de elite luchaban por consolidar en torno a estos espacios<sup>29</sup>. En la práctica, por tanto, además de los propósitos educativos y civilizadores que las elites letradas exigían en los teatros, las costumbres cotidianas de la gente que asistía al espectáculo remiten a posibilidades de entretenimiento y diversión condenadas abiertamente por los sectores que querían imprimirles otros significados. El escritor y político Joaquim Manuel de Macedo,

---

<sup>27</sup> Richard. Graham, «O Brasil de meados do século XIX à Guerra do Paraguai», en Leslie Bethell (ed.), *História da América Latina*, volume III. Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, pp. 771-825.

<sup>28</sup> Marta Abreu, *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

<sup>29</sup> Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, Editora da Unicamp/Cecult, 2002, p. 164.

por ejemplo, afirmó en un artículo publicado en el *Jornal do Commercio*, de Río de Janeiro, que el teatro no podría ni debería ser simplemente un pasatiempo<sup>30</sup>.

Como Macedo, varios intelectuales criticaron abiertamente a lo largo de casi todo el siglo XIX la dimensión lúdica y recreativa que se fue cristalizando en el consumo de las representaciones teatrales. Desde el punto de vista de estos grupos, más que una mera diversión el teatro debía ser visto como un asunto serio, capaz de proporcionar educación y civilidad, influyendo positivamente en la mentalidad y en el comportamiento del «pueblo», concebido como vulgar e ignorante; incapaz, por lo tanto, de juzgar y discernir por sí mismo, lo que obviamente también justificaba los intentos de los grupos de élite para controlar las formas en que se organizaban y se desarrollaban los espectáculos de teatro, así como otras actividades de ocio. Las élites letradas se concebían a sí mismas, por otro lado, como superiores; lo que, evidentemente, las responsabilizaba en la orientación de las masas incultas en este proceso hacia lo que se consideraba civilizado y de gusto refinado.

Así pues, los criterios que presidían la oferta y la percepción de los espectáculos públicos se diferenciaban muy claramente, dependiendo desde luego de la posición social que se estaba ocupando. Para los intelectuales, críticos y escritores, debían distinguirse dos diferentes tipos de espectáculos. Por un lado, los de la mera diversión; por otro, los de la educación y elevación espiritual del pueblo. Los espectáculos con fines educativos, considerados como mejores y más sofisticados, debían ser organizados despreciando lo más posible los deseos e intereses del público, evaluado después de todo como incapaz e ignorante. En cuanto a los espectáculos con fines de entretenimiento, cuya existencia podría ser más o menos tolerada, dependiendo de la gravedad del crítico debían ser en la mayoría de los casos, simplemente, ignorados. Los espectáculos que supuestamente debían de tener connotaciones educativas, sobre todo en el teatro, pero que partían de elementos tomados como típicos del universo del entretenimiento popular, fueron aún más duramente criticados. Efectivamente en tales ocasiones, además de borrarse las fronteras entre los diferentes géneros de espectáculos públicos, se terminaba subordinando su deseado carácter educativo y civilizador a dimensiones más lúdicas y comerciales, orientadas al placer y la diversión. En consecuencia, y de acuerdo con las concepciones prevalentes entre los críticos, nada sería más inapropiado.

---

<sup>30</sup> Souza. *As noites...*, p. 269.



De modo completamente diferente, para los empresarios que conducían las iniciativas en este sector, interesados en los beneficios y en la sustentación comercial de sus negocios, satisfacer las expectativas del público era no sólo una opción, sino también una necesidad, casi independientemente de los géneros de espectáculos. En estos términos, los empresarios podrían incluso compartir los puntos de vista de otros grupos de élite sobre el «pueblo», viéndolos como incapaces e ignorantes. Lo que no podían era descartar sus intereses acerca de lo que debía ser presentado en los espectáculos, ya que eran totalmente dependientes de las ganancias que generaban. En ausencia del patrocinio del gobierno, que en el siglo XIX sólo ofrecía algunas pequeñas donaciones ocasionalmente, lo que determinaba lo que se debía ofrecer en los espectáculos era la expectativa del público dispuesto a pagar por su ingreso en ellos. A través del dinero el público, visto por los intelectuales como culturalmente ignorante, podía influir en los empresarios que organizaban espectáculos. En algunos casos, grupos ocupacionales específicos, como los trabajadores del comercio, incluso pagaron anuncios en periódicos pidiendo la presentación o representación de espectáculos de su elección, con la promesa de llenar los teatros si veían cumplidos sus deseos<sup>31</sup>. Situaciones similares de negociación entre público y organizadores de espectáculos se llevaron a cabo también en otros géneros de diversión, aunque de manera quizá más velada y menos frecuente<sup>32</sup>.

Desde el punto de vista de los empresarios, pero también del público, ni siquiera la distinción entre espectáculos con fines de entretenimiento o con fines de educación parecía tener sentido. Teatro, circo y toros a menudo formaban parte, de forma simultánea, del lenguaje de los espectáculos del siglo XIX. Había asimismo una yuxtaposición de diferentes prácticas y actividades, fortaleciendo una especie de pequeño circuito comercial de ocio. Las entradas para algunos de estos programas podían ser vendidas en las librerías, y las representaciones de ópera también estaban relacionados con el mercado editorial brasileño naciente. Según cálculos de Laurecen Hallewell, en la mitad del siglo XIX, aproximadamente el 75% de los impresos de una librería en Río de Janeiro fueron libretos de ópera<sup>33</sup>. En la misma dirección, autores de teatro también podrían encontrar un terreno fértil no sólo para la

---

<sup>31</sup> Souza. *As noites...*

<sup>32</sup> Flávia da Cruz Santos y Victor Andrade de Melo, «Entre o rural e o urbano: as touradas na São Paulo do século XIX (1877-1889)». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, (2014) 463, pp. 39-70.

<sup>33</sup> Laurence Hallewell, *O livro...*, p. 88.

actuación, sino también para la formación artística en presentaciones populares en ferias y fiestas religiosas<sup>34</sup>. A pesar de todo el esfuerzo retórico que se daba en el período para separar arte y entretenimiento, ocio y cultura, estos universos permanecerán inextricablemente vinculados hasta años avanzados del siglo xx. Alrededor de los años 1920 o 1930, cuando había ya una segmentación más precisa de los diversos sectores del mercado de entretenimiento, diferentes géneros de diversión comercial seguían todavía siendo operados de manera articulada. Parques de diversiones, fábricas de cervezas, cafeterías, cafés-conciertos, restaurantes o casas dedicadas a los juegos de azar ofrecían, simultánea o alternadamente, alimentos, bebidas, peleas, juegos y proyecciones de películas, así como teatro, música, gimnasia o magia. Desde el circuito de los juegos de azar, serían sacados algunos de los empresarios más importantes de la industria del entretenimiento urbano en las primeras décadas del siglo xx, especialmente en los campos del cine y del teatro popular. Este fue el caso, entre otros, de Francisco Serrador y Pascoal Segretto, inmigrantes español e italiano respectivamente, que habían alcanzado riqueza y fama, incluso, con sus compañías de cines, teatros y otros espectáculos<sup>35</sup>.

En este sentido, en el siglo xix, al lado del teatro, el circo fue otra práctica importante en la oferta de servicios culturales para el ocio. Ya en 1818 o 1819 hay noticias de un circo de un artista inglés en Río de Janeiro, desde Buenos Aires: la «Compañía Inglesa de Cavalinhos», de Guillermo Southby, cuyos espectáculos se registrarían en ciudades de otras regiones del Brasil en los años siguientes<sup>36</sup>. Desde 1830, aproximadamente, el circo era uno de los espectáculos públicos más regularmente organizados no sólo en Río de Janeiro, sede del gobierno, sino también en otras partes del país. En Minas Gerais, varias ciudades conocerán en el siglo xix un intenso movimiento de espectáculos de teatro y circo, componiendo una especie de pequeño circuito de entretenimiento<sup>37</sup>. La manera en la que los espectáculos de circo estaban estructurados en ese momento, al igual que otros géneros de entretenimiento, los hacían estar profundamente articulados con otras actividades de ocio, como teatros o fiestas religiosas; que constantemente incorporaban payasos, magos, gimnastas,

---

<sup>34</sup> Marta Abreu, *O Império...*

<sup>35</sup> Julio Lucchesi Moraes, *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. Tesis doctoral (Doutorado em História Econômica). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

<sup>36</sup> Erminia Silva, *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo, Altana, 2007.

<sup>37</sup> Regina Horta Duarte, *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

trapezistas, bailarines, cantantes u otras formas de exhibición vistas después como típicas del circo. Todo esto hace que sea difícil, si no imposible, construir una frontera rígida entre estos diferentes géneros de entretenimiento.

Del mismo modo, también las corridas de toros, antes limitadas sólo a las iniciativas del gobierno, desde la década de 1840 se vuelven más «empresariales»; es decir, organizadas por iniciativa de unos empresarios que buscaban explícitamente beneficios. También en el caso de los toros había yuxtaposiciones con prácticas del circo y del teatro. Corridas de toros promovidas en Río de Janeiro por el empresario Manoel Luiz Alves de Carvalho, en los años de 1840, eran combinadas con otras actividades ecuestres o exhibiciones de gimnasia. A finales de esa década, dos nuevas arenas de toros funcionaban simultáneamente en Río de Janeiro, cada una administrada por diferentes empresarios. Los dos responsables de las empresas, incluso, habían abierto rivalidades entre sí<sup>38</sup>. Registros de corridas de toros ya dentro de ese modelo de organización empresarial están ubicados también en Bahía y Sao Paulo desde 1870<sup>39</sup>.

Entre los años 1840 y 1850, aproximadamente, comienza un movimiento social cada vez más intenso de explotación comercial de diversiones y espectáculos públicos. En ese momento podría ser señalado ya un exceso de ofertas de diversión, como lo había hecho un cronista anónimo del periódico *Correio da Tarde*, de Río de Janeiro. Según sus palabras, «tenemos dos teatros en la Corte; dos plazas de toros; bailes enmascarados en algunas ocasiones, hechos a lo largo de todo el año, ofreciéndose incluso coches gratuitos a *madamas* para sus viajes; además, tenemos Sociedades de Bailes, Filarmónica, entre otras cosas. Esto es una estafa»<sup>40</sup>.

En ese momento, compañías dramáticas concebidas claramente con el fin de explotar comercialmente la oferta de representaciones teatrales se inauguran en Río de Janeiro, alcanzando incluso rivalidad entre sí. Los revendedores actuaban comprando entradas para revenderlas a precios más altos, e intentando obtener también ventajas económicas con la presión del aumento del consumo de las representaciones teatrales. Figuras como Joaquim Heliodoro,

<sup>38</sup> Victor Andrade de Melo, «Pois temos touros? As touradas no Rio de Janeiro do século XIX (1840-1852)». *Análise Social*, (2015) 50, pp. 382-404.

<sup>39</sup> Victor Andrade de Melo y Coriolano Pereira da Rocha Junior, «As touradas na cidade da Bahia: transições na dinâmica pública soteropolitana». *História e Perspectivas*, (2016) 54, pp. 189-211; Flávia da Cruz Santos y Victor Andrade de Melo, *Entre o rural e o urbano...*

<sup>40</sup> Victor Andrade de Melo. «Pois temos touros?...», pp. 401-402.

dueño de una compañía dramática, a menudo se presentaba en la prensa de la época como un «capitalista», es decir, según palabras de un cronista anónimo del periódico *Correio Mercantil*, «un hombre que sólo tomó la dirección del teatro impulsado por vistas ambiciosas y cálculos mercantiles»<sup>41</sup>.

De hecho, las notas publicitarias de la compañía dramática de Joaquim Heliodoro, publicadas en periódicos de Río de Janeiro, destacaban que los precios de las entradas pagadas allí eran inferiores a lo que exigían otros teatros, explicitando la preocupación económica del empresario por atraer la mayor cantidad posible de público mediante la reducción de estos valores. En 1855, confirmando esta tendencia general de mercantilización y ganas de beneficio en el universo de las valoraciones de la época, los comentarios acerca de presentaciones teatrales en la prensa de Río de Janeiro ponían de relieve ya una «afluencia lucrativa de espectadores»<sup>42</sup>.

Indiferente a la propaganda educativa y civilizadora que las élites letradas intentaban imponer a las representaciones teatrales, el público se mostraba particularmente interesado en las innovaciones capaces de excitarlos y provocar emoción; lo que los empresarios dedicados a esta rama de actividad intentaron atender, con el objetivo, por supuesto, de explotar las posibles oportunidades de negocio generadas por esta demanda. Como registró el periódico *A Marmota*, de Río de Janeiro, «raro es el domingo que los carteles [de espectáculos teatrales] no invitan al público a presenciar algo nuevo»<sup>43</sup>. De hecho, una sola compañía de teatro podía estrenar 25 comedias distintas en tan solo 6 meses, lo que equivalía a un nuevo espectáculo cada semana. Corridas de toros y espectáculos de circo se dedicaban también a incorporar innovaciones, totalmente en línea con estas expectativas por novedades excitantes, que caracterizaron las predilecciones del público en este tipo de espectáculos. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando se consolida un mercado para las corridas de toros, una de las principales preocupaciones de los empresarios vinculados a este sector era garantizar animales suficientemente salvajes para los espectáculos, intentando cumplir estrictamente con estas expectativas. Los empresarios llegarán a buscar toros en otros países, asegurando que estos animales eran de una raza superior y estaban en las mejores condiciones, por tanto, de plantear dificultades a los toreros, haciendo el espectáculo más atractivo, precisamente, porque se volvía más emocionante; lo

---

<sup>41</sup> Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do ginásio...*, p. 100.

<sup>42</sup> Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do ginásio...*, p. 59.

<sup>43</sup> Sílvia Cristina Martins de Souza, *As noites do ginásio...*, p. 60.

que era debidamente enfatizado en los anuncios de las corridas, publicados a menudo en los diarios de la época. Cuando los animales no se mostraban tan feroces como los anuncios prometían, el público inmediatamente expresaba su descontento, criticando el evento en cartas publicadas en los periódicos, abucheando la actuación de toreros e incluso destrozando las plazas donde se celebraban las corridas. La búsqueda de nuevas y fuertes emociones era un factor tan importante en la estructuración de algunos entretenimientos de la mitad del siglo XIX, que la ausencia de estos elementos podría significar el fracaso comercial de la empresa, como pasó con algunos negocios de corridas de toros cuyos animales tenían manifiestamente poca ferocidad<sup>44</sup>.

A pesar de que la historiografía cultural pone énfasis en la transición entre los siglos XIX y XX como etapa principal para el establecimiento de cambios significativos en las formas de ocio en cuanto al creciente gusto por novedades y fuertes emociones –de acuerdo con lo que el historiador Ben Singer llamó «*sensacionalización* del divertimento comercial»– algo similar, aunque más difuso y en escala de menor intensidad, se estaba procesando ya desde la mitad del siglo XIX<sup>45</sup>. Sin embargo, no se trataba aún de un ocio cuyas percepciones sensoriales fueran marcadas de manera socialmente generalizada por la fragmentación y por la velocidad, como lo serían en el siglo XX. Pero algunas características en este sentido se notaban ya incluso de manera a veces muy aguda. Hasta en circunstancias sociales e históricas más periféricas, como la brasileña, donde la intensidad de la vida urbana aún no se había hecho notar de forma tan explícita como en otros centros europeos o norteamericanos, los cambios en la esfera del ocio mostraban ya algunos de esos rasgos, a pesar del limitado poder adquisitivo de gran parte de la población; lo que obviamente restringía el alcance y la magnitud de estos procesos. A mediados de 1808, la descripción de John Luccock acerca de una representación de teatro en Río de Janeiro, tenía en cuenta ya un tipo de espectáculo que parecía atraer el interés del público en estos términos. En ese momento, según él,

Muchas de las piezas dramáticas contienen escenas que una muy pequeña dosis de juicio y buen gusto habría de desterrar para siempre del escenario [...] La protagonista, vestida de blanco, debía ser matada mientras bajaba el telón, separando la cabeza del cuerpo. Eso, creo, debería constituir el final de su

---

<sup>44</sup> Flávia da Cruz Santos y Victor Andrade de Melo, *Entre o rural e o urbano...*

<sup>45</sup> Ben Singer, «Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular», en Leo Charney y Vanessa Schwartz (coords.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2ª ed. rev. São Paulo, Cosac & Naif, 2004, pp. 95-126.

papel en cualquier teatro que no fuese el brasileño; aun así, poco después, se eleva de nuevo el telón con el único propósito de mostrar al público el cuerpo decapitado de la señora, sentada en una silla, con la sangre burbujeante de su cuello y corriendo por su vestido hacia abajo<sup>46</sup>.

Años después, en 1858, un cronista anónimo del diario *Correio Mercantil*, de Río de Janeiro, registró la consagración definitiva de la clase de actuaciones que marcaron el nuevo gusto del público. Según él, «la gente solo gusta de diversiones cuando nota peligro y cuando ve la misma sangre»<sup>47</sup>. Los propios géneros de diversión que componían la oferta de ocio en el momento, fueron ampliados con nuevas modalidades, igualmente compatibles con esta estructura de sentimientos, guiadas por el placer de la novedad y la excitación, como fue el caso de las carreras de caballos; cuyo primer espacio en Brasil se abrió en 1851 en Río de Janeiro<sup>48</sup>. Hasta finales del siglo, se llevarían a cabo iniciativas parecidas de construcción de espacios para carreras de caballos y algunos otros deportes en otras ciudades de Brasil.

En todo caso en el siglo XIX, nuevos géneros de espectáculos escénicos surgirían, diversificando el tipo y aumentando la cantidad de ofertas culturales. Este fue el caso del «vaudeville» o del «café-cantante», que combinaban actuaciones de magia, imitaciones, gimnasia, operetas, marionetas, canciones y bailes, acompañados a menudo por el consumo de alcohol. En todos los casos, se trató de salas de conciertos marcadamente populares, vistas en varias ocasiones como un buen negocio comercial<sup>49</sup>.

Todo este contexto muestra tres importantes cambios que se han llevado a cabo en el mundo del ocio a lo largo del siglo XIX y que alcanzarían contornos cada vez más claros en el próximo siglo: en primer lugar, la tendencia a fortalecer las fronteras entre ocio y arte, cultura y entretenimiento, creando nuevas ramas y formas de cultura y ocio cada vez más independientes y especializadas; en segundo lugar, el gusto del público por los espectáculos y diversiones que representaban novedades, al mismo tiempo que eran capaces también de facilitar la experiencia de emociones fuertes; tercero y último, la subordinación de la organización, suministro y consumo de

---

<sup>46</sup> John Luccock, *Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil*, p. 60.

<sup>47</sup> Victor Andrade de Melo, «Pois temos touros?...», p. 400.

<sup>48</sup> Victor Andrade de Melo, *Cidadesportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Faperj, 2001.

<sup>49</sup> José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

actividades de ocio a los mecanismos de una economía de mercado. Junto a las emociones nuevas y excitantes era el dinero, por lo tanto, el nuevo criterio fundamental presidiendo, en muchos aspectos, la organización de numerosas actividades de ocio. Según las opiniones vinculadas en más de una ocasión a los periódicos de la época, las personas involucradas en la organización de espectáculos y entretenimientos con naturaleza claramente comercial estarían afectadas por una auténtica «fiebre de fortuna»<sup>50</sup>. En 1896, el escritor Machado de Assis, siempre atento a los cambios que se están produciendo en la sociedad de su tiempo, registraría irónicamente, como era su costumbre, el dominio creciente del dinero en diversos ámbitos. En su crónica del día 2 de agosto, en el periódico *Gazeta de Noticias*, sostenía:

Pon dinero en la bolsa –o en el bolsillo, diríamos hoy en día– y anda, pasa adelante, firme, con confianza en el alma, aunque tengas hecho algún negocio oscuro. No hay oscuridad cuando hay fósforos. Pon dinero en los bolsillos. Venderse bien, no cumple mal con los otros; corrompe y seas corrompido, pero no se te olvide el dinero, que es con lo que se compran los melones. Pon dinero en los bolsillos<sup>51</sup>.

Alrededor de 1870 la expansión mundial de la industria, con la participación cada vez más grande de otros países y no sólo ya de Inglaterra, intensificó la competencia y aumentó las oportunidades comerciales para países productores de materias primas. Era claramente el caso de Brasil. Su participación en la gran expansión del comercio y finanzas mundiales como proveedor de materias primas a partir de 1870 provocó un nuevo tipo de desarrollo económico en el país, lo que estimuló un empuje de las fuerzas sociales y productivas sin precedentes. Entre 1870 y 1920, la población creció de 10 millones a cerca de 30 millones. En gran medida, este crecimiento de la población, especialmente en las zonas urbanas, estaba relacionado con el comercio de exportación, lo que requiere una mayor mano de obra, mientras que impulsaba varios sectores de la economía. No es sorprendente que las ciudades cuya población creció más en este período fueran las más directamente implicadas en esta línea de negocios, como fue el caso de Río de Janeiro y Sao Paulo, que concentraban más de la mitad de la población urbana en 1920. De hecho, el sector de exportación proporcionaba tanto la demanda como el capital para el inicio de un mercado de consumo interno. Es revelador que muchas de las primera fábricas creadas en Brasil estuvieran

---

<sup>50</sup> Silvia Cristina Martins de Souza, *As noites do ginásio*, p. 236.

<sup>51</sup> Machado de Assis, *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, p. 1304.

vinculadas a la producción agrícola, como las de materiales para ensacar café, que era el principal producto agrícola de exportación, además de propiedad de unos hacendados que exportaban sus productos (algodón y café especialmente)<sup>52</sup>. Del mismo modo, en el sector del entretenimiento urbano, algunos de los inversores que proporcionaban capitales para la apertura de teatros, cines y otros espectáculos de variedades, estaban directa o indirectamente vinculados al sector exportador<sup>53</sup>.

Los cambios estructurales que afectaban a Brasil desde finales del siglo XIX, por lo tanto, están estimulando la creación y expansión de un mercado de consumo interno, pero todavía muy incipiente. En 1890, menos de 6% de la población vivía en ciudades de 20 000 habitantes o más. La oferta de entretenimiento, que en muchos aspectos creció y se intensificó, continuó sin embargo siendo irregular, si no esporádica. Era común que modalidades o sitios de diversiones surgiesen de repente, antes de desaparecer con la misma rapidez. El carácter efímero de estas modas puede estar relacionado no sólo con el gusto del público por novedades que marcó el período, sino también con las fluctuaciones de la economía, que aumentaba o disminuía los recursos financieros disponibles a menudo, sin mencionar cambios en las predilecciones del público y en las estructuras de organización de algunas diversiones. No es sorprendente que, a pesar de la dinámica de surgimiento y desaparición repentino de entusiasmos por ciertas diversiones se mantuviese esta tendencia hasta años avanzados del siglo XX; aunque una diferencia fundamental parece haberse inscrito en la cultura del ocio después de 1940. Con el advenimiento de una sociedad de consumo realmente de masas, la oferta de diversiones comercializadas sería ininterrumpida, imponiendo durabilidad y mayor alcance social a los mecanismos de comercialización del ocio.

Las limitaciones en el mercado de consumo interno, en todo caso, tendieron a ser cada vez menos notorias después de 1888, cuando la esclavitud fue finalmente prohibida. La esclavitud, además de su inmoralidad, limitaba las posibilidades de crecimiento económico, ya que el trabajo del esclavo en general no se pagaba en efectivo, aunque ese fuese el caso en algunas ocasiones. Por tanto, el mercado de consumo se limitaba básicamente a los artesanos, tenderos, pequeños agricultores que vendían sus productos al

---

<sup>52</sup> Warren Dean, «A economia brasileira, 1870-1930», en Leslie Bethell (ed.), *História da América Latina: de 1870 a 1930, volume V*. Editora da Universidade de São Paulo/Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, pp. 659-704.

<sup>53</sup> Julio Lucchesi Moraes, *São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na belle époque (1906-1922)*. São Paulo, Azougue, 2014.



mercado de las ciudades, así como a los inmigrantes europeos que llegaron en cantidades cada vez mayores desde 1890. Entre 1890 y 1929 más de 3 millones y medio de inmigrantes entraron en Brasil. La mayoría provenía de Italia, Portugal y España, en ese orden, teniendo como destino Sao Paulo o Río de Janeiro, principalmente, también en ese orden<sup>54</sup>. Esta población ayudó a impulsar diversos sectores de la economía, ya sea a través de una mayor oferta de diferentes servicios, ya sea por el consumo de diversos productos (sombrosos, zapatos, muebles, alimentos, jabón, velas o cerveza).

Los trabajadores libres pobres, sin embargo, vivían generalmente en tan malas condiciones que no tuvieran muchas posibilidades para la integración en un mercado de consumo, si se exceptúa la adquisición de lo que era estrictamente esencial. En verdad, los límites entre el trabajo libre y el trabajo esclavo fueron débiles durante mucho tiempo. Si había esclavos que ocasionalmente trabajaban por salarios u otras formas de retribución en efectivo, también había, por otro lado, trabajadores libres que trabajaban para recibir alojamiento, comida y protección. La situación era bastante común en las zonas rurales, aunque también se reprodujo en las zonas urbanas, donde las diferentes categorías de artesanos y funcionarios de comercio a menudo vivían en el mismo lugar de trabajo, que coincidía con la residencia del empleador, estrechándose así los vínculos de vigilancia y dependencia. Además, para aquellos que recibían salarios en efectivo, las crisis económicas obstaculizaron el acceso al mercado de bienes y servicios. Entre 1890 y 1900 hubo incluso una retracción del 20% de las ganancias económicas y en el promedio del ingreso per cápita<sup>55</sup>. Entre 1914 y 1916, el costo de vida había aumentado un 16%, mientras que entre los años 1920 y 1930, los salarios ofrecidos en el mercado laboral se mantuvieron más o menos estables, al mismo tiempo que el costo de vida registró aumento<sup>56</sup>. En 1932, según estimaciones de María Auxiliadora Guzzo Decca, un trabajador pobre de Sao Paulo consumía el 50% de sus ingresos en alimentos, el 25% en la vivienda, un 15% en ropas y un 10% en la adquisición de otros materiales

---

<sup>54</sup> Maria Thereza Schorer Petrone, «Imigração», en Boris Fausto, *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano*, t. III, v. 9. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, pp. 104-146.

<sup>55</sup> Gustavo H. B. Franco y Luiz Aranha Corrêa do Lago, «O processo econômico: a economia da primeira república, 1889-1930», en Lilian Moritz Schwarcz (coord.), *História do Brasil nação: 1808-2010*, v. 3. Rio de Janeiro, Objetiva, 2012, p. 199.

<sup>56</sup> Paulo Sérgio Pinheiro, «O proletariado industrial na Primeira República», en Boris Fausto (ed.), *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano*, t. III, v. 9. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, p. 157.

diversos. En este contexto, la compra de entradas para los cines más populares podría suponer un 1% o más del salario mensual generalmente pagado a un trabajador<sup>57</sup>. En todo caso, desde principios del siglo xx Brasil tenía ya un mercado de consumo interno relativamente grande, donde el sector de servicios equivalía al 50% o más de toda economía nacional, aunque sujeto aún a muchas limitaciones<sup>58</sup>.

Un mercado de consumo interno mayor, más fuerte y geográficamente más extendido comenzó a aumentar notablemente sólo desde la primera o segunda década del siglo xx, con la expansión de una «clase media urbana», compuesta por militares, pequeños propietarios, profesionales liberales y funcionarios del gobierno. Estas ocupaciones, sin embargo, se restringían aún, casi en su totalidad, a unos pocos centros urbanos, dejando el resto de la población ocupada en el sector primario. En 1920, casi el 70% de la población activa estaba empleada en actividades del sector agrícola, donde predominaban métodos de remuneración más primitivos, a veces sin ninguna presencia de pago en efectivo. De hecho en las zonas rurales, que concentraban la mayor población en Brasil hasta los idus de la década de 1960, cuando finalmente el número de personas que vivían en zonas urbanas superó los que vivían en zonas rurales, era común que campesinos ofrecieran sus servicios a cambio de protección, pequeños favores o el derecho a producir alimentos para su subsistencia en partes de haciendas asignadas por los propietarios.

A pesar de todas estas limitaciones estructurales, el mercado de comercialización del ocio de masas se desarrolló progresivamente desde principios del siglo xx. En 1908, un cronista del periódico *Gazeta de Notícias*, en Río de Janeiro, resumió algunas de las percepciones de muchos de sus contemporáneos sobre las transformaciones en el mundo de los espectáculos públicos del momento. De acuerdo con sus palabras:

Antes de ayer, sábado, tuvimos durante el día un partido de fútbol altamente competitivo. Por la noche se corrió el Lírico, el São Pedro, el Recreio, el Carlos Gomes, el Apolo y el Palace-Theatre [nombres de teatros de la ciudad]. Teníamos

---

<sup>57</sup> Maria Auxiliadora Guzzo Decca, *A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo, 1920-1934*. São Paulo, Paz e Terra, 1987.

<sup>58</sup> Maria Antonieta P Leopoldi, «A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945): a política econômica em tempos de turbulência», en Jorge Ferreira y Lucilia de Almeida Neves Delgado (coords.), *O Brasil republicano*, v. 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pp. 241-286.

aún los cines. Pues bien. Todas estas casas de diversiones estaban repletísimas. Ayer, domingo, ya sea durante el día o por la noche, todos estos lugares estaban muy llenos. Y todavía había carreras. Y no hablamos aún de las iglesias, de las recepciones, de los bailes particulares, de los recitales dramáticos, los partidos de clubes, y mil otras diversiones y paseos. Río se divierte<sup>59</sup>.



Poco a poco, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, la oferta comercial de diversiones llega hasta las regiones rurales del Brasil. «Romeiros em brinquedos de parque de diversões, Canindé, Ceará, 1953, Marcel Gautherot. Instituto Moreira Sales».

<sup>59</sup> José Inácio de Melo Souza, *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Senac São Paulo, 2003, p. 131.

Desde principios del siglo xx, de hecho, la cantidad y la variedad de actividades de ocio aumentaban no sólo en Río de Janeiro, sino también en varias ciudades de Brasil. En 1922, datos oficiales del gobierno contabilizaron 1 439 teatros y otras casas de espectáculos dispersas por todo Brasil, aunque de manera desigual. Los 287 teatros y salas de conciertos en el Noreste, que concentraban el 36% de la población, suponían solamente el 20% de estas instalaciones en Brasil; una cantidad menor de lo que estaba disponible en las provincias de Sao Paulo y Minas Gerais, que reunían cifras más altas: 398 y 312 respectivamente. Por otro lado, es sorprendente que el promedio de teatros y salas de conciertos disponibles para los habitantes de Mato Grosso, Paraná y Territorio de Acre, fuese igual o casi igual a las tasas de Minas Gerais, Río de Janeiro y Sao Paulo, es decir, un teatro para cada 10 o 14 mil residentes<sup>60</sup>. Sin embargo, la densificación urbana de las capitales de Río de Janeiro y Sao Paulo, cuya población en 1920 ascendió a más de un millón y medio millón de habitantes respectivamente –en contraste con la típica dispersión de la población que caracterizaba el patrón de ocupación territorial de otras regiones– acentuaba en muchos hombres y mujeres de la época la percepción de que la vida en estas dos ciudades era más intensa, dinámica y moderna, como de hecho debiera de ser probablemente.

En particular, sólo en las ciudades de Río de Janeiro y Sao Paulo había docenas de teatros a finales de la primera década del siglo xx, a veces con representaciones diarias. El número de películas estrenadas en los cines de estas dos ciudades también aumentó en el período, pasando de poco más de 850 en 1907 a casi 2 000 en 1909<sup>61</sup>. Ayudó a este desarrollo el inicio de la producción y distribución de películas a gran escala de las empresas europeas, principalmente de Francia, Italia, Alemana, Suecia y Dinamarca, que eran los más importantes proveedores en el mercado brasileño hasta la Primera Guerra Mundial, cuando fueron gradualmente reemplazadas por empresas estadounidenses. La expansión de la red de suministro de electricidad es otro factor asociado con el crecimiento del cine en los principios del siglo xx, ya que facilitó la proyección de películas sobre una base regular y en establecimientos fijos, en lugar de exposiciones itinerantes. La prosperidad relativa del mercado de trabajo entre 1905 y 1913, junto con un éxodo rural y un auge industrial en el período, resultados de una crisis en la producción y comercialización internacional del sector del café entre

---

<sup>60</sup> Cfr. Instituto Nacional de Estadística. *Anuário Estatístico do Brasil*, Ano II, Rio de Janeiro, Typographia do Departamento de Estatística e Publicidade, 1936, p. 367.

<sup>61</sup> José Inácio de Melo Souza, *Imagens do passado*, p. 176.

1898 y 1907, también puede haber desempeñado un papel en este proceso. En la transición entre los años 1910 y 1920, Río de Janeiro contaba con al menos 76 salas de cine, 12 teatros y 35 circos, así como numerosos bares, restaurantes, pastelerías y otros establecimientos que también promovían espectáculos con el mismo propósito de diversión, y según estimaciones que se han hecho probablemente a la baja<sup>62</sup>. A mediados de la década de 1930, serían ya más de 80 las salas de cine solo en Río de Janeiro<sup>63</sup>. El número de salas de cine en Sao Paulo, en el mismo sentido, partió de 47 en 1911 hasta llegar a más de 70 en 1919. El número de representaciones diarias en las salas de cine en estas ciudades también aumentó en el período. En ese momento, observadores como el escritor Olavo Bilac ya hablaban de una «manía del cine» que invadió no sólo los cines de las ciudades, sino también los teatros y casi cualquier otro espacio improvisado como lugar de exhibición. «Dentro de un rato», aseguraba Olavo Bilac, «no podremos dar un paso por la ciudad sin encontrar ante los ojos estas sábanas blancas donde las escenas de la vida humana aparecen deformadas por el temblor convulsivo de las películas»<sup>64</sup>.

Otros segmentos del mercado de comercialización de los entretenimientos también experimentaron un notable crecimiento en el período. Diarios y revistas se organizaron cada vez más claramente de manera empresarial, es decir, con división social del trabajo en las redacciones, anuncios coloridos y la asimilación de otros avances tecnológicos en la impresión. En 1920, cuando la publicidad se convierte en una importante fuente de ingresos para algunos medios de comunicación, además de las suscripciones y de las ventas, revistas como *A Cigarra*, *A Vida moderna* y *O Pirralho*, editadas no sólo para informar, sino sobre todo para entretener a sus lectores y lectoras, tenían ya tiradas de entre 15 y 30 mil copias<sup>65</sup>. Igualmente el mercado de la música, a través de la producción y comercialización de discos, casi triplicó sus cifras al final de la década de 1920. En 1932, en fin, cuatro nuevas empresas

---

<sup>62</sup> Tiago de Melo Gomes, *Um espelbo no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Editora da Unicamp, 2004, p. 34; Rosa Maria Barboza de Araújo, *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro. Rocco, 1993.

<sup>63</sup> Angélica Ricci Camargo, *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas*. Rio de Janeiro, Ed. da FGV, 2013, p. 19.

<sup>64</sup> Jean-Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995, p. 75.

<sup>65</sup> Padilha, Marcia, *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo, Annablume, 2001.

extranjeras y tres nacionales se formaban en Brasil para la producción y comercialización de discos<sup>66</sup>. Los deportes también se ofrecerán cada vez más como posibilidades de diversión y consumo de espectáculos públicos en diversas regiones de Brasil en este periodo. Inicialmente, las carreras de caballos, el remo y el ciclismo serían las modalidades más frecuentes. Pero pronto la natación, el boxeo, el patinaje, el tenis, el baloncesto, el atletismo, el automovilismo y sobre todo el fútbol, comienzan a componer el universo de los deportes que se practican o a los que se asiste como espectáculos de pago<sup>67</sup>. Hasta la década de 1930, si no antes, prácticamente todas las ciudades del Brasil, grandes o pequeñas, tenían al menos un equipo de fútbol. En 1937, los datos oficiales registraron 1 489 campos deportivos repartidos por todo el país, sin contar con los «pequeños campos de ‘foot-ball’ y otros juegos sin sus propias instalaciones»; sugiriendo que la cantidad podría ser más grande todavía<sup>68</sup>. Entre 1941 y 1944, en otra expresión del crecimiento de este sector, el número de entradas para los partidos de fútbol que se venden en Río de Janeiro aumentó un 42% en el período, desde las 550 000 localidades de 1941, hasta 783 000 en 1944<sup>69</sup>. La creciente importancia de estas y otras formas de entretenimientos pueden ser fácilmente observadas en el espacio que se les dedica en los diarios de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así como en la aparición de revistas especializadas en el mismo período: *O Sportman* (1887), *A Vida Sportiva* (1889), *Sao Paulo Sportivo* (1896), *Estação Sportiva* (1911), *Sports* (1915), *Correio Sportivo* (1916), *Sport Illustrado* (1920), entre muchos otros.

En algunos casos, las iniciativas de negocios de la industria del entretenimiento han establecido amplias conexiones internacionales. Ya se ha mencionado que a partir de mediados del siglo XIX, empresarios que organizaban corridas de toros importaban animales bravos y toreros de otros países. En

---

<sup>66</sup> Camila Koshiha Gonçalves, *Música em 78 rotações: «discos a todos os preços» na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, Alameda, 2013, pp. 75-80.

<sup>67</sup> La historiografía brasileña sobre deportes es larga. Para dos miradas panorámicas, consultar Victor Melo (ed.), *Os sports e as cidades brasileiras: transição dos séculos 19 e 20*. Rio de Janeiro, Apicuri/Faperj, 2010; Cesar R. Torres, «South America», en Steven W. Pope y John Nauright (eds.), *Routledge companion to sports history*. New York, Routledge, 2009, pp. 553-569.

<sup>68</sup> Sistema Regional e Serviço de Estatística da Educação e Saúde, *Anuário estatístico do Brasil 1939/1940*, v. 5. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1941, p. 1 133.

<sup>69</sup> Prefeitura do Distrito Federal. *Anuário Estatístico do Distrito Federal*, Ano X, v. IV, Rio de Janeiro, Secretaria de Geografia e Estatística, 1946, p. 97.

la música, la crisis económica de finales de los años 1920, asociada con el aumento de la competencia con la radio, disminuyó el volumen de ventas de las empresas europeas y norteamericanas de producción de discos, tales como Columbia u Odeón, animándose la búsqueda de nuevos mercados, incluyendo Brasil; el primer país de América del Sur en tener una fábrica de discos<sup>70</sup>. En el cine, la Primera Guerra Mundial interrumpió casi por completo el flujo de comercio entre expositores nacionales y productores europeos, que ya era bastante significativo en este momento. En este contexto, las empresas estadounidenses comenzaron a dominar el mercado brasileño de películas después de 1914. En el teatro o la ópera, igualmente, las temporadas de empresas internacionales procedentes especialmente de Europa, articularon un nicho de mercado muy organizado desde finales del siglo XIX, si no antes, en un escenario que sería ampliado en los años siguientes. En los primeros años del siglo XX, existen evidencias de compañías de ópera italianas que vienen a Brasil con un reparto de casi 200 personas, entre coristas, bailarines y músicos –sin hablar de la estructura escénica compleja que los acompañaba<sup>71</sup>. Algunas temporadas de actuaciones de estas empresas, por lo general llevadas a cabo entre mayo y octubre, incluían presentaciones en ciudades de Rio Grande do Sul, Sao Paulo, Río de Janeiro, Bahía, Pernambuco y Pará, además de otras regiones más ocasionalmente, o incluso la combinación de ciudades de Brasil y de otros países de América del Sur, especialmente Argentina<sup>72</sup>. La investigadora Maria João Brilhante, estudiando el teatro en la transición de los siglos XIX y XX, incluso define una «circulación del comercio trasatlántico teatral» que era especialmente importante para las compañías de teatro portugués, pero también para compañías italianas de ópera, empresas españolas de zarzuela u otros géneros de entretenimiento<sup>73</sup>. En el caso de los grupos de teatro de Portugal, les favorecían las afinidades lingüísticas y el apoyo de una gran comunidad de inmigrantes portugueses

---

<sup>70</sup> Camila Koshiba Gonçalves, *Música em 78 rotações...*

<sup>71</sup> Julio Lucchesi Moraes, *Sociedades culturais, sociedades anônimas...*

<sup>72</sup> Maria Helena Werneck, «A solução dos transatlânticos», en Angela de Castro Reis y Maria Helena Werneck (eds.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, pp. 19-32.

<sup>73</sup> Maria João Brilhante, «Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil», en Angela de Castro Reis y Maria Helena Werneck (coords.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012, p. 17. Para la ópera, ver John Rosselli, «Latin America e Italian Opera: a process of interaction, 1810-1930». *Revista de Musicologia*, (1993) 16, 1, pp. 139-145; así como José Maurício Brandão, «Ópera no Brasil: um panorama histórico». *Revista Música Hodie* (2012), 12, 2, pp. 31-47.

en Brasil. Las compañías de ópera italianas se beneficiaban, sobre todo, de su excelencia técnica y su prestigio simbólico.

El crecimiento de las ciudades brasileñas desde la mitad del siglo XIX, junto con la abolición de la esclavitud en 1888 y la proclamación de la República en 1889, potenció a partir de entonces más incertidumbres sobre la posición social de cada individuo en el conjunto de la sociedad. En el nuevo régimen político instalado por la República, todos los ciudadanos eran formalmente libres e iguales, a pesar de que muchas desigualdades y jerarquías siguieran existiendo en la práctica. En el nuevo contexto, por tanto, el consumo material e inmaterial se había convertido en un recurso importante para la diferenciación social. Asistir a lugares dotados de prestigio simbólico se convertía en una estrategia importante para que las élites marcaran sus diferencias con otros grupos, incluso delimitando más claramente los límites de clase que los separaban. En estos términos, la presencia de empresas europeas de teatro y ópera, así como la asistencia a *matches* de *foot-ball*, simbolizaban la integración a un mundo moderno y civilizado, a través de la exhibición pública de un estilo de vida que se presentaba como exquisito. Y la sofisticación de estas costumbres radicaba precisamente en sus conexiones y orígenes europeos, generalmente tratados como «centros civilizados» o «más adelantados».

Fenómenos similares también se produjeron en las ciudades brasileñas más pequeñas y alejadas de los centros urbanos más grandes, aunque en proporciones menos agudas. En estos lugares, a excepción de los grupos aficionados de teatro, que a menudo promovían presentaciones de carácter más o menos permanente, a pesar de todo tipo de dificultades, el consumo de sesiones cinematográficas, de circo o de teatro tendía a ser esporádica, marcada por el paso temporal de empresas ambulantes. No deja de ser sorprendente, sin embargo, que exhibidores de películas o empresas dramáticas, impulsadas por intereses puramente empresariales, pudiesen llegar tan lejos como a las ciudades de Cuiabá y Corumbá, en Mato Grosso, a casi dos mil kilómetros de Río de Janeiro, con el fin de mostrar sus actuaciones desde finales del siglo XIX, en un momento en que el sistema de transporte en Brasil era bastante precario. En esta ocasión, un viaje entre Río de Janeiro y Cuiabá podría llevar hasta 4 semanas o más, dependiendo de las condiciones climáticas, además de exigir el uso de diferentes medios de transporte y el paso obligatorio a través de tres países diferentes: Uruguay, Argentina y Paraguay. En todo caso es muy probable que el viaje de compañías teatrales hasta la provincia del Mato Grosso involucrase necesariamente exhibiciones



en varias ciudades pequeñas en el trayecto, y que finalmente tuviesen un reducido margen de beneficio.

En todos los sitios funcionaban también numerosas asociaciones civiles que promovían diferentes actividades de ocio. José Murilo de Carvalho menciona una «furia asociativa» en este sentido después de la proclamación de la República (1889)<sup>74</sup>. A finales de la década de 1910 algunos sectores del movimiento obrero, por ejemplo, organizaban ya «fiestas de propaganda» cuyo objetivo era movilizar al mayor número posible de trabajadores, con una programación que incluía a menudo peleas de boxeo, bailes, partidos de fútbol y actuaciones de circo y teatro. En 1933, el periódico *A Plebe*, de orientación anarquista, resumía los fundamentos que guiaron este tipo de iniciativas. Según este diario, «la burguesía tiene sus centros, sus asociaciones, sus federaciones que conspiran contra la paz y los intereses físicos, económicos y morales de los trabajadores; tienen sus clubes donde se encuentran para sus entretenimientos o para ejercitar sus juegos. Por tanto los trabajadores necesitarán también tener sus locales»<sup>75</sup>.

Muchos sindicatos, sin embargo, vieron las nuevas diversiones modernas como una alienación con respecto a lo que imaginaban que debieran ser los verdaderos propósitos de la lucha política de los trabajadores. En 1928, el diario *O Trabalhador Gráfico*, llamó la atención sobre lo que juzgaba como consecuencias negativas de la popularización del fútbol entre las clases trabajadoras. «En el universo obrero», sostenía este diario, «nadie ignora que el deporte inglés ha sido útil al capitalismo, una vez que desvía la atención de las masas trabajadoras de los sindicatos». Al año siguiente, el diario *O Internacional*, de orientación comunista, sugería una contención frente a los «juguetes» y «pasatiempos» que la burguesía ofrecía a la clase obrera, con el argumento de que era una de las cosas que más daño hacía a los trabajadores, debido a que aplacaba sus impulsos revolucionarios. De acuerdo con palabras del periódico, «con ellos [los juguetes y pasatiempos] los buitres diluyen el instinto revolucionario de los trabajadores, hoy sus esclavos». En 1933, en el mismo sentido, el periódico *O Trabalhador Chapeleiro* (Trabajador Sombrero) lamentó el entusiasmo popular hacia algunos modos de ocupación del tiempo libre, que amortiguaban las posibilidades de compromiso con los sindicatos, identificados como un lugar privilegiado

---

<sup>74</sup> José Murilo de Carvalho, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 141.

<sup>75</sup> Maria Auxiliadora Guzzo Decca, *A vida fora das fábricas...*, p. 124.

para la organización política de los trabajadores. De acuerdo con el periódico: «Aceptando la mentira de los interesados en la perpetuación del régimen de explotación, estamos asistiendo a la cancha del fútbol, a los bailes, a las iglesias y los centros políticos de todas las tendencias, dejando de lado el sindicato que es donde el trabajador adquiere auto-conciencia»<sup>76</sup>.

Independientemente de todas estas opiniones, de todos modos, formas de ocio como el fútbol se han convertido ya entonces en «una parte integral de la actividad sindical», como señala el historiador Claudio Batalha. Según él, «los sindicatos bajo la influencia comunista transformaron el deporte en la segunda mitad de la década de 1920, en uno de los más importantes instrumentos de su política para ampliar su influencia dentro de las clases trabajadoras»<sup>77</sup>. Fuera de los sindicatos, además, y dentro de otras formas de asociación civil, existían grupos dramáticos, de lectura o de carnaval, además de clubes sociales, deportivos, de baile y recreativos. Estudiando las asociaciones civiles en Río de Janeiro en los inicios del siglo xx, Vitor Manuel Marques da Fonseca estimó que alrededor del 12% de ellos eran de carácter recreativo o cultural. La mayoría absoluta de las asociaciones identificadas por el autor, sin embargo, concentrando más del 50% del total, eran de socorros mutuos, comúnmente llamadas «sociedades de caridad»<sup>78</sup>. El carácter asistencial de estas asociaciones, sin embargo, no debe hacer olvidar que a menudo también promocionaban espectáculos y otros géneros de entretenimiento como una estrategia para recaudar fondos.

Mientras que los líderes de los sindicatos trataron de instrumentalizar el ocio de los trabajadores para politizarlos, otras asociaciones civiles se organizaban al mismo tiempo teniendo la oferta de espectáculos como parte de sus actividades; de hecho, iniciativas similares también serían llevadas a cabo por instituciones creadas por las clases dominantes. La transformación progresiva de la estructura económica y social del país exigía nuevos métodos de organización del trabajo, lo que significaba entre otras cosas estrategias más o menos novedosas para la regulación de los usos sociales del tiempo; es decir, nuevas formas de promover relaciones diferentes tanto

---

<sup>76</sup> Todas las citas de la prensa obrera están en Maria Auxiliadora Guzzo Decca, *A vida fora das fábricas...*, pp. 122, 119 y 107, respectivamente.

<sup>77</sup> Claudio Batalha, «Cultura associativa no Rio de Janeiro da Primeira República», en Claudio Batalha, Fernando Teixeira da Silva y Alexandre Fortes, *Culturas de classe: identidade e diversidade na formação do operariado*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004, pp. 113-114.

<sup>78</sup> Vitor Manoel Marques da Fonseca, *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2008, pp. 120-121.

con el tiempo de trabajo, cuanto con el de no trabajo. Con la intensificación de la industrialización, las horas de trabajo y de no trabajo se volvían más delimitadas, al menos para aquellos trabajadores sujetos a los espacios de producción industrial y urbano. Este acotamiento es especialmente importante porque, hasta años avanzados del siglo xx, la definición sociológica habitual de ocio, que opone trabajo y no trabajo de manera radical, no se podía aplicar rigurosamente al Brasil. En este caso los empleos industriales, con sus estrictos mecanismos de regulación del tiempo, estaban todavía muy limitados, restringiéndose a cantidades relativamente pequeñas de trabajadores. Incluso en las regiones más urbanizadas e industrializadas, como Sao Paulo y Río de Janeiro, la mayor parte de la población estaba empleada todavía en otros sectores, cuyo modo de regulación del tiempo no necesariamente se subordinaba al ritmo dictado por la máquina o por la sirena de la fábrica. Incluso en sectores o regiones que ya estaban subordinadas a estas dinámicas, las interrupciones de la jornada laboral fueron frecuentes<sup>79</sup>. La imposición de una nueva disciplina del trabajo fue una pelea larga y difícil. En estos términos, la separación rígida entre ocio y trabajo aparece más como un ideal que una realidad sin que esto implique, sin embargo, que fuese falsa o mentirosa<sup>80</sup>. La experiencia de vivir y trabajar en metrópolis causaba una percepción real de cambio entre quienes presenciaban el proceso. No es coincidencia que muchos observadores de la época identificaran en las nuevas divisiones del trabajo las causas de una «desintegración fisiológica del hombre», apuntando a las actividades recreativas, por el contrario, como un antídoto indispensable a esta situación, que serviría incluso como justificación importante de iniciativas empresariales para la organización y oferta de actividades de ocio para grupos populares. El propio crecimiento de las ciudades presentaba nuevos desafíos para la disciplina de los trabajadores, dentro y fuera del espacio de trabajo. Por un lado, el aumento de la concentración de población incrementaba un mercado de entretenimiento que se dedicaba a ofrecer diversiones populares no siempre de acuerdo con los comportamientos idealizados por los patrones. Por otra parte, el inicio de la migración presentaba una masa poblacional poco o nada familiarizada con las técnicas de trabajo urbanos, lo

---

<sup>79</sup> Sidney Chaloub, *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da Belle Époque* Campinas, Ed. da Unicamp, 2001; Maria Inez Machado Borges Pinto, *Cotidiano e sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo (1890-1914)*. São Paulo, Edusp, 1994.

<sup>80</sup> Cleber Dias, «Teorias do lazer e modernidade: problemas e definições». *Licere*, (2009), 12, 2, pp. 1-36.

que requería mayores compromisos para su educación. No es otra la razón por la que aumentaron las propuestas para la promoción de la formación práctica en la industria, en la agricultura y en el comercio en los primeros años del siglo xx<sup>81</sup>.

A pesar de que las preocupaciones sobre la necesidad de fomentar valores ligados al trabajo no eran nuevas en el discurso de la élite política del Brasil, a principios del siglo xx, varios sectores se habían articulado de forma sistemática e institucionalmente organizada en torno a la idea de que el acto de trabajar era moralmente edificante, y que esta circunstancia necesitaba, por lo tanto, ser asimilada por las clases populares<sup>82</sup>. Sectores vinculados a la Iglesia Católica, por ejemplo, crearán los «Círculos Obreros» en 1932. Siete años más tarde, la iniciativa ya contaba con 38 organizaciones y 80 000 miembros. Su objetivo era educar a los trabajadores en la fe cristiana a través de actividades como la artesanía o consejos de higiene<sup>83</sup>.

Médicos e ingenieros también actuaron como agentes importantes de este proceso. A mediados de la década de 1930, la aparición de la medicina del trabajo como una especialidad contribuyó al desarrollo de técnicas de racionalización del trabajo. Médicos de empresa empezaron entonces a apuntar a la fatiga como una de las principales causas de las fluctuaciones de rendimiento en el trabajo. En este sentido, los períodos de descanso serían indispensables para permitir una productividad óptima. La fatiga, es decir, un descanso insuficiente, además de la reducción de los ingresos podría causar accidentes, lo que también era negativo para la productividad<sup>84</sup>. En 1931, a partir de experimentos llevados a cabo desde la década de 1920, se creó el Instituto de Organización y Racionalización del Trabajo (IDORT), que materializaba institucionalmente estas concepciones. En palabras de Aldo

---

<sup>81</sup> Luiz Antônio Constant Rodrigues da Cunha, *O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização*. São Paulo/Brasília, Ed. da UNESP/FLACSO, 2005.

<sup>82</sup> Para los discursos de la élite política brasileña sobre el valor del trabajo en los siglos xviii y xix ver, respectivamente, Laura de Mello Souza, *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século xviii*. Rio de Janeiro, Graal, 1982; Cleber Dias, *Epopéias em dias de prazer...*

<sup>83</sup> Betânia Gonçalves Figueiredo, *A criação do SESI e SESC: do enquadramento da preguiça à produtividade do ocio*. Dissertação (Mestrado em História Social), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 52.

<sup>84</sup> Claudio Bertoli Filho, «Medicina e trabalho: as ciências do comportamento na década de 40». *Revista História*, (1993) 127-128, pp. 37-51; René Mendes y Elizabet Costa Dias, «Da medicina do trabalho à saúde do trabalhador». *Revista de Saúde Pública*, (1991) 25, 5, pp. 341-349.

de Azevedo, ingeniero, dueño de una fábrica de tejidos en Sao Paulo y uno de los fundadores de IDORT:

Lo que es indispensable tener en cuenta es que, incluso si se pone en un plan secundario cualquier consideración de orden humanitario o sentimental, hay de hecho muchas ventajas materiales y tangibles para la empresa cuando el empresario crea por su cuenta ayudas a la clase obrera, no sólo en la fábrica sino, sobre todo, en las horas y lugares en las que permanece fuera de la fábrica<sup>85</sup>.

El establecimiento de estas relaciones entre la productividad en el trabajo y el descanso fuera de él intensificó las disposiciones de los patronos para diseñar acciones en el tiempo libre de los trabajadores. Las causas de la fatiga, los accidentes y los cambios en el ritmo de trabajo, después de todo, fueron relacionadas con la forma en que los trabajadores descansaban y jugaban. Enmarcadas desde este punto de vista, las formas de ocupación del tiempo libre de los trabajadores empezaron a ser tratadas como el «problema de la recreación». De acuerdo con esta forma de ver las cosas, existirían formas deseables o indeseables de utilizar el tiempo liberado del trabajo; desde el punto de vista de los intereses de los empleadores los días de descanso, tan valorados por los médicos, ninguna utilidad tenían si se convertían en tiempo para el consumo excesivo de alcohol en tabernas, en bailes hasta el amanecer, o en toda una serie de «excesos físicos» que exponían a los trabajadores al riesgo de agotamiento. Se hizo fuerte, de esa manera, el compromiso del empresario a la hora de definir actividades recreativas comunes al universo de los trabajadores como «inútiles», «nocivas», «peligrosas» o «incorrectas».

La asistencia social a los trabajadores ya se estaba llevando a cabo individualmente por muchas plantas brasileñas desde principios del siglo xx, incluyéndose también la realización de actividades recreativas. Los clubes de fútbol formados por las direcciones de fábricas textiles son quizás los ejemplos más conocidos<sup>86</sup>. Entre 1910 y 1920, sin embargo, los industriales brasileños buscarán mejorar más los métodos para abordar las cuestiones relacionadas con el trabajo. En particular, algunos de estos empresarios, a menudo con delegaciones en los Estados Unidos, comenzaron a mostrar un gran interés en nuevas estrategias para optimizar los métodos de producción. La racionalización del trabajo en este contexto significaba más

---

<sup>85</sup> Betânia Gonçalves Figueiredo, *A criação do SESI e SESC...*, p. 75.

<sup>86</sup> Fátima Martin Rodrigues Ferreira Antunes, «O futebol nas fábricas». *Revista USP* (1994), 22, pp. 102-109; José Sérgio Leite Lopes y Sylvain Maresca, «A Morte da «Alegria do Povo»». *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (1992) 20, pp. 113-134, 1992.

amplios mecanismos de control social, que también incluían los espacios fuera del trabajo. Y la habitación, educación, salud o servicios de recreación y ocio formaban parte de estas preocupaciones. Entre 1935 y 1938, cuando se discutía con el gobierno la dirección de la organización de la educación industrial, las declaraciones de los empresarios subrayaban que la formación técnica de los futuros trabajadores también debía cubrir dimensiones morales, intelectuales y físicas. Poco después, actividades del «Servicio Nacional de Aprendizaje Industrial» (SENAI), del «Servicio Social de Comercio» (SESC) y del «Servicio Social de la Industria» (SESI), instituciones creadas en la década de 1940 con el fin de proporcionar educación y asistencia a los trabajadores y que siguen activas hasta hoy, incluían también en sus proyectos junto con la formación en habilidades manuales, una serie de servicios tales como cursos de educación general, y educación moral y cívica, además de las actividades deportivas<sup>87</sup>.

Aparte de las asociaciones civiles y de las iniciativas de los empleadores, el Estado también se convirtió en un actor importante en la oferta de actividades de ocio en torno a la década de 1930. En ese momento, con la expansión de la acción del gobierno en varias áreas, el ocio y la cultura se convirtieron en objeto de la atención sistemática del gobierno. A lo largo de la década de 1930 y principios de 1940, fueron creadas varias instituciones estatales con el propósito de controlar actividades de diferentes sectores: teatro, cine, radio, turismo y deporte, entre otros. Este fue el caso del «Departamento de Propaganda y Difusión Cultural» (1934), del «Servicio Nacional de Teatro» (1937), del «Instituto Nacional del Libro» (1937), del «Servicio de Patrimonio Artístico Nacional (1937)», del «Consejo Nacional de Deportes» (1941) y del «Servicio de Recreación Obrera» (1943)<sup>88</sup>. Cada uno de estos órganos, y todos ellos en conjunto, se justificaron, en parte, por el deseo de afirmar una identidad imaginada como «auténticamente» brasileña. Se argumentó que los incentivos del gobierno a ciertas actividades podrían formar y fortalecer una

---

<sup>87</sup> Barbara Weinten, «The Industrialists, the State, and the Issues of Worker Training and Social Services in Brazil, 1930-50». *Hispanic American Historical Review*, (1990) 70, 3, pp. 379-404; Betânia Gonçalves Figueiredo, *A criação do SESI e SESC...*

<sup>88</sup> Angélica Ricci Camargo, *A política dos palcos...*; Márcia Regina Romeiro Chuva, *Os arquétipos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 2009; Carlos Eduardo Barbosa Sarmiento, *A construção da nação carinbo: uma história institucional da seleção brasileira de futebol, 1914-1970*. Rio de Janeiro, Ed. da FGV, 2013; Angela Bretas, *Nem só de pão vive o homem: criação e funcionamento do serviço de recreação operária (1943-1945)*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

«unidad nacional», que fue tomada como especialmente importante en razón de un aumento del flujo internacional de personas e informaciones que se veía como perjudicial para el mantenimiento de las tradiciones nacionales. En este sentido, elementos de la cultura brasileña antes dispersos fueron reunidos y reorganizados con el fin de difundirlos en una escala nacional<sup>89</sup>. En este proceso, se hizo hincapié en las actividades que tenían temáticas o simbologías más fácilmente asimilables a una ideología política nacionalista. Samba, fútbol y capoeira fueron algunas de las prácticas utilizadas por el aparato político del Estado con el fin de materializar tales intenciones<sup>90</sup>.

Otra forma de acción gubernamental que tuvo efectos relativamente importantes en la naciente industria brasileña del entretenimiento fue la promulgación de leyes laborales a partir de 1930. En 1932 se aprobó una ley que limitaba a ocho horas la cantidad máxima de trabajo para los trabajadores industriales y del comercio. En 1940 se estableció la figura del salario mínimo, y en 1943 la Consolidación de las Leyes del Trabajo (CLT); es decir, un conjunto de normas legales en materia de trabajo que, entre otras medidas, instituían las vacaciones y el descanso semanal pagado<sup>91</sup>. Tener un par de horas del día o unos pocos días del año sin trabajo manteniendo la remuneración aumentaba, obviamente, la disponibilidad de tiempo libre; lo que también incrementaba en cierto sentido el potencial para estimular el mercado del entretenimiento popular. Antes de eso, y hacia 1900 por ejemplo, eran comunes jornadas de trabajo de hasta 14 horas diarias o más en algunos sectores industriales urbanos<sup>92</sup>. En teoría, por lo tanto, la intervención del gobierno a través de la promulgación de leyes laborales sirvió al menos como condición histórica indispensable para la expansión de unas mayores oportunidades de ocio, dada la existencia de un grupo cuantitativamente amplio de consumidores con tiempo y recursos financieros disponibles. En

<sup>89</sup> Antonio Candido, *A educação pela noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006, p. 219.

<sup>90</sup> Simone Pondé Vassallo, «Capoeira e intelectuais: a invenção coletiva da capoeira autêntica». *Estudos Históricos* (2003) 32; Hermano Vianna, *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995. Mauricio Drumond. *Nações em jogo: esporte e propaganda política em Vargas e Perón*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008; Denaldo Alchone Souza, *O Brasil entra em campo: construções e reconstruções da identidade nacional (1930-47)*. São Paulo, Annablume, 2008; Rachel Soihet, «O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania», en Jorge Ferreira y Lucilia de Almeida Neves Delgado (eds.), *O Brasil republicano*, v. 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pp. 287-322.

<sup>91</sup> Maria Celina D'Araujo, «Estado, classe trabalhadora e políticas sociais», en Jorge Ferreira y Lucilia de Almeida Neves Delgado (eds.), *O Brasil republicano*, v. 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, pp. 213-240.

<sup>92</sup> Paulo Sérgio Pinheiro, «O proletariado industrial na Primeira República...».

la práctica, sin embargo, estas medidas se llevaron a cabo de manera muy lenta y limitada en Brasil, circunscribiéndose únicamente a los trabajadores urbanos de sectores específicos; es decir, aquellos que tenían lazos formales de trabajo a través de un contrato además de necesitar asociarse con sindicatos para tener estos derechos garantizados, lo que no era accesible a todo el mundo.

Aunque muchas de las asociaciones civiles, estatales o empresariales responsables de estas actividades no tenían la ganancia como motivación primaria, al organizar espectáculos que no requerían compra de entradas, directa o indirectamente contribuyeron a menudo al desarrollo comercial del ocio en Brasil. En algunas de estas asociaciones se formaron artistas que más tarde jugarían un papel importante en la escena cultural del período. Además, las actividades sociales de algunas de estas asociaciones servían como oportunidad para la creación de redes de interacción que ayudaban a la profesionalización de ciertos artistas, especialmente en el caso de los músicos. Estos últimos, a menudo, aprovechaban los bailes y las fiestas para entrar en contacto con personas que podían después ofrecerles oportunidades de trabajo en cines o teatros. La propia expansión del circuito comercial de los espectáculos en la época, en especial en el caso de los teatros y los cines, favoreció este proceso de profesionalización de los artistas, ya que el funcionamiento de estos espacios exigía músicos o actores trabajando de manera constante y regular<sup>93</sup>. De manera que mejor o peor insertados en las redes de comercialización de masas, los diferentes géneros de entretenimiento consagrados desde mediados del siglo xx a través de una interesante dialéctica de rupturas y continuidades, parecen haber sido herederos históricos de formas más antiguas de entretenimiento y espectáculos públicos; al mismo tiempo que adoptaban claramente gradientes de novedad e innovación. La consolidación y difusión generalizada de una racionalidad económica, también en las estructuras del ocio, acabó siendo así una de sus principales notas distintivas.

---

<sup>93</sup> Julio Lucchesi Moraes, *Sociedades culturais, sociedades anônimas...*





# CIRCO, TEATRO Y VARIEDADES. DIVERSIONES PÚBLICAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO A LA VUELTA DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

*Ricardo Pérez Montfort*  
*CIESAS. México*

## RESUMEN

El principal objetivo de este capítulo es hacer una somera revisión de la gran variedad de diversiones y pasatiempos con los que contaba la sociedad mexicana en la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. Accediendo a fuentes heterodoxas y poco socorridas por los historiadores se intenta dar un amplio panorama de las diferentes formas en que la sociedad mexicana ocupaba su tiempo de ocio y sus diversiones. Se concluye que esta temática todavía puede aportar información relevante sobre la historia cultural del Porfiriato.

## ABSTRACT

The main objective of this chapter is to make a brief review of the great variety of amusements and hobbies that Mexican society had in México City at the end of the 19th century and the beginning of the 20th. Accessing to heterodox sources and little helped by historians, an attempt is made to give a broad overview of the different ways in which Mexican society occupied its leisure time and its amusements. It is concluded that this theme can still provide relevant information on the cultural history of the Porfiriato.

---

<sup>1</sup> El artículo es capítulo del libro del mismo autor *sobre Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, publicado en México por el CIESAS en 2008.

...Quien quiera la gloria ver  
que venga a México luego;  
es un paraíso de fuego,  
es un celestial placer  
que vuelve la vista al ciego...

*José Guadalupe Posada c. 1900<sup>2</sup>*

## I

Hacia fines del siglo XIX la Ciudad de México presentaba una variedad considerable de actividades y distracciones, públicas y privadas, capaces de ocupar las horas de ocio, tanto diurnas como nocturnas, de la mayoría de aquellos que se consideraban «sus despreocupados habitantes». La asistencia a los bailes y a las funciones de teatro, al circo, a los toros o a los gallos, formaba parte de una cotidianidad construida a lo largo de las extendidas historias coloniales e independientes, que desembocaban en un afán cosmopolita finisecular. Las luchas entre el pasado y el presente, y sus proyecciones hacia un futuro promisorio, tan caro para algunos pensadores influyentes del momento, también aparecía en el mundo de la diversión pública y en el quehacer obsequioso de las horas muertas. Mientras los paseos o los combates de flores remitían a las remembranzas nostálgicas de cierto provincianismo de antaño, el ir a una sala de cine o el asistir a un «match» de base-ball mostraban una disposición particular hacia lo actual y urbano, digno de una sociedad que blasonaba su inclinación a formar parte del pujante mundo occidental y moderno<sup>3</sup>. Al interior de las casas aristocráticas o pequeño burguesas la interpretación de piezas musicales, los juegos de mesa o la lectura constituyeron pasatiempos que merecerían estudios que hoy por hoy trascienden este ensayo<sup>4</sup>. El espacio público ofrecía, sin embargo, un

<sup>2</sup> «Valona dedicada a los foráneos que llegan a la Capital de la República Mexicana», hoja suelta de José Guadalupe Posada c. 1900.

<sup>3</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la Nación Moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. FCE, México, 1996.

<sup>4</sup> Vid Anne Staples, «Una sociedad superior para una nueva nación» y Claudia Agostini, «Las delicias de la limpieza: la higiene en la Ciudad de México» en *Historia de la vida cotidiana en México* colección dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, v. IV, *Bienes y vivencias. El siglo XIX*. coord. Anne Staples. México, Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México, 2005.

mundo a cual más atractivo, tanto por sus propuestas positivas como por sus lacras y claras muestras de miseria humana<sup>5</sup>.

En aquella capital que contaba en ese entonces con cerca de 450 000 habitantes –213 856 varones y 225 913 hembras– y que se conformaba de 4 ciudades, 2 villas, 148 pueblos 37 haciendas y 71 ranchos<sup>6</sup>, el naciente conglomerado urbano mismo parecía ser el principal polo de atracción. En materia de cosmopolitismo, la Ciudad de México era la referencia obligada para viajeros, visitantes y exponentes de la modernidad mexicana. Recorrer sus calles, un tanto pueblerinas y otro tanto afrancesadas, implicaba tarde o temprano entrar en contacto con sus fuentes de estimación elitista o de recreación popular, y por lo tanto, con algo que indudablemente impactaría a quien se dejara impresionar, fuera éste un exquisito diletante o un personaje de rompe y raja. La fuente del embeleso o del primer impacto bien podría ser una portada eclesial barroca o el pestilente umbral de un callejón repleto de pelados y putarronas.

El cronista Adalberto de Cardona, en su guía *México y sus capitales* del año de 1895, dedicó un apartado especial a la principal ciudad del país, y entre sus muchas descripciones sobresalía aquel afán de quererse comparar con otros lugares del mundo que ya tenían una fama probada en la cultura occidental. Decía por ejemplo:

[...] En México, así como en la mayoría de las poblaciones latinas, sobre todo, en París, el gusto y la comodidad, la iluminación con la luz solar, la ventilación y la alegría, el arte y el lujo en los detalles y la variedad indefinida en los órdenes clásicos, uniformados o modificados por la inspiración de la época, presiden las grandes construcciones [...] establecimientos de beneficencia e instrucción, centros científicos, tribunales, sitios históricos, templos, monumentos, paseos, panteones, edificios notables de propiedad particular, teatros, hipódromos, y demás lugares de *sport* y recreo...<sup>7</sup>

Sin embargo más que los elementos de identificación con el mundo europeo refinado lo que emparentaba a la ciudad de México con aquellas

---

<sup>5</sup> Para una visión complementaria véase Elisa Speckaman Guerra, «De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)», en *Historia de la vida cotidiana...*, v. V, *Siglo xx. Campo y ciudad*. V. coord. por Aurelio de los Reyes, Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México, México, 2006.

<sup>6</sup> *Descripción de la República Mexicana, 1884*, México, Gobierno de la República, 1885, p. 106.

<sup>7</sup> Luis Gutiérrez Otero, *México y sus capitales*, s/e y s/f. México, 1895, p. 213.

ciudades era sus múltiples contrastes. Así como la magnificencia se manifestaba en los exteriores para la degustación de los visitantes de alcurnia, en sus interiores quizás el panorama no era tan halagador, y se parecía más a lo que el escritor Artemio del Valle Arizpe describió al referirse a ciertos lugares cantinescos y de farándula visitados cotidianamente por parroquianos nacionales:

[...] Mesillas corrientes de pinotea llenas de pringue y con quemaduras abundantes ocasionadas por los cigarros olvidados en su borde, taburetes de duro asiento y también de palo blanco sin pintar, humoso quinqué colgado en el centro del cuarto con una pantalla de hojalata cuyo brillo opacaron los múltiples punteos de las moscas; velas de sebo en chorreados candeleros de barro o bien de hojalata, vasos toscos de vidrio texcocano; copas desiguales, despostilladas las más de ellas, botellones grasosos, nada diáfanos, la mugre y el uso les quitó todo brillo; piso sucio, barrido solamente una vez al día, y por lo mismo regado de colillas apestosas, de papeles despedazados, gargajeado aquí y allá, sólo estiércol faltaba para que fuese completa la inmundicia, en las telarañosas paredes, viejas litografías ya decoloradas, y en todas partes las exhalaciones fétidas de la letrina...<sup>8</sup>

Así, entre miles de virtudes y defectos, la ciudad de México a la vuelta del siglo podía enseñar una cara particularmente halagadora y divertida para algunos, cuando no patética y desesperanzadora para otros.

Durante el porfiriato las autoridades locales se empeñaron en mejorar la imagen de aquella ciudad al grado de que ya para mediados de los años 80 del siglo XIX, en una de las primeras descripciones generales de la República Mexicana patrocinadas por el gobierno, un avezado autor se refería al centro urbano de México de la siguiente manera:

Las calles de la ciudad moderna son anchas y rectas, con buenas aceras y regularmente empedradas, las casas son de apariencia magnífica, los palacios y establecimientos públicos y particulares tienen una fachada verdaderamente majestuosa... La ciudad de México se distingue especialmente por sus grandes y bien montados establecimientos públicos, científicos y literarios. Posee un hermoso jardín botánico anexo al Palacio Nacional, el observatorio meteorológico y la escuela práctica de astronomía... varias Bibliotecas, siendo la principal la Nacional con 20,000 volúmenes... Varios son los paseos y jardines con los que cuenta...<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Artemio del Valle Arizpe, *Calle vieja y calle nueva*. México, DDF, Colección Distrito Federal, 1988, p. 215.

<sup>9</sup> *Descripción de la República Mexicana...* 1884.

La descripción continuaba haciendo referencia a La Alameda, al Zócalo, al Paseo de la Reforma, a Chapultepec y a los jardines de San Francisco, de Bucareli, al Tívoli de San Cosme, el del Ferrocarril y el Eliseo, el de Petit Versailles, Chateau de Fleurs, la Retama, Jamaica, Quintas del Carmen y el Jordán.

Desde entonces una primera aproximación al disfrute de la ciudad eran sus parques y paseos. Ir a la Alameda o a Chapultepec los días de asueto hacía escribir a los visitantes pasajes como el siguiente:

[...] En la Alameda hay concierto público los domingos y los jueves. Muy buenas bandas militares o la de la Policía, ejecutan trozos selectos, casi siempre de música italiana. En las calzadas más inmediatas sombreadas por grandes telas, la concurrencia encuentra asientos de alquiler y los que gustan de hacer ejercicio van y vuelven escuchando música gratuitamente... De mil ojos negros se desprenden miradas incendiarias, y mil labios rojos nos hacen pensar en el Paraíso de Mahoma...<sup>10</sup>

Pero también el deambular por las calles y callejones adoquinados, cercanos al centro, era toda una invitación al regocijo. Empezando por la famosa calle de Plateros, cruzar el Zócalo hasta dar con el Paseo de la Cadena, de ahí seguirse hasta la Plaza de Loreto y regresarse por un costado de San Ildefonso a Donceles hasta dar con la Plazuela de Santo Domingo. Las calles y parques parecían territorio de todos. Sin embargo había unas menos que albergaban a los que más tenían y unas más para aquellos que tuvieran poco. Aquellas calles del centro coincidían con el gusto y el disfrute de los que más posibilidades tenían para salir a la calle a sólo andar por ahí. El polígrafo Armando de María y Campos describió estas diversiones un tanto aristocráticas de ir a ver, y a dejarse ver, por la ahora avenida Madero, con los siguientes versos:

El rico leit-motiv de esta nota elegante  
son las mujeres guapas cruzando el bulevar.  
En todo el medio día la procesión flamante  
de mujeres y de autos parece no acabar

La aristocrática mano, sepultada en un guante  
es una mariposa de nieve al saludar;  
y el sol, ardiente, haciendo lámpara en un diamante,  
enciende las sonrisas de una luz singular.

---

<sup>10</sup> Adolfo Dollero, *México al día*. México/París, Viuda de C. Bouret, 1911, p. 90.

Las mujeres en auto, los tobillos cruzados  
 en una blanca equis de erotismos calados  
 bajo sus rizos blondos parecen no pensar;

pero armoniosamente, ríen del grupo bobo  
 de monoclo y polainas que en la puerta de «El Globo»  
 puntualmente se cansan mirándolas pasar...<sup>11</sup>

Así, ir a dar la vuelta por aquellos lugares resultaba un llamado al recreo de la pupila y el alma. Sin embargo la cosa cambiaba cuando las caminatas se alejaban de las primeras cinco calles aledañas al zócalo. Un viajero español que visitó la ciudad en los primeros años del siglo xx contaba que al traspasar la Avenida Poniente 4 también conocida como la Calzada del Calvario...

[...] El cuadro se había modificado. Ya no había pavimentación de asfalto sino empedrado un poco perfecto en el cual los pesados carros formaban grandes hoyos que se volvían baches; ya no había banquetas de cemento sino lajas de piedra mal unidas la una a la otra, que nos salpicaban lodo a cada momento, cuando pisábamos alguna que se movía...<sup>12</sup>

Estas zonas de la ciudad también podían generar diversos tipos de recreaciones visuales, sobre todo para los curiosos o ¿deberíamos decir: morbosos? Se trataba de algo que ciertos aristocráticos ojos podían considerar espectáculo pero que no era más que una patética presencia de la miseria. Al visitar la Colonia de la Bolsa, al noreste de la ciudad ese mismo viajero español se encontró con

[...] pobres casuchas de adobe, bajas, amenazando ruina, y llenas a más no haber, de familias, si es que se puede conceder ese sagrado nombre al conjunto de amasias, concubinas, meretrices de las últimas capas sociales y frutos de uniones ilegítimas... reunidos en un ambiente, malsano e inmundado por la suciedad y por el vicio...<sup>13</sup>

Aun así dicho viajero logró que esa gente y ese espacio que tanto le hirieran su conciencia, le proporcionaran un rato de diversión semejante al que él estaba dando a los pobladores de esa sección de la ciudad. Un muchachito que le sirvió de guía, entre las risas de sus semiencuerados compañeritos, le

---

<sup>11</sup> Armando de María y Campos, *Visiones urbanas (poesías)*, México, Ed. Botas, 1921, pp. 23-24.

<sup>12</sup> Adolfo Dollero, *México al día*. México/París, Viuda de C. Bouret, 1911, p. 18.

<sup>13</sup> Adolfo Dollero, *México al día...*, p. 25.

pudo explicar al visitante algunos de los temas por los cuales el barrio que ahora recorría era por demás célebre. Contaba el hispano que su joven guía:

[...] Hizo desfilar ante nuestro espíritu ya preocupado e intranquilo, personajes terribles y escenas macabras, con una verbosidad y un lujo de detalles indescriptibles... De toda esta gente no citaba los nombres: acaso los ignoraba o no los tenían... Todos era apodos raros o ridículos... El Pájaro, La Loba, el Chiflado, el Gorrón, la Burra, el Pinche, el Gato Prieto y otros por el estilo...<sup>14</sup>

Para completar el cuadro el visitante pudo asistir a un espectáculo que él consideró por demás popular frente una pulquería llamada «Los diablos de la talega». Dos teporochas escenificaron una riña; vinieron las apuestas «...había quien apostara una medida de pulque por «la chata» y otros por «la cotorra»...» y antes del infeliz término, un par de gendarmes se apersonó para poner fin al zafarrancho... «mas el silbido oportuno había dado alarma y toda aquella gente en un instante había desaparecido...»<sup>15</sup>.

Así, a la vuelta del siglo, entre ámbitos aristocráticos y rumbos arrabaleeros, la ciudad de México mostraba las contradicciones y contrastes sociales característicos de muchas ciudades decimonónicas del mundo occidental.

## II

Pero lo que se comprendía específicamente como diversiones públicas eran más bien aquellos acontecimientos que podían romper con la tediosa cotidianidad y proporcionarles a los ciudadanos clasemedios y bien acomodados algún momento de goce estético, esparcimiento o simplemente olvido de la rutina. Rara vez la connotación de «diversión pública» incorporaba a los marginados, a los pelados, a la plebe, al «populacho», que bien a bien no era considerado capaz de estar dentro de los estrechos márgenes que entonces limitaban la idea de «pueblo mexicano.» Éste, para los fines políticos y culturales de las autoridades del momento, estaba formado principalmente por todos los hombres, y unas cuantas mujeres, que tenían posesiones, sabían leer y escribir, y se consideraban herederos de una cultura mestiza o criolla, más identificada con el mundo occidental que con las raíces indias, mismas

---

<sup>14</sup> Adolfo Dollero, *México al día...*, p. 26.

<sup>15</sup> Adolfo Dollero, *México al día...*, p. 27.



que se reconocían en la antigüedad exótica pero que se despreciaban en el presente<sup>16</sup>.

Para el disfrute de estos sectores de la sociedad capitalina y no pocos distinguidos visitantes ya se habían consolidado diversas instituciones dedicadas específicamente al recreo y el solaz de los espíritus a cielo abierto o bajo una manta, si no es que bajo techo un tanto más firme. Estaban el circo, los teatros, las carpas, los toros, los primeros cines, una que otra sala de conciertos, el frontón, los hipódromos de Peralvillo y de Indianilla, cantinas, restaurantes y cafés. Para aquel populacho estaban las calles de los barrios bajos y sobre todo las pulquerías.

Por tratarse de un espectáculo a cual más popular el circo moderno<sup>17</sup> incorporado a las actividades de la ciudad quiso ver sus antecedentes en épocas prehispánicas. Un autor de la época se refirió al famoso circo Orrin de la siguiente manera:

[...] Ya hemos notado cómo desde la antigüedad la raza progenitora dió gran preferencia a los espectáculos de agilidad y fuerza, como el *volador* y el juego de pelota. Por razón de esa idiosincrasia México ha sido terreno muy fértil para los empresarios de circo. En 1789 vino a México una compañía americana de circo, la activa empresa de los hermanos Orrin, quienes armaron una gran tienda de lienzo en la ex-plazuela del Seminario... El éxito fue colosal... Instaláronse luego en la Plazuela de Santo Domingo donde las ganancias aumentaron, y por último, han levantado en la plazuela de Villamil un edificio de madera y hierro con el nombre de Circo-Teatro-Orrin... Sus dueños han hecho respetable fortuna con ese espectáculo, cuyo aliciente principal es el payaso Bell, único que permanece siempre al cambiarse el personal de las compañías...<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ver el ensayo «El Pueblo y la Cultura. Del Porfiriato a la Revolución» en este mismo volumen y Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. 2.<sup>a</sup> ed. México, CIESAS-CIDEHM, 2003.

<sup>17</sup> Luis Reyes de la Maza, *Circo, maroma y teatro. (1810-1910)*. México, UNAM, 1985; Alfonso Morales, *¡Ver para creer! El circo en México*, México. Museo Nacional de Culturas Populares, SEP, 1986 y Julio Revollo Cárdenas, *La fabulosa historia del circo en México*. México, CONACULTA-Escenología A.C., 2004.

<sup>18</sup> Gutiérrez Otero, Luis, *México y sus capitales*, México. s/e y s/f, (1895), p. 223.



«Pulque shop» [pulquería], Ciudad de México, c. 1890-1900.  
Colección C. B. Waite/W. Scott-Fototeca Nacional.

Gracias a la magia del gramófono, que por cierto hacía muy poco que se había integrado al repertorio de los instrumentos de solaz y de recreo de cierta aristocracia mexicana, nos quedan algunos ejemplos sonoros de lo que fue el espectáculo del legendario payaso Ricardo Bell en aquel igual de legendario circo Orrin. He aquí parte de la transcripción de un fonograma rescatado de aquellas épocas en las que Mr. Orrin hace de Patiño para Mr. Bell:

**Voz anónima:** «...Chistes de Ricardo Bell en el Circo Orrin... Acto musical. Puente musical.....

**Mr. Orrin:** Mr. Bell....

**Mr. Bell:** Chaaaa..cha...cha.... ¿Cómo va Mr. Orrin? ¿Cómo va la familia?

**Mr. Orrin:** Muy bien gracias, Mr. Bell.

**Mr. Bell:** ¿Cómo está su papá, su mamá, sus hermanitos?

**Mr. Orrin:** Bien, muchas gracias

**Mr. Bell:** ¿Y sus hermanas?

**Mr. Orrin:** También gracias, Mr. Bell.

**Mr. Bell:** Hoy yo estoy muy nerviudo porque acabo de presenciar un accidente.

**Mr. Orrin:** ¿Qué fue lo que sucedió, Mr. Bell?

**Mr. Bell:** Pues hombre, figúrese que un pobre albañil que estaba trabajando en unos andamios se cayó a la calle y se murió todo.

**Mr. Orrin:** Hombre ¡eso fue una desgracia!

**Mr. Bell:** ¡No señor!

**Mr. Orrin:** ¿Cómo no ?

**Mr. Bell:** ¡No señor! Eso no fue una desgracia.

**Mr. Orrin:** ¡Si señor! Fue una desgracia.

**Mr. Bell:** ¡No señor! Eso fue un accidente.

**Mr. Orrin:** ¡No Mr. Bell! Eso se llama una desgracia.

**Mr. Bell:** Usted no sabe lo que es una desgracia. Vamos a ver: si usted se encuentra haciendo un paseo en una canoa con su esposa y la mamá de su esposa, y la canoa se voltea, ¿a quién atendería usted a salvar primero?

**Mr. Orrin:** ¡Hombre! Mr. Bell, la verdad es que el caso es difícil de resolver, pero, en fin siendo mi esposa más joven y pudiendo sostenerse más tiempo, yo creo que atendería primero a su madre.

**Mr. Bell:** De manera que usted salvaría a su suegra.

**Mr. Orrin:** ¡Si señor! Salvaría a mi suegra.

**Mr. Bell:** Pues eso es una desgracia: Salvar a la suegra.

(risas... aplausos..)

**Mr. Bell:** A ver, Mr. Orrin ¿usted sabe geografía?

**Mr. Orrin:** Si, Mr. Bell, yo estudié geografía en la escuela.

**Mr. Bell:** Hombre ¡qué bueno! Pero a que no sabe contestarme una pregunta.

**Mr. Orrin:** Veamos ¿cuál es esa pregunta?

**Mr. Bell:** A que usted no sabe decirme ¿cuál es el animal que anda con los pies en la cabeza?

**Mr. Orrin:** Pero eso no es geografía, Mr. Bell.

**Mr. Bell:** Y usted no me contesta tampoco.

**Mr. Orrin:** ¿El animal que anda con los pies en la cabeza? ... No ... No ... La verdad es que no conozco ninguno.

**Mr. Bell:** ¡Rásquese! ¡Rásquese! Por ahí va...

**Mr. Orrin:** Pues no sé.

**Mr. Bell:** El animal que anda con los pies en la cabeza es el piojo

(risas)

**Mr. Bell:** Buen ahora vamos a tocar una poca de musicuda. Mr. Curti. Acompañeme con su chifonía...

Puente musical.....<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Fonograma de Chistes de Ricardo Bell en el circo Orrin consultado en Radio UNAM en la serie *Imágenes y canciones del siglo XIX*, octubre 1977. N.º 384 del Catálogo de la Fonoteca Alejandro Gómez Arias, UNAM, 1988.

Los teatros, por su parte, también apelaban a un público que se identificaba como popular pero que bien a bien se acercaba más a los sectores medios y a los aristocráticos. En los primeros meses de 1901 aquel gran Teatro Nacional «...el más hermoso, vasto y elegante de la capital...» se empezó a demoler para prolongar la actual avenida 5 de mayo.

Quedaron entonces como portentos de la actividad escénica y zarzuelera capitalina el teatro Principal, el Arbeu, el Renacimiento, que a partir de 1905 se convirtió en el Virginia Fábregas, que a su vez competiría con el Esperanza Iris, quien por cierto en los inicios de la segunda década del siglo xx se haría del teatro Ideal. La propia Esperanza Iris junto con las hermanas Blanch, las legendarias hermanas Moriones, Mimí Derba y María Conesa, demostrarían al mundo masculino que en el mercado de la escena, el crédito femenino tenía bastante más que decir y decidir a la hora del reparto general del público y de las ganancias. Ahí estarían para demostrarlo cientos de divas, coristas y partiquinas que desde fines del siglo xix hasta entrados los años treinta de la presente centuria poblaron las pasarelas y los corrillos de la farándula capitalina. Rosario Soler «La Patita», Emilia Trujillo «La Trujis», Lupe Rivas Cacho «La Pingüica», Amelia Wilhelmy, Rosa Fuertes, Celia Montalván, Celia Padilla, las hermanas Pérez-Caro, Elena Ureña, Etelvina Rodríguez, Chole Alvarez, Lupe Inclán y tantas más, le dieron al teatro de género dramático y de revista un tono particularmente atractivo para el público masculino<sup>20</sup>.

Sin pretender la repetición de tantas historias del teatro mexicano, en particular del porfiriano y de aquel que se escenificaba a la vuelta del siglo, magistralmente relatadas por Manuel Mañón, Rodolfo Usigli, Armando de María y Campos, Enrique Olavarría y Ferrara y Luis Reyes de la Maza<sup>21</sup>, aquí sólo habremos de señalar la importancia del quehacer escénico y sus alrededores en la historia de la cultura nacional, en la que mucho tuvo que decir lo sucedido en los teatros de la ciudad de México.

---

<sup>20</sup> Pablo Dueñas, *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México, Asociación de Estudios fonográficos A.C. Culturas Populares, 1994.

<sup>21</sup> Manuel Mañón, *Historia del teatro Principal 1753-1931*. México, Ed. Cultura, 1932; Rodolfo USIGLI, *México en el teatro*. México, Imprenta Mundial, 1932; Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, INHERM, 1956; y *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México, INHERM, 1957; Enrique Olavarría y Ferrara, *Reseña histórica del teatro en México*, 6 vols. Méxic, Ed. Porrúa, 1961; Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfirismo*, 3 tomos. México, UNAM, 1965

Tal pareciera que los hechos relacionados con el teatro, clásico o frívolo, pero eminentemente urbano, le dieron una textura humana y un tanto más amable a los aconteceres del porfiriato tardío y de los primeros años revolucionarios. Marcelino Dávalos en los años revolucionarios<sup>22</sup>, Armando de María y Campos para los años veinte y treinta<sup>23</sup>, junto con Pablo Prida Santacilia<sup>24</sup>; Luis Reyes de la Maza como cronista del teatro durante el porfiriato tardío<sup>25</sup> y José Fuentes Mares como reconstructor del mundo fanrandulero de la Revolución<sup>26</sup> serían cinco representantes de distintas épocas y distintos estilos que utilizarían al teatro y al lenguaje lírico para recordar y reconstruir aquellos días. Del espacio intermedio entre el tono literario y el código académico habría que rescatar a uno de los personajes más pasionales tal vez y más desconocidos en estos momentos, para entender la situación espiritual del teatro de aquellos tiempos.

El autor de cuentos y obras teatrales Marcelino Dávalos, fue un prototipo de poeta lugareño –del Bajío– que llegó a la ciudad de México y se convirtió en «voz de la tradición mexicana por excelencia», reconocida en la urbe e incorporada por el ambiente teatral para legitimar la palabra popular como parte diferencial de lo que era «nuestro» frente a lo que acusaba claras influencias hispanas. Vivió una vida bohemia, protegido por Virginia Fábregas, logrando cierta popularidad en los primeros años del siglo xx con sus piezas de teatro que desde entonces oscilaban entre la academia y el mundo popular. Su proceso introspectivo coincidió con los primeros tiempos de la Revolución y amalgamando canciones populares regionales con sus propios poemas produjo un libro imprescindible titulado *Del Bajío y Arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas pensó, escribió y publica Marcelino Dávalos* que se publicara hasta 1917.

Independientemente del año de su publicación lo que quedaba claro en las diversas piezas de Dávalos es que en el aire, y gracias en gran medida a su literal puesta en escena, canciones como «Hermosa flor de pitaya» «La

---

<sup>22</sup> Marcelino Dávalos, *Del Bajío y Arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas pensó, escribió y publica...* México, Oficina Impresora de Hacienda, 1917.

<sup>23</sup> Armando de María y Campos, *El teatro de género chico...*

<sup>24</sup> Pablo Prida Santacilia, *Y se levanta el telón... Mi vida dentro del Teatro*. México, Ediciones Botas, 1960.

<sup>25</sup> Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfirismo*, 3 tomos. México, UNAM, 1965.

<sup>26</sup> José Fuentes Mares, *La Revolución Mexicana. Memorias de un espectador*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

valona del preso» «Y tenía chiquito el pie», el «Cielito Lindo», «las Mañanitas», «A La orilla de un palmar» «El sombrero ancho» «El abandonado» o «Marchita el alma» ya eran referencia identitaria en el mundillo teatral de la ciudad de México, mucho antes de que Manuel M. Ponce las considerara parte de su intención nacionalista a partir de su impresión en papel pautado con una armonización un tanto estilizada cuando no elemental<sup>27</sup>.

Marcelino Dávalos, y esto es lo importante, ya había expuesto muchas de estas canciones en una dimensión escénica mexicanista y era capaz de proponerlas tal como lo hizo con los siguientes versos de la muy conocida pieza *Cuiden su vida*:

[...] ¡Cuanto me duele mirar un ebrio!  
quien no haiga visto como yo he visto  
que de tan alto cayó mi amigo,  
creerá y tan sólo porque lo digo  
que este Calixto sea aquel Calixto.  
¡cuánto me duele mirar un ebrio!

Cantar sus penas en la guitarra  
suele unas veces, pero ¡si vieras  
que de recuerdos le trai todo eso!  
Hasta yo mesmo, te lo confieso,  
lloro de oyrle horas enteras  
cantar sus penas en la guitarra...

«Pa darse al vicio, basta un desprecio...»  
Ansí me dice: ¡probe muchacho!  
De nochi y día haciendo eses...  
¡Vida mas triste! ¡Y cuántas veces  
pienso al mirarlo cair de borracho:  
¡pa darse al vivio basta un desprecio!  
No serán versos, pero es verdá;  
y él los compuso, son de mi amigo;  
y en donde quera qui haiga una gente  
de sentimiento, rete consiente  
de que es el credo lo que yo digo:  
no serán versos pero es verdá.

---

<sup>27</sup> Ricardo Pérez Montfort, «Entre el “nacionalismo” el “regionalismo” y “la universalidad”. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marin 1920-1921» en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*. México, CIESAS, 2007.

«*De qué se miran de un hombre enamorado?*  
 ¿De qué se miran de que beba vino?  
*Si bebo vino es por esa mujer...*  
 ¡qué les importa!  
*Cuiden su vida,*  
*dejen la mía*  
*padecer...*»<sup>28</sup>

La combinación del mundo de las canciones con el de las aventuras escénicas se convirtió en una especie de moda en los ambientes recreativos de la capital mexicana. Con el afán de presentar las canciones más populares del momento no fueron pocos los escritores de teatro que se inventaban diálogos o situaciones *ad hoc* capaces de servir de introducción o contextualización para inmediatamente después iniciar la interpretación musical y el canto. Un ejemplo de ello podría ser el siguiente momento teatral ligado a las muy populares piezas de «El abandonado» y «El Pico», sazonadas con alguna dosis de buen humor en medio de la tragedia que narra la primera canción. Este ejemplo también proviene de los primeros documentos fonográficos del siglo xx que se conservan más o menos estables hoy en día:

«**Borracho 1:** Abandonado, triste y desvalido, ando por esa ingrata, amigo. ..hip

**Borracho 2:** ¿Qué le pasó amigo?

**Borracho 1:** Que se fue y me abandonó

**Borracho 2:** ¿Y con quién se fue, valedor?

**Borracho 1:** Con uno de los que ganan los doce reales. Pero no le hace, amigo.

Yo me paseo con las que encuentro y con las que quiero.

**Borracho 2:** Y ahí le va de un jalón.

**Borracho 1:** ¿Que nos va uste' a cantar, amigo?

**Borracho 2:** «El abandonado»

**Borracho 1:** Bueno. Pero nomás no se vaya uste' de lado

Cantan los dos: *Me abandonates mujer porque soy muy pobre*  
*y la desgracia, mujer, de que sea casado.*

*Pues ¿que he de hacer? Si soy el abandonado.*

*Me abandonates, sea por el amor de Dios*

**Borracho 1:** Pues ¿cómo no lo había de abandonar si no le daba uste' de comer?

**Cantan los dos:** *Si me emborracho es porque tengo dinero*  
*si tomo vino es porque tu no me quieres*

*Pues ¿que he de hacer? Por amar a las mujeres*  
*y ya no verte Felipa de mi amor*

<sup>28</sup> Marcelino Dávalos, *Del Bajío y arribeñas. Poemas callejeros que al margen de canciones mexicanas pensó y escribió...*, México, Oficina Impresora de Hacienda, 1917, pp. 87-90.

**Borracho 1:** Oiga valedorcito. No me la siga cantando porque me estoy poniendo triste. Mejor le voy a cantar una que tengo en mi repertorio.

**Borracho 2:** Échemela pero ha de ser luego luego...

**Cantan los dos:** *Pico, pico, pico, pico*

*pico, pico y merolico*

*Si quieren que yo les cante*

*me han de remojar el pico*

**Borracho 1:** No amigo eso de pico quiere decir otra cosa. ¿A que no sabe usted lo que le voy a decir?

**Borracho 2:** No . ¿qué me va usted a decir aparcerero?

**Borracho 1:** Que me estoy empapando con un aguacero de esos retefuerte, pero retazones. Mejor lo que vamos a hacer es a... hip.. comer pancita, ahí en casa de tía Conchita, ¿le parece vale?

**Borracho 2:** Epa, yepa yapa, dicen los de Cuernavaca....<sup>29</sup>

### III

Una de las diversiones públicas de la ciudad de México a finales del siglo XIX que tenía una larga trayectoria nacional y que adquirió nuevos bríos fue la fiesta brava. A ella acudía un amplio espectro social, desde la aristocracia política hasta los sectores populares, pasando sobre todo por la creciente clase media urbana, que cada domingo se daba cita en la mañana en la Alameda o en Chapultepec y en la tarde en los toros. En varios cosos taurinos, como el de San Rafael, el de San Pablo, el del Huizachal o el de Bucareli los habitantes de la ciudad podían pasar aquellas tardes domingueras admirando los capotazos de Luis Mazzantini y Eguía, de Victoriano Recatero «Regaterín», de Rafael Guerra «Guerrita», de Manuel García «el Espartero», y de tantos otros; pero sobre todo de quien se decía era el Díaz más popular, que no el más reconocido, del momento, en comparación con don Porfirio: Ponciano Díaz, el torero bigotón, también identificado como «el charro Ponciano», dueño de la plaza de toros Bucareli<sup>30</sup>. Dicha plaza, inaugurada el 15 de enero de 1888, sería el escenario de algunos de los momentos más conspicuos del toreo mexicano, particularmente aquel que el propio Ponciano promovía y que era una suerte de combinación entre charrería y toreo de a pie. Un cronista de aquella inauguración, por ejemplo, describió

---

<sup>29</sup> El fonograma «El abandonado» puede consultarse en la serie *Escenas y canciones de México*, febrero 1976 s/n en el Catálogo de la Fonoteca Alejandro Gómez Arias, UNAM, 1988.

<sup>30</sup> Alejandro Arriola Ortiz, *Recordando otros tiempos*. s/e, México D.F., 1944.



el acontecimiento como una verdadera apoteosis de la afición, no sólo porque al inicio del paseíllo el torero fue ceñido con una corona de laurel y unos niños vestidos de indígenas tlaxcaltecas le entregaron un estoque con puño de plata sino porque las propias faenas resultaron particularmente espectaculares. Ponciano Díaz, vestido de morado y oro, lidió seis toros de la ganadería de Jalpa y de Las Maravillas. En el intermedio, entre el segundo y tercer toro, el mismo torero realizó una suerte charra lazando un caballo bruto. Y finalmente, habiendo cambiado su atuendo por uno de charro

[...] montando un hermosísimo alazán tostado, dio tres salidas en falso con mucha guapeza, manejando magistralmente a su cuaco, y puso dos pares y medio de banderillas, bonísimos aquellos, regular el último. Bajó del caballo entre nutridos aplausos, y brindó en medio del redondel, al sol y a la sombra, y le dió al toro tres naturales, un redondo y un metisaca perfecto...<sup>31</sup>

Si bien a finales del siglo XIX la tauromaquia «a la mexicana», como era conocida la fiesta encabezada por Ponciano, empezaba su decadencia frente a la que se llevaba a cabo con las reglas propiamente españolas y estelariizadas por el mismo Mazzatini, Diego Prieto *Cuatro Dedos* y Juan Moreno *El Americano*, tanto hazañas toreras como charras, quedaron en la memoria de los asistentes a las plazas de toros como muestra de un período particularmente florido de la fiesta brava en la capital<sup>32</sup>.

A fines del siglo pasado también fueron notables las corridas con toreras como Angela Pagés «Angelita» o Dolores Pretel «Lolita». Las dos tuvieron un éxito notable a pesar de que a muchos ‘hombrecitos’ poco les pareciera que en una fiesta tan de machos destacaran las mujeres. Pero la falta de ortodoxia no se daba tan sólo en asuntos de género. Más bien todo parece indicar que el desorden campeaba en la fiesta de los toros de manera constante.

En los primeros meses de 1898, por ejemplo, se expidió un reglamento de corridas en la ciudad de México que incluía mandamientos como «... Quedan prohibidos tocar el himno nacional, la venta de bebidas embriagantes y que los espectadores las arrojen al ruedo... En caso de que el toro se inutilice durante la lidia, se le mandará dar la puntilla y correrá el turno del espada... Si algún torero se presentase ebrio, el jefe de la cuadrilla lo

<sup>31</sup> Citado en Pepe Malasombra, Francisco Montellano y José Francisco Coello, *Mano a mano en Bucareli. Primer foto-reportaje taurino*. México, Ed. Ficticia, 2001, pp. 34-35.

<sup>32</sup> Pepe Malasombra, Francisco Montellano y José Francisco Coello, *Mano a mano en Bucareli...*

mandará retirar...»<sup>33</sup>. Los desmanes tanto del público como de los representantes de las mismas empresas taurinas eran pan de cada día, ya que además de las corridas de toros, no era raro que en el coso se llevaran a cabo muchos tipos de diversiones como palos encebados, fuegos artificiales, acróbatas o maromeros.

De cualquier manera y siguiendo los lineamientos de la fiesta hispana, las corridas y los toreros mexicanos lograron una gran aceptación popular. Otra vez varios autores de tonadillas escénicas los usaron como pretexto para atraer más público a la farándula. Tal fue el caso de la pieza «Los Toreros» que tenía coplas tanto de clara raigambre hispanista como mexicanista:

La vecina de allá en frente  
es una buena cristiana  
que va a misa por la tarde  
y vuelve por la mañana.

A la jota, jota, vivan los toreros  
viva la cuadrilla de banderilleros  
a la jota jota vivan los amores  
...olé salao alza y viva tu madre...  
viva la cuadrilla de los picadores

La vecina de allá en frente  
me mató mi guajolote  
porque le andaba rascando  
la semilla del chayote

A la jota....

La vecina de allá en frente  
me mató mi gallo blanco  
porque le andaba rascando  
la semilla del culantro

A la jota...<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1976*. México, Editorial Gustavo Casasola, 1976, pp. 1 011-1 012.

<sup>34</sup> Los versos se cantaban en la pieza «Las musas del país» que tuvo gran éxito en 1913. Jorge Miranda (comp.), *Del rancho al bataclán. Cancionero del teatro de revista*. México, Museo Nacional de Culturas Populares, SEP. 1984.

## IV

Otra diversión pública también bastante común en otros lugares del orbe, pero que podría caracterizar al mismísimo porfiriato serían los espectáculos creados con los enormes globos aerostáticos de don Joaquín de la Cantolla y Rico. Este ilustre personaje se pasó poco más de cincuenta años realizando ascensiones en globo, desde la década de los sesenta del siglo pasado hasta 1914, logrando que sus famosos «Moctezumas I y II» pero sobre todo su «Vulcano» se convirtieran en referencia urbana del México de fin de siglo. Hacia 1899 él mismo se compuso una redondilla que trataba de recoger con humor la trayectoria de sus fracasos y que decía:

El Moctezuma iría al polo  
 en pos de Andree, cual ninguno,  
 pero cuando no es Eolo  
 lo impide ascender Neptuno.

La muerte herirlo procura  
 con golpe de su mano:  
 hoy no se lanza a la altura  
 pues lo vulneró Vulcano...<sup>35</sup>

La popularidad de los globos de Cantolla se podría medir con distintas varas. Una sería la de la cantidad de piedras o silbidos que provocaban la frustración de sus ascensos mal avenidos. Pero otra sería la calidad del personaje creado por el propio don Joaquín que quedó registrado en múltiples referencias nostálgicas al México porfiriano. Los globos de Cantolla inspiraron zarzuelas, canciones y obras cinematográficas.

En 1904 se estrenó de Rafael Medina y de Susano Robles, la zarzuela «La pesadilla de Cantolla», a la cual asistió el mismísimo don Joaquín quien logró una ovación como pocas en la historia del Teatro Principal<sup>36</sup>. Años después, inspirados en las antiguas glosas y décimas del siglo XIX mexicano Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza escribieron «La valona de Don Joaquín de la Cantolla y Rico» uno de cuyos decimales biográficos describía su infancia así:

<sup>35</sup> Citado en Manuel Ruiz Romero, *Los orígenes. V. 1*. México, Biblioteca de la Historia Aeronáutica de México, 1996, p. 61.

<sup>36</sup> Enrique Olavarría y Ferrara, *Reseña histórica del teatro en México* 6 vols. México, Ed. Porrúa, 1961.



Ascensión de Cantolla, Ciudad de México, ca. 1910. Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional.

Y como vino de arriba  
en lugar de hacer barquitos  
como todos los muchachos  
le dio por construir globitos  
con engrudo y con papel

y los inflaba con humo  
 soltándolos hacia el techo  
 y se pasaba las horas  
 espiándolos y en acecho  
 del más pequeño vaivén...<sup>37</sup>

Pero quizás la referencia más perenne al insigne aeronauta sea la película que en 1943 realizara Gilberto Martínez Solares, con Mapy Cortés, José Cibrián y Agustín Isunza titulada nada menos que «El globo de Cantolla». Inmersa en aquella nostalgia porfiriana que vivió el cine de principios de los años cuarenta, dicha película utilizó los globos de don Joaquín como el símbolo de una *belle époque* mexicana<sup>38</sup>.

Pero hablando de cine, éste ya había conseguido su carta de ciudadanía ya fuese a partir de los populares kinetoscopios, con todo y sus «vistas picantes» o como parte del ritual de asistir a un salón de proyecciones en ese México de fin de siglo. Aun cuando en sus primeros años el quehacer cinematográfico en México se caracterizó por la trashumancia, como bien lo dice Aurelio de los Reyes, ya para 1906, la ciudad capital contaba con 16 salones que proyectaban las novedades de la casas Pathé, Edison, Meliès, Gaumont, Urban Trading, Warwick, Mutoscope y Poliscopio<sup>39</sup>. Al final de ese mismo año Jose Juan Tablada reconoció la popularidad del cine con la siguiente frase:

[...] has sido ¡Oh año de 1906! el año del oro en circulación, el año del tifo siniestro, el año de la fiebre del automóvil y del sarampión del cinematógrafo...<sup>40</sup>

En los salones en los que se proyectaban «fotografías en movimiento» se podían reunir toda clase de representantes de los distintos sectores sociales de la capital. Damas elegantes, fifies y lagartijos se combinaban con palurdos, sirvientas y genízaros. Esta mezcla pareció intolerable para los espíritus aristocráticos. Un periodista de la primera mitad del siglo escribió, por ejemplo:

Este espectáculo que eleva a las clases inferiores envilece y degenera a las superiores si a él solo se entregan y consagran. El ejemplo que dan nuestros ricos en el cinematógrafo es desmoralizador y disgustante, no sólo por el bajo

<sup>37</sup> Manuel Ruiz Romero, *Los orígenes...*, p. 62.

<sup>38</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, v. 2. México, Ed. ERA, 1970, p. 171.

<sup>39</sup> Aurelio de los Reyes, «El cine en México 1896-1930» en *Ochenta años de cine en México*. México, UNAM, 1977, pp. 32-33.

<sup>40</sup> Citado en Aurelio de los Reyes, «El cine en México...», p. 33.

nivel que acusa el sentido general estético, sino por el contraste que presenta con los esfuerzos nobles de la burguesía por implantar y arraigar aquí el arte verdadero y alto que eleva el espíritu y hace florecer el amor al ideal...<sup>41</sup>

Lejos se estaba de permitir y ver con buenos ojos el intercambio de sectores sociales a través de la sala de proyecciones, que no sólo satisfacía a los espectadores con proyecciones, sino que incluía en las sesiones algún baile, alguna cupletista y hasta suertes de prestidigitación. Aun así el cine se fue incorporando al mundo de la recreación capitalina promoviendo también la división social y aplicando las leyes del mercado. Las funciones caras y exclusivas, para «el highlife de México»<sup>42</sup>, se llevaban a cabo en el cine Pathé o en el Teatro Principal, mientras que en el Salón Rojo y en el Montecarlo bien se podía colar algún pelado o alguna sirvienta. El mundo intelectual, curiosamente, vio con muy malos ojos la rápida popularización del cine. Un cronista de aquel momento se explayó al quejarse de la siguiente manera:

Nada, que los empresarios de cinematógrafos han metido su espectáculo por los ojos a los mexicanos, y ha de ser muy difícil llevarles la contraria, así rabien los filósofos y los pensadores pesimistas de la última jornada [...] Mientras haya bailarinas flexibles y guapas y se canten couplets subidillos de matiz, los cinematógrafos seguirán en auge, aunque sus proyecciones sólo copien escenas de la colonia de la Bolsa o reproduzcan la efigie del Tigre de Santa Julia. Así es el carácter de nuestro público...<sup>43</sup>

Las impresiones de quienes asistían a otros espacios de diversión a cielo abierto, como las peleas de gallos o las carreras de caballos no resultaban tan distintas. Tanto las peleas de gallos en el gran palenque de la Vencedora como las carreras de caballos en los hipódromos del rancho de Nápoles, de Peralvillo o de Indianilla, eran claros ejemplos del gusto ciudadano por las apuestas y el juego. Aun cuando diversos juegos de azar, los billares y las cartas eran mucho más socorridos en los casinos, clubes y círculos de diversas nacionalidades y condiciones, como el Casino Español, el Alemán, el Club Angloamericano o el Jockey Club<sup>44</sup>, no cabe duda que el correr apuestas era mucho más popular entre gallos y caballos. Como diversiones públicas estas justas se remontaban hasta los siglos coloniales y tuvieron un particular auge a mediados del siglo XIX, en épocas de Santa Anna. Pero también a

---

<sup>41</sup> Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*. México, UNAM, 1968, pp. 46-47.

<sup>42</sup> citado en Aurelio de los Reyes, *Ochenta años de cine en México*. México, UNAM, 1977, p. 34.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>44</sup> Ilán Semo (coord.), *Juego y jugadores en México*. México, Pronósticos Deportivos, 2000.

finales de dicho siglo en la ciudad de México palenques e hipódromos tuvieron momentos de gran lucimiento. Armando de María y Campos escribió una crónica particularmente detallada de una pelea de gallos a principios de siglo xx en la que muestra cómo tales justas contaban con la asistencia tanto de mestizos como de indígenas.

Demos un salto de lustros, caigamos precisamente en el famoso palenque La Vencedora de la ciudad de México. Va a jugarse la segunda pelea. Un gallo giro de rojas carúnculas y de espléndida cola de catorce penas, lanza desde un rincón su agudo reto y pugna por desembarazarse del sujetador para desplumar a su enemigo, un animal cauto y receloso que ensaya sus patas arañando la arena del palenque.

El gritón pregona el peso de ambos combatientes y anuncia que están abiertas las apuestas. Cuando los espectadores han traducido los inarticulados alaridos, se cruzan las ofertas:

- ¡Treinta y cinco pesos al giro...!
- ¡Voy diez pesos al de Villarreal...!
- ¡Doy parejo...!

En la galería tres indígenas envueltos en finos sarapes de Teotihuacán tienen una actitud hierática [...] Sus ojillos inquietos siguen los menores movimientos de los gallos y de improviso sacan la «víbora» de cuero que traen anudada a la cintura, y apuestan con serenidad al «búlique» a ese gallo de pinta amarilla con plumas de jaspe blanco que en actitud meditativa enarca el cuello para mirarse las patas cubiertas de escamas.

Hay un revuelo intenso. Los animales se atacan con saña y en unos cuantos segundos uno de ellos queda tendido en la arena apuñaleado por el contrario. Los tres indígenas se miran a los ojos haciendo un guiño casi imperceptible de alegría, su gallo ha ganado...<sup>45</sup>

Para muchos asistentes a los palenques lo que sucedía en la arena era puntualmente comparable con lo que pasaba en las lides políticas. Tanto los gallos como los caballos sirvieron de pretexto para hablar de los sucesos y los hombres más relevantes del momento. Un ejemplo lo consigna la siguiente rima gallera que avanza desde los últimos años del porfiriato hasta la dictadura de Victoriano Huerta:

[...] Por todita la nación  
te fuiste cacaraqueando  
gallo juido y correlón  
ya no seguirás peleando

<sup>45</sup> Armando de María y Campos, *Las peleas de gallos en México*. México, Ed. Diana, 1994, pp. 84-85.

Gallos de esos no queremos  
porque les faltan calzones  
así siempre perderemos  
porque son muy correlones

Ya con éste cuento tres  
que se va cacaraqueando  
hasta sudaron sus pies  
pues los iban alcanzando

Don Porfirio fue el primero  
que se salió a la carrera  
pues vio que el señor Madero  
le sonó la calzonera

El segundo fue don Félix  
otro gallo más corriente  
que con sus hazañas crueles  
quiso ser el presidente

El tercero fue el tal Huerta  
no crean que son sinrazones  
yéndose a carrera abierta  
le estorbaban los calzones...<sup>46</sup>

Y las carreras de caballos, si bien eran igualmente populares, cierto tono aristocratizante las fue tratando de separar de su condición tan pública. El nuevo hipódromo, muy porfirista, se inauguró en 1882 y la crónica describió el evento de la siguiente manera:

[...] Numerosísima y escogida fue la concurrencia a las tres primeras funciones del circo, en que se llevaron el triunfo los caballos «Halcón negro» y «Carey», el primero de raza mexicana y de norteamericana el segundo. A esa diversión concurren las jóvenes más elegantes y los más apuestos donceles; el raso, la seda, los guantes, todo cuanto más refinado y exquisito ha venido en pos de la civilización, se presentó en aquellas fiestas que harán época en los anales de nuestras diversiones; ministros, banqueros, propietarios, escritores, en una palabra, todos los que influyen de una manera en la marcha social, se presentaron en el hipódromo para dar una prueba más de que el arte de la equitación y lo que a ella se refiere, tienen mucho de nacional, y que el caballo, noble y benéfico animal, es altamente estimado aquí, conservando nuestra

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 86.



sociedad la tradición nunca desmentida del afecto que también le tuvieron nuestros antepasados...<sup>47</sup>

Pero por más tradicionalista que pretendiera ser esa aristocracia afrancesada y norteamericanizante no podía ocultar que tenía los ojos puestos en diversiones un tanto más modernas y cosmopolitas. Andar en bicicleta, organizar carreras de automóviles, elevarse en los primigenios aeroplanos en los llanos de Balbuena, ir al frontón, jugar golf, cricket o polo, incluso asistir al box, ya formaba parte de la ocupación del tiempo ocioso del que tanto disfrutaban los pudientes porfirianos y sus amigos extranjeros. Uno de ellos, el señor Reace Campbell, en su guía sobre México del año de 1909 explicaba que:

[...] Los juegos de pelota son muy populares en México, y unos edificios espléndidos, llamados 'frontones' se erigen en distintos lugares de la ciudad, donde se juegan algunas variantes españolas del balonmano o baloncesto. Los juegos se realizan con luz eléctrica en las noches, además de los juegos vespertinos. El golf, el béisbol y el cricket tienen sus aficionados sobre todo entre las colonias americana e inglesa...<sup>48</sup>

Y esta admiración por el mundo anglosajón tuvo algo que decir en el proceso de implantación de una de las diversiones que más estragos causaría en el ánimo mexicano andando el tiempo: la afición por el fútbol.

A la vuelta del siglo esta amenaza ya se percibía en el ambiente urbano. Por los rumbos de Mixcoac impulsada por miembros de las colonias inglesas y americana la afición futbolística nacional empezaba a sembrar su semilla. La cosecha muy a la americana fue descrita magistralmente por el periodista y escritor de teatro de revista José F. Elizondo en el siguiente epigrama:

Presume de hablar inglés  
 el futbolista Romay  
 y en vez de «¿porque?» usa «why?»  
 y en vez de «sí» dice «yes»...  
 pero no sale de «ay»  
 Es mas bestia que un mamut

<sup>47</sup> Manuel Rivera Cambas, citado en Rabiela de Gortari, Hira y Regina Hernández Franyutti (comp.), *Memoria y encuentros: La Ciudad de México y el Distrito Federal 1824-1928*, v. III. México, DDF- Instituto Mora, 1988, p. 514.

<sup>48</sup> Reace Campbell, Reace *Campbell's new revised complete guide and descriptive book of México*. Chicago, Roger and Smith, C.º, 1909; citado en Rabiela de Gortari, Hira y Regina Hernández Franyutti (comp) *Memoria y encuentros: La Ciudad de México...*, v. III, p. 515.

y ayer decía en plena «street»  
–Cuando me duelen los «feet»  
no puedo jugar al «fut»–  
y creyó haber dicho un «hit»  
¡Mire usted si será «brut»!<sup>49</sup>

Con este tipo de ironías se presagiaba la gran influencia que tendría no sólo el futbol sino en general todo aquel acontecimiento recreativo que pasara por los entonces incipientes medios de comunicación masiva. En aquella vuelta de siglo apenas se atisbaba el enorme influjo y la responsabilidad que dichos medios tendrían en la masificación y, ¿por qué no decirlo? la homogenización paulatina de cierta cultura popular, aquella que empezó a ser cada vez más urbana y moderna y que persiste hasta el día de hoy.

---

<sup>49</sup> José F. Elizondo, *Más de cien epigramas de «Kien»*. México, Editorial Cultura, 1932, p. 30.



# A PROPÓSITO DEL DESARROLLO TURÍSTICO DE LA ARGENTINA HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX. ENFOQUES Y PROBLEMAS

*Elisa Pastoriza<sup>1</sup>*

*Universidad Nacional de Mar del Plata-Argentina*

## RESUMEN

En el cruce de los siglos XIX y XX y en menos de tres décadas, la Argentina pasó de una sociedad criolla a una moderna, urbana y capitalista. Impulsada por las exportaciones, en los años veinte figuraba entre los seis países con mayor ingreso por persona en el mundo y con la distribución más igualitaria de América Latina. En ese contexto surgirían los centros específicos destinados al ocio, y en especial en la ciudad de Mar del Plata. Las prácticas del tiempo libre de las elites, aficionadas a los lugares de recreación europeos, originan la emergencia de villas turísticas en la costa atlántica y en los valles serranos de Córdoba. Desde los años veinte, en tren o en automóvil, los turistas afluyen a estos espacios ampliando los elencos sociales y con nuevos destinos como la Patagonia andina o el Noroeste argentino. Todo ello implicó nuevas construcciones simbólicas, discursos, imágenes o prácticas, a la vez que se empezó a considerar como asunto de bien público, resaltando sus beneficios pedagógico-patrióticos, higiénicos y/o económicos. Desde los años treinta el Estado articula nuevas políticas en este campo –desde la creación de la Dirección de Parques Nacionales, hasta la construcción de algunas rutas turísticas– que abren un segundo proceso modernizador que profundiza el peronismo desde 1945, con sus políticas públicas orientadas a democratizar el ocio y el tiempo libre. En suma, la trayectoria del turismo argentino inauguró nuevos territorios espaciales y sociales, y en el transcurso de cien años pasó de ser patrimonio de las clases altas y aristocráticas, para más adelante extenderse a las clases medias y, por último, alcanzar a los trabajadores.

---

<sup>1</sup> Profesora Emérita UNMDP; CEHis. La autora agradece los interesantes comentarios y contribuciones de los colegas Jorge Uría y Melina Piglia.

## ABSTRACT

At the crossroads of the nineteenth and twentieth centuries, and in less than three decades, Argentina went from a Creole society to a modern, urban and capitalist one. Driven by exports, in the 1920s it was among the six countries with the highest per capita income in the world and the most egalitarian distribution in Latin America. In this context, specific centers for leisure would arise, especially in the city of Mar del Plata. The free time practices of the elites, fond of the European places of recreation, originate the emergence of tourist villages on the Atlantic coast and in the mountain valleys of Córdoba. Since the 1920s, by train or car, tourists flock to these spaces expanding the social cast and with new destinations such as Andean Patagonia or Northwestern Argentina. All this involved new symbolic constructions, discourses, images or practices, while it began to be considered as a matter of public good, highlighting its pedagogical-patriotic, hygienic and/or economic benefits. Since the 1930s, the State has articulated new policies in this field –from the creation of the National Parks Directorate to the construction of some tourist routes– which open a second modernization process that has deepened Peronism since 1945, with its public policies aimed at democratizing leisure and leisure time. In sum, the trajectory of Argentine tourism inaugurated new spatial and social territories, and in the course of a hundred years it went from being patrimony of the upper and aristocratic classes, to later extend to the middle classes and, finally, to reach the workers.

Quienes no estén familiarizados con la historia de Argentina tendrán que admitir, a poco que observen sus variables socioeconómicas, el carácter excepcional de su crecimiento. En el cruce de los siglos XIX y XX y en menos de tres décadas –un lapso brevísimo para la historia de una nación–, la Argentina pasó de una sociedad criolla a una moderna, urbana y capitalista. Bajo el impulso de una economía en expansión orientada hacia la exportación, ya en los años veinte estaba colocada entre los seis países con mayor ingreso por persona en el mundo y con la distribución más igualitaria de América Latina. Era también uno de los países más urbanizados, en el que había crecido una amplia clase media que, según estimaciones de Gino Germani, se aproximaba a valores cercanos al 30% de la totalidad de la población, en los años previos a la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. José Luis Romero, *Argentina: imágenes y perspectivas*. Buenos Aires, Raigal, 1946 y *Las ideas políticas en la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1975; Gino Germani, *Política y sociedad en una época en transición*. Buenos Aires, Paidós, 1965 y «El peronismo, 1973», en J. R. Jorrot y R. Sautu (comp.), *Después de Germani*. Buenos Aires, Paidós, 1992; Eduardo Zimmermann, *Los liberales reformistas*. Buenos Aires, Sudamericana-San

Fue entonces cuando se configuró la idea de una Argentina abierta y móvil, cuyo legado se aprecia hoy más que nunca, debido a su brusca desaparición. La inmigración masiva y el progresivo bienestar económico modelaron profundamente dicha sociedad. Como en muchos temas de la Historia argentina, los orígenes de esta visión se remontan al proceso de aquella inmigración y a los factores socio-económicos y políticos que lo posibilitaron. Los números hablan por sí mismos. Los 1,8 millones de individuos que habitaban en 1869 este suelo se convirtieron en 7,8 millones en 1914 y Buenos Aires pasó de 180 mil habitantes a 1,5 millones, siendo aproximadamente un tercio de la población del país nacida en el extranjero. El proceso migratorio impactó en el incremento demográfico: el territorio en apenas medio siglo cuadruplica primero su población, para alcanzar luego aumentos del 250 por cien; el millón cien mil habitantes de mediados de siglo, llegando a los 4,7 en 1900 y a 11,9 en 1930. Se trata además de una población mayoritariamente urbana, localizada en ciudades costeras bien conectadas con los mercados y los productos de exportación del interior. A pesar del mencionado despegue, estas áreas arrastraban importantes carencias de infraestructuras, especialmente en los barrios populares, pero no dejarán de seguir creciendo a buen ritmo. A finales de los años sesenta casi un 11% de la población se ubicaba en ciudades de más de 100 000 habitantes, y casi otro 4% residían en núcleos de entre 20 y 100 mil habitantes; si se le sumaba el porcentaje de las poblaciones de entre 10 y 20 mil residentes, un 18% del total tenía residencia urbana. Se trataba, con todo, de un modesto punto de arranque, toda vez que iniciada la Gran Guerra, en 1914, ese porcentaje global era mucho más significativo. En ese momento los núcleos de más de 100 000 habitantes suponían el 24% del total y más de la mitad de la población argentina vivía en ciudades, mientras el promedio latinoamericano para 1925 era del 25%. Buenos Aires emergía como gran metrópoli concentrando los mayores crecimientos; sus 200 000 habitantes de 1870 pasarían a ser así más de dos millones en 1930. Esta cantidad de población, en crecimiento continuado y con un grado tal de concentración, incrementaba como es lógico su potencial consumidor, erigiéndose en base imprescindible para estimular demandas de bienes y servicios cada vez más diversificados en el avance del siglo xx<sup>3</sup>. De esta forma, la Argentina presenta

Andrés, 1994; Luis A. Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, FCE, 1995; Tulio Halperín Donghi, *Argentina en el callejón*. Montevideo, Anca, 1967 y *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

<sup>3</sup> Para la evolución general de la población argentina véase Zulema Rechini de Lattes y Alfredo Lattes (eds.), *La población de Argentina*. Buenos Aires, INDEC, 1975; Susana To-

algunas peculiaridades que la recortan del contexto latinoamericano. Su población pasó de 1 830 214 en 1869 a 7 903 662 en 1914 y 15 893 827 en 1947.

Este proceso transitó por varias décadas en una exitosa inserción del país en el mercado mundial como exportadora de carnes y cereales y un acelerado proceso de crecimiento económico. La actividad agroexportadora generó una considerable riqueza, producto de las ventajas comparativas que ofrecía la fertilidad de la llanura pampeana y de los procesos de producción llevados a cabo. Por sus características, permitió además una variable distribución de esa riqueza (en el contexto de desigualdad capitalista), que impactó a la expansión de las ciudades, al engrosamiento de los sectores medios y la modernización cultural. La actividad agroexportadora requería infraestructuras y servicios (mano de obra temporal para la cosecha, ferrocarriles, puertos, servicios comerciales), que favorecieron la creación de empleo. La economía centrada en el crecimiento de las ciudades del Litoral como Buenos Aires y Rosario, aunque también en los pueblos de la pampa (y al consumo ostentoso de la elite terrateniente, su principal beneficiaria), generaba a su vez nuevas oportunidades para el desarrollo manufacturero, el empleo urbano y el ascenso social.

En ese contexto emergió un Estado que apuntaba al progreso, cuyos principales pilares fueron constituidos por la inmigración, la educación, el ingreso de capitales y la tecnología. Asimismo, se neutralizó el rol de la iglesia, restándole el control de los momentos cruciales en la vida de los hombres –nacimiento, casamiento y muerte–, con la Ley de Registro y Matrimonio Civil. Y se apeló a una serie de instrumentos con el fin de nacionalizar a los hijos de los inmigrantes como las leyes de educación primaria laica, gratuita y obligatoria, y la de Servicio Militar Obligatorio, por otro lado; las grandes palancas igualitarias.

El surgimiento en la Argentina finisecular de centros destinados al ocio, en especial Mar del Plata, constituyó parte integrante de este cuadro de crecimiento, modernización y movilidad social. Las prácticas del tiempo libre de las prósperas elites, aficionadas a los lugares de recreación europeos, dieron origen a la emergencia de villas turísticas en la costa atlántica y en los valles serranos de la provincia de Córdoba. Desde finales de los años

rado (Comp.). *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo xx*. Buenos Aires, Edhasa, 20017; un cuadro general de las tendencias demográficas latinoamericanas en el período en la muy útil obra de Nicolás Sánchez Albornoz, *La población de América Latina*, Madrid, Alianza, 1977.

veinte, en tren o en automóvil, cantidades cada vez mayores de turistas comenzaron a afluir a los exclusivos balnearios bonaerenses de Mar del Plata, Necochea o Miramar o a las sierras de Córdoba, a la par que se ampliaban los elencos sociales que podían disfrutar de las vacaciones y surgían nuevos lugares de ocio, como los de la Patagonia andina, el Noroeste argentino y los flamantes enclaves de la costa norte. Este proceso de propagación del turismo implicó además una serie de construcciones simbólicas, imágenes, prácticas y sus significados. A la vez que se difundía como práctica social, estuvo considerado como un asunto de bien público, resaltando sus beneficios pedagógico-patrióticos, higiénicos y/o económicos, tanto para el individuo como para la colectividad. Las concepciones encarnadas en el Estado en los años treinta, se tradujeron en políticas concretas –desde la creación de la Dirección de Parques Nacionales, hasta la construcción de algunas rutas turísticas– que formaron parte de lo que hemos denominado un segundo proceso modernizador. Con la llegada del peronismo, en 1945, se profundiza dicho proceso de la mano de políticas públicas orientadas a democratizar el ocio y el tiempo libre.

## 1. LAS BASES SOCIOECONÓMICAS PARA EL DESARROLLO DEL OCIO

El territorio argentino se benefició además del mencionado crecimiento económico por la estabilidad política, inicialmente liderado por una clase propietaria cuya primacía se afirmó sobre la propiedad de la tierra y la actividad ganadera. Esta clase se termina de definir hacia 1880 cuando el general Roca llega al poder<sup>4</sup>. Es interesante hacer notar que con anterioridad a la crisis internacional de los '30 cuando animó en el conjunto de América Latina a una respuesta industrializadora, la Argentina ya había experimentado fases de un crecimiento industrial inducido por las exportaciones y la diversificación económica. Los sectores agropecuarios cambiaron su fisonomía desde la segunda mitad del anterior decenio, cuando los saladeros tradicionales evolucionan en instalaciones más complejas, integrando verticalmente la explotación ganadera, la mercantilización de las carnes o los productos derivados, y convirtiéndose en verdaderos establecimientos fabriles. En ese momento fueron creadas –con participación de capitales británicos– las plantas congeladoras de carnes y al poco tiempo el cordero

---

<sup>4</sup> Cfr. Entre otros: Roy Hora. Los terratenientes de la pampa argentina. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010; Roy Hora y Leandro Losada. *Una familia de la élite argentina. Los Senillosa 1810-1930*. Buenos Aires, Prometeo, 2015.



congelado superaba a las producciones de tasajo, y desde 1907, los capitales norteamericanos se hacían presentes en el sector, donde los refrigerados suponían el 50% del valor de las carnes exportadas. A principios del siglo xx, la economía argentina también descansaba en el funcionamiento industrial: desde las fábricas de cerveza, la molturación de granos y harinas como también en industrias de productos metálicos –en vísperas de la Gran Guerra contaba con 14000 empleados–, las industrias químicas o farmacéuticas y las imponentes instalaciones de talleres para el mantenimiento de los ferrocarriles, que fabricaban locomotoras y otros materiales rodantes. Y si bien el sector agropecuario continuó creciendo –incentivado con el auge de las exportaciones de granos– su participación en la producción global disminuía progresivamente: la proporción entre estas producciones y las industriales era de 2,1 a 1 en 1900, y en vísperas del estallido de la crisis del 29 pasó de 1,3 a 1. En conclusión, en los años veinte, Argentina emergía como un mercado poderoso y articulado internamente, con 35 500 kilómetros de vías férreas, representando la economía de América Latina más dinámica y moderna<sup>5</sup>.

Este escenario constituyó la base de un interesante proceso de transformación social, de la mano de la inmigración masiva hacia la Argentina. Desde mediados del siglo xix, miles de individuos se movilizan e instalan en el país impactando en la conformación de una nueva sociedad, que ofreció una variedad de oportunidades. Con tensiones y enfrentamientos, con resistencias y dificultades, se diseñaron estrategias donde el consenso primara sobre el conflicto. Esta interesante experiencia permite advertir la emergencia de una sociedad nueva, diferente a la tradicional criolla, que sentaba las bases para la construcción de un Estado moderno. Muchos inmigrantes emprendieron el camino del regreso, otros más hicieron de sus frustraciones el motor de la agitación anarquista y contestataria, y una mayoría

---

<sup>5</sup> Para la evolución general de estos aspectos *vid.*, Aldo Ferrer, *The Argentine economy*. Berkeley, University of California Press, 1967; C. F. Díaz Alejandro, *Essays on the economic history of the Argentine republic*. New Haven, Yale University Press, 1970; R. Cortés Conde y E. Gallo, *La formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Paidós, 1967; R. Cortés Conde, *El Progreso Argentino, 1880-1914*. Buenos Aires, Sudamericana, 1979; P. Gerchunoff y L. Llach, *El ciclo de la ilusión y el desencanto*. Buenos Aires, Ariel, 1998; S. G. Hanson, *Argentine meat and the British market: chapters in the history of the Argentine meat industry*. Stanford, Stanford University Press, 1988; Resulta útil también la síntesis para América Latina de Colin M. Lewis, «La industria en América Latina antes de 1930», en Leslie Bethel (ed.), *Historia de América Latina*, 8. Barcelona, Crítica, 1991.

debió sobrellevar los brotes de xenofobia que acompañaron la gestación de esa Argentina cosmopolita<sup>6</sup>.

La prosperidad del país en la época generó diversas alternativas de ascenso posibilitando poco a poco a los recién llegados ocupar posiciones en la industria, el comercio, los servicios y la agricultura, aportando los principales contingentes al naciente proletariado y a las clases medias en formación. Ya en los veinte, la presencia creciente de los hijos de los inmigrantes, nacidos en la Argentina junto a las políticas desarrolladas por el Estado colaboraron a la homogeneización de las costumbres y estilos de vida, surgiendo un mercado de consumo más alerta a las novedades que a la preservación de las tradiciones. Emergió entonces una sociabilidad atenta a la práctica asociativa, la valorización de la educación y la cultura letrada. En sus rasgos generales, este conjunto de orientaciones y comportamientos, cuyos ámbitos naturales de expresión los constituyeron los barrios, los clubes, las asociaciones y los espacios públicos<sup>7</sup>.

En síntesis, los 70 años de casi ininterrumpida inmigración extranjera, dieron lugar a una nueva la sociedad argentina, densa y extendida, en la cual primó la mezcla y la aculturación, no sin tensiones y conflictos. Visibilizada mayormente en las grandes ciudades, sus espacios públicos mostraron –en palabras de Hilda Sabato– una intensa participación que posibilitó el ejercicio de reclamos a los poderes públicos<sup>8</sup>.

Una nueva fase inmigratoria, entre 1935 y 1947, tuvo lugar cuando un millón de provincianos del interior abandonaron sus lugares de origen y

---

<sup>6</sup> Es copiosa la bibliografía sobre la temática: Fernando Devoto, *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

<sup>7</sup> Véase: Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, «Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares. Buenos Aires, 1920-1945». *Desarrollo Económico*, 25, 99, 1985. y Sectores populares; Luciano de Privitello, *Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; Sobre la sociabilidad de la clase alta: Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. En la temática del delito en esa sociedad cosmopolita: Lila Caimari, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004; y *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

<sup>8</sup> Hilda Sabato, «Ciudadanía, participación política y la formación de una esfera pública en Buenos Aires, 1850-1870», en revista *Entrepasados*, año IV, N°6, 1994, pp. 65-83 y Nancy Fraser, «Reconsiderando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente», en *Ibid.*, n.º 7, 1994, pp. 87-115.

se dirigieron hacia Buenos Aires y sus suburbios como también hacia otras grandes ciudades. Este arribo coincidió con una crisis política y el surgimiento de un líder en busca del apoyo popular, situación que favoreció su influencia temprana y decisiva en el terreno político-electoral. Respecto al plano social, a diferencia de la experiencia migratoria previa, los nuevos protagonistas –trabajadores rurales, los pequeños arrendatarios, los empleados y obreros de los pueblos del interior– tuvieron una experiencia distinta a no encontrar un escenario relativamente vacío en términos poblacionales e institucionales. Por tanto, hallaron una sociedad sustancialmente vertebrada, cuyos valores y estilos de vida, popularizados por las radios, los periódicos, las revistas, estaban además revestidos de un prestigio que la Argentina criolla tradicional no tenía entre los inmigrantes europeos.

En estas circunstancias, se pone en movimiento un proceso de asimilación o incorporación de los recién llegados en la sociedad receptora, ofreciendo esquemas de ideas y modelos de comportamiento que contaron con una amplia aceptación social durante los años peronistas. Después de la sucesión de cambios que siguieron al 17 de octubre de 1945 y el advenimiento del peronismo, la visión de una Argentina transformada en sus cimientos por la irrupción de las masas tuvo una gran resonancia entre los contemporáneos. Sin embargo, la reconstrucción histórica del período pone de manifiesto una mutación menos abrupta con fuertes elementos de continuidad<sup>9</sup>.

Recapitulando y a manera de cierre del presente apartado. En el camino trazado por las concepciones de Alberdi y Sarmiento, emergió un Estado que fue en busca del progreso, cuyos principales clivajes fueron constituidos por la inmigración, la educación y el ingreso de capitales y tecnología. En paralelo, se neutralizó el rol de la iglesia, restándole el control de los momentos cruciales en la vida de los hombres –nacimiento, casamiento y muerte–, con la Ley de Registro y Matrimonio Civil. El estado desplazaba así tanto a la iglesia como a las colectividades extranjeras de un rol protagónico en estos ámbitos, asumiendo la gran responsabilidad de la alfabetización y de la educación.

---

<sup>9</sup> Juan C. Torre y E. Pastoriza, *La democratización del bienestar*. Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas. Colección Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 257-312; Juan C. Torre, «Transformaciones en la sociedad argentina», en Roberto Russel (ed.), *Argentina 1910-2010. Balance del siglo*. Buenos Aires, Taurus, 2010, pp. 167-225.

De esta manera se fue constituyendo lo que José Luis Romero definió como «la sociedad aluvial» en un lento proceso de integración de aquel mosaico de dialectos y lenguas extrañas que lograban comunicarse entre sí. En ese complejo escenario, aquellos individuos iniciaban la ‘aventura del ascenso’ cuyo norte era alcanzar la ‘casa propia’, el instalar un negocio o taller independiente y tener la posibilidad de brindar una educación a sus hijos<sup>10</sup>. Esta tendencia de expansión y progreso en lo económico, político y social, no fue enteramente lineal; presentó crisis y rupturas, una de las cuales se hizo manifiesta al despuntar los años treinta. La gran depresión derrumbó la economía basada casi exclusivamente en la exportación, revelando la enorme vulnerabilidad del sistema respecto de los factores externos. A dicha crisis se le sumó la ruptura del orden institucional que, con el golpe militar del 6 de setiembre de 1930, asomó por primera vez en sesenta años de estabilidad política y que marcaría la democracia del siglo xx.

## 2. UNA SOCIEDAD DE CONSUMO

El crecimiento poblacional y el desarrollo económico hicieron posible, por tanto, el robustecimiento de un mercado interior de bienes y servicios en cuyo escenario operaba la oferta de las industrias culturales y de las estructuras mercantilizadas del ocio. Las dimensiones reales y el espesor de dicho mercado dependían, no obstante, de una distribución la riqueza más igualitaria en el arco social, sin converger exclusivamente hacia los núcleos privilegiados. Y la fortaleza de las clases medias, así como el creciente acceso de los sectores populares urbanos a esta oferta, fueron en este sentido dos ingredientes imprescindibles para fortalecer globalmente este proceso. En el contexto latinoamericano, es factible afirmar que a principios de siglo el país disponía de la clase media más fuerte y numerosa. El marcado carácter urbano de las actividades económicas, los negocios de la agroexportación y el crecimiento de la administración y el sector público, alimentaban un conjunto cada vez más consolidado de grupos profesionales, administradores, docentes, contables, funcionarios, ingenieros y abogados. El proletariado moderno, empleado en grandes fábricas mecanizadas, era ya por otra parte una realidad significativa a comienzos del siglo xx, aunque debió compartir su protagonismo con sectores de los talleres o instalaciones de pequeño

---

<sup>10</sup> José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires. Siglo XXI editores, 1976.

tamaño, y tenía poca capacidad negociadora frente a una patronal dura, y una sobreoferta laboral alimentada con las políticas gubernamentales de atracción migratoria. Con todo, su capacidad de presión creció. Las huelgas generales en ciudades como Buenos Aires fueron una realidad desde la primera década de siglo, y aumentó el recurso al boicot o el sabotaje o a las tácticas de trabajo lento; en algunos casos, además, como en el de las luchas contra el elevado coste de vida o el de los alquileres, estas disputas –con movilizaciones como la de más de 100 000 personas en Buenos Aires en 1907– conseguían involucrar también a las clases medias. Las organizaciones obreras, que habían avanzado con lentitud desde los años 80, mostraron en conjunto una actividad más que notable desde la primera década de siglo, y el Gobierno se vio obligado a combinar represión con negociación<sup>11</sup>.

Para acceder a los bienes y servicios de ocio, se requería contar con cierto nivel adquisitivo como disponer del suficiente capital de tiempo liberado tras la jornada de trabajo. Los avances en ventajas sociales y legislación laboral constituyeron otro de los capítulos cruciales en el establecimiento de las condiciones para acceder a este tipo de servicios. Tras episodios como la huelga general de 1902 avanzaría la legislación del trabajo a partir de un anteproyecto de ley de Contrato de Trabajo preparado por Joaquín V. González en 1904. El marco legal posterior reconoció a los sindicatos como interlocutores válidos en la negociación colectiva; desde 1912, por otra parte, se institucionaliza el Departamento Nacional de Trabajo (que funcionaba desde unos años antes bajo una normativa menor), y desde 1907 se legisló el trabajo de las mujeres y los menores de edad. Estas medidas, al igual que posteriores regulaciones de accidentes de trabajo (1913), y las sanciones por inobservancia de las disposiciones laborales (1915) reforzaron la seguridad en el empleo y afianzaron la capacidad de presión obrera en la negociación salarial, estimulando un crecimiento de los sueldos que impactó positivamente en los niveles de vida y de consumo populares. Sin embargo, sin duda la regulación del descanso dominical primero en la Capital Federal (1905)

---

<sup>11</sup> Las transformaciones en la estructura social coincidentes con el ascenso del radicalismo pueden verse en David Rock, *El radicalismo argentino. 1890-1930*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977. Véase entre otros: José Panettieri, *Los trabajadores en tiempo de la inmigración masiva en Argentina 1870-1910*. Buenos Aires, La Plata Universidad Nacional, 1967; Joel Horowitz, *El radicalismo y el movimiento popular, 1916-1930*. Buenos Aires, Edhasa, 2015; Mirta Z. Lobato, *La vida en las fábricas*. Buenos Aires, Prometeo, 2001; Juan Suriano, *La cuestión social en la Argentina, 1870-1943* (comp). Buenos Aires, Ed. La Colmena, 2000. Hernán Camarero, *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo argentino*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

y ocho años después extendida al resto del territorio argentino, reforzó la creación de un remanente de tiempo libre de trabajo significativo. *A posteriori* extendido con la ley que estableció la jornada de 8 horas y la semana de 48 horas semanales (1929), y más adelante con la conquista del *sábado inglés*, así como la modificación legislativa del Código de Comercio (1934) que incluyó las vacaciones pagas<sup>12</sup>.

El crecimiento del tiempo libre estuvo acompañado de otro fenómeno parejo al acceso a los servicios de ocio: el de la expansión del nivel del consumo. Su evidencia era ya patente desde principios de siglo, cuando una variedad de viajeros percibían en el ambiente urbano porteño los signos del nacimiento de una moderna sociedad de consumo, como expresan las memorias –entre muchas– del diplomático británico James Bryce<sup>13</sup>.

En suma, la Argentina finisecular asistió, en palabras de Fernando Rocchi, a un fecundo proceso que la llevó a convertirse de una sociedad *con* consumo a una sociedad *de* consumo<sup>14</sup>. Así, emergió la moda como comportamiento masivo, la publicidad de la mano del aviso clasificado atento a captar a un consumidor que calmaba sus deseos en las grandes tiendas a la manera de las norteamericanas y europeas, los nuevos espacios que se erigían como las *catedrales* del consumo<sup>15</sup>.

Es interesante destacar que esta sociedad consumista sólo podía germinar si la economía brindaba el contexto necesario para su despliegue. Como se señaló, con la consolidación del estado central en 1880 la Argentina

---

<sup>12</sup> Una relación sucinta de la legislación al respecto, ver Pedro Arnaldo Topet, «Breve Historia del derecho del trabajo en la República Argentina». *Aulas y Andamios*, 6 (2010). Los primeros gremios en obtener la conquista de las vacaciones fueron los ferroviarios y mercantiles. Cfr. Elisa Pastoriza, *La conquista de las vacaciones*. Buenos Aires, Edhasa, 2011. Daniel James, «Sindicatos, burócratas y movilización», en D. James (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. B. Aires, Sudamericana, 2003.

<sup>13</sup> James Bryce, *South America. Observations and Impressions*. London, Macmillan, 1912, pp. 318, 320, 341-347.

<sup>14</sup> Fernando Rocchi, «La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945», en M. I. Barbero y A. M. Regalsky, *Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo xx. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Sáenz Peña (Buenos Aires), EDUNTREF, 2014.

<sup>15</sup> Fernando Rocchi: «Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado». *Desarrollo Económico*, 37:148, 1998. Asimismo ver: Dossier de Natalia Milanesio, «Consumo, cultura material, mercado, turismo, alimentación, publicidad», en programa interuniversitario de *Historia Política*, N° 90, 2016. Dossiers | historiapolitica.com.

contaba con poco más de 2 400 000 habitantes, número que triplicó para 1914, incrementando su capacidad de demanda. Un proceso no rectilíneo, atravesado por una sucesión de crisis, que alumbra una década del veinte, considerada por historiadores y economistas con optimismo en términos de crecimiento económico y de esplendor en la Argentina<sup>16</sup>. Asimismo, la crisis de 1929/30, no llegó a tener las consecuencias devastadoras que alcanzó en los países desarrollados (el PBI total cayó un 10 %, muy menor al sufrido por las economías estadounidense y alemana) y para 1933 la Argentina comenzaba con la reconstrucción económica alcanzando una importante reactivación para fines del decenio. La segunda posguerra encontrará al país con 16 millones de habitantes y una experiencia manufacturera que llevaba setenta años, basada en un proceso de sustitución de importaciones a gran escala, allanando el terreno a la gran transformación social, económica y política que implicó el peronismo<sup>17</sup>.

En conclusión, y debido en gran parte al gradual incremento de los salarios dentro de una economía en crecimiento, además del desarrollo paulatino de un capital de tiempo libre suficiente, y de la propia sagacidad mercantil de las industrias culturales que ofrecían productos cada vez más atractivos para el gran público, el ocio contemporáneo en Argentina fue una realidad cada vez más alcanzable y, sobre todo, capaz de extenderse de forma significativa por sectores cada vez más amplios de la estructura social.

La generalización de estos fenómenos, en cualquiera de los casos, hizo de las manifestaciones del ocio constituyeran un fenómeno cada vez más visible en el entorno urbano, con casos de una presencia verdaderamente masiva en el paisaje de las ciudades, transformadas con nuevos equipamientos construidos específicamente para atender a lo que representaban las nuevas necesidades. Quizás fuese el deporte, rápidamente reglado y mercantilizado, especialmente en el caso del fútbol, su emblema más visible. Desde finales del XIX existían una variedad de clubes deportivos, siendo a su vez creadas las primeras federaciones. Sin embargo, su transformación en un verdadero espectáculo de masas, vinculado a públicos populares recién llegaría en el curso del siglo XX, y en el contexto de la gradual reducción de la jornada

---

<sup>16</sup> Carlos Díaz Alejandro, *Essays on the Economic History of the Argentine Republic*. New Haven and London, Yale University Press, 1970; Roberto Cortés Conde, *La economía argentina en el largo plazo (Siglos XIX y XX)*. Buenos Aires, Sudamericana/San Andrés, 1997; Pablo Gerchunoff, *El eslabón perdido*. Buenos Aires, Edhasa, 2016.

<sup>17</sup> Juan Carlos Torre y Elisa PastORIZA, *La democratización...*, *op. cit.*; R. Cortés Conde, *La economía política del siglo...*, *op. cit.*, cap. V.

laboral y la generalización del descanso dominical. La avidez de noticias y novedades en este terreno, en paralelo, alimentó el éxito de las publicaciones deportivas, entre las cuales se destaca *El Gráfico* (desde 1919), fundamentales en la expansión masiva del fenómeno deportivo en Argentina<sup>18</sup>.

En suma, desde el nuevo siglo al contarse con una masa de población suficientemente sólida, un desarrollo económico sustentable y un reparto del tiempo razonable para destinar al consumo por parte de capas amplias de la población, estas condiciones ayudan a desplegar un modelo moderno de las industrias del ocio y entretenimiento. Su escenario lo constituyó una sociedad urbana indudablemente dinámica, representada principalmente por la ciudad de Buenos Aires. Con poco patrimonio arquitectónico colonial, emergería como una ciudad moderna donde se emplearon a menudo arquitectos franceses, italianos o ingleses, experimentando un notable auge constructor en los decenios anteriores a la Gran Guerra, y consolidando su imagen como la más cosmopolita de entre las ciudades latinoamericanas<sup>19</sup>. Grandes residencias, edificios oficiales, bancos o palacios legislativos, inundaron las calles y amplias avenidas, salpicadas de jardines y paseos –como el Parque Central, creado por un decreto de Roca en 1901– convirtiendo el escenario urbano en un territorio público gradualmente acondicionado para el paseo u otros usos públicos. Los teatros ocupaban un espacio simbólicamente central en este entramado; su gran emblema era el renovado Teatro Colón, inaugurado en 1908 coronando unas obras que habían durado dos décadas; pero obviamente la actividad teatral desbordaba este marco.

Al respecto, la urbe porteña venía desarrollado una temprana afición por la ópera italiana, representada a partir de los años veinte con regularidad. Sus antecedentes arrancan desde mediados del siglo anterior, cuando se ponían

---

<sup>18</sup> Ver el pionero trabajo de Eduardo Archetti, *Fútbol y Ethos*. Buenos Aires, Flacso, 1984; *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires, FCE, 2001; y *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2003. Julio D. Frydenberg, *Historia social del fútbol*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; Pablo Bergel, Pablo Palomino, «La revista *El Gráfico* en sus inicios: una pedagogía deportiva para la ciudad moderna». *Prismas: Revista de historia intelectual*, 4 (2000).

<sup>19</sup> Véase entre otros: José Luis Romero y Luis A. Romero, *Buenos Aires historia de 4 siglos*. Buenos Aires, CREA, 1983; Francis Korn y Luis A. Romero, *Buenos Aires/entreguerras. La Callada transformación, 1914-1945*. Buenos Aires, Alianza, 2006; Adrián Gorelix, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, UNQ, 1998, Jorge Liernur y G. Silvestre, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires, 1870-1930*. Buenos Aires, Sudamericana, 1993.



en escena unas 24 óperas anuales, expuestos en una docena de teatros, entre los que figuraba desde 1857 el Colón. Combinándose con una producción local abundante de piezas teatrales, la oferta de la zarzuela española se insertaba en la programación habitual a la que se agregó más adelante repertorios más plebeyos (*music-ball* y de *can-can*), junto a la asistencia a los cafés *danzantes* y locales nocturnos, principalmente de intelectuales y bohemios<sup>20</sup>. Para los años veinte el teatro toma un nuevo impulso que, a pesar del naciente auge del cinematógrafo no logró mitigar. Buenos Aires crecía y prosperaba, con un sistema de tranvías que acercaba al centro a los vecinos de los nuevos barrios circundantes. Allí se concentraban las oficinas, los comercios y el entretenimiento de cafés, los cines, los restaurantes, los cafés y los teatros, que eran muy concurridos y muchos. Un mundo del teatro que reunía compañías, empresarios, actores muy populares, como Florencio Parravicini, autores, guionistas. Una verdadera fábrica teatral, como afirma Carolina González Velasco, destinada a un público muy variado y plural<sup>21</sup>.

Buena parte de la responsabilidad en la redefinición de las viejas industrias teatrales la tenía el rapidísimo auge del cinematógrafo, que había arribado a Buenos Aires tan sólo unos meses después de haberse proyectado en 1895 las primeras películas de los Lumière en París. Al principio triunfó el documental de noticias y, como en casi todas las ciudades del mundo, pronto comenzaron a proyectarse melodramas o filmes cómicos antes de que en los años anteriores a la Gran Guerra triunfaran las grandes superproducciones italianas y europeas para luego instalarse la presencia, cada vez mayor, de la

---

<sup>20</sup> Información general sobre estos aspectos en V. Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Libros de Hispanoamérica, 1978; J. Cruz, *Teatro romántico argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1972; Augusto R. Cortázar (ed.), *Indios y gauchos en la literatura argentina*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1956. También Gerald Martín, «La literatura, la música y el arte de América Latina», en Leslie Bethel (ed.), *Historia de América Latina*, 8. Barcelona, Crítica, 1991; sobre Florencio Sánchez, el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dispone de varios estudios interesantes a este propósito; entre otros el de Osvaldo Pellettieri, «Florencio Sánchez en su época. Sus opciones teatrales» (en [http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio\\_sanchez/obra/florencio-sanchez-en-su-epoca-sus-opciones-teatrales/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/florencio_sanchez/obra/florencio-sanchez-en-su-epoca-sus-opciones-teatrales/); [con acceso el 20-10-2017] y Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

<sup>21</sup> Carolina González Velasco, *Gente y espectáculo en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012. Véase asimismo: Leopoldo Marechal, *Historia de la calle Corrientes*. Buenos Aires, Ed. Arrabal, 1967. Ulyses Petit de Murat, *La noche de Buenos Aires*. Cuadernos Buenos Aires XXII, Municipalidad de B. Aires, 1963. Para el período anterior: Sandra Gayol, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés, 1862, 1910*. Buenos Aires, Del signo, 2000.

industria norteamericana. En este cuadro surgen interesantes producciones locales argentinas, entre las que se destaca la producción histórica de *El fusilamiento de Dorrego (1908)* o las versiones polémicas sobre la época de Rosas –*El Capitán Álvarez o bajo la tiranía de Rosas*– y su contrarréplica a cargo del pionero argentino Max Glucksmann *Mariano Moreno o la Revolución de Mayo*. Este director realizó una variedad de cortos sobre la naciente *Mar del Plata* donde era propietario de los cinematógrafos localizados de la Rambla Bristol inaugurada en 1913. De todos modos el grueso de las producciones, que consumaron la industria cinematográfica más destacada de Latinoamérica, siguieron explotando durante un tiempo la vena del melodrama o el nacionalismo ruralizante y sentimental de piezas como el gran éxito de *Nobleza Gaucha (1916)*, de Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. Un año después se estrenaba Carlos Gardel en *Flor de Durazno*<sup>22</sup>.

Frente al rápido despliegue de estas nuevas formas de industria cultural, los más antiguos sistemas de comunicación, vinculados a la letra impresa a través de la prensa periódica y a la producción masiva de libros de lectura, vivían una fase de modernización y ampliación de su mercado. Los programas de fomento de la instrucción pública –muy presentes desde el mandato presidencial de Sarmiento, pero reforzados claramente en las siguientes presidencias, habían conseguido ampliar en límites significativos la alfabetización del país, multiplicando en consecuencia el público lector. La potente industria editorial se nutría con una producción de novelas no desdeñable, y crecía en calidad y originalidad en un ambiente intelectual estimulado por el auge del positivismo que se vivía en la fase entre 1900 y 1920, aunque también por el contacto fluido con Europa, la llegada de las vanguardias y las polémicas intelectuales que señalaban al viejo continente y los problemas de identidad planteados entre otras cosas por la llegada masiva de emigrantes. La novela romántica había tenido ya un ciclo dilatado marcado por publicaciones como *Amalia* de José Mármol, que transformó a la novela en un vehículo central en la construcción de la esfera pública argentina. En el último cuarto del XIX, sobre este fondo, creció también el de una poesía gauchesca que tendría en el poema de José Hernández sobre *Martín Fierro (1872)* uno de los emblemas más reconocibles de una

---

<sup>22</sup> Sobre estos aspectos puede consultarse Domingo di Nubila, *Historia del cine argentino*. Buenos Aires, 1959; Alberto Ciria, *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995; Clara Kriger, *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007; Julio Nevelef y Miguel Monforte, *Mar del Plata: 100 años de cine, 1908-2008*. Buenos Aires, Corregidor, 2008.

literatura cuidadosamente idealizada en cuanto al espacio rural y patriótico de la nación<sup>23</sup>. Desde los ochenta, la óptica naturalista cambiaría en gran medida esta visión, en beneficio de perspectivas más cosmopolitas y mucho más próximas a los conflictos urbanos o a problemas como los planteados por la emigración, como pueden verse en las novelas de Paul Groussac o de Eugenio Cambaceres. El siglo xx, en consecuencia, llegaba partiendo de una base literaria sólidamente asentada, y sobre la que se consolidará la madurez reflexiva de un nuevo ciclo de novelas y ensayos sobre la realidad rural y gaucha, expresada entre otras en *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, en 1926. De todos modos esta oferta se compagina para entonces, con una novela urbana de nuevo tipo donde brillarían autores como Roberto Arlt<sup>24</sup>. La lectura cotidiana y el apetito de noticias eran cubiertos también por una prensa diaria sensible a los formatos sensacionalistas competente en captar crecientemente la atención popular. Por esa época, también se tornó en uno de los más eficaces vehículos de transmisión de la novela, la lectura y la cultura populares, asentando una producción local de literatura por entregas que se conjuga con la masiva importación y traducción de folletínistas extranjeros. El impacto de la prensa fue desde estos años un hecho indudable, aunque los datos de tiradas suelen ser inseguros. Algunos testimonios estiman el consumo de ejemplares a mediados de los años 80 en unos 23 ejemplares por cada 100 habitantes en la ciudad de Buenos Aires, lo que ya sobrepasa en esta fecha las cifras de consumo global de áreas como las del Reino Unido o los Estados Unidos de Norteamérica. Estos medios masivos de comunicación, en cualquier caso, antes de que llegue la fase de la Gran Guerra prosiguen incorporando novedades que los vuelven cada vez más atractivos. Desde principios de siglo, por ejemplo, el semanario *Caras y Caretas*, de enorme éxito, incluía en su formato caricaturas, viñetas o historietas e incluso fotografías, trabajando con inteligencia el humor y la crítica social o política. La estela abierta por esta publicación, de todos modos, fue cubierta también por otros diarios de amplio impacto popular como *El Hogar* (desde 1904) o ya en los años veinte *Para Ti*. Su éxito, nos habla también de la

---

<sup>23</sup> Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

<sup>24</sup> David Viñas, *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995 (3ra. Edición); Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983; María T. Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2002 (en especial v. VII: *El Imperio realista*); Oscar Terán. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires, Catálogos, 1986.

afirmación de la posición de la mujer como consumidora independiente<sup>25</sup>. Y si bien las mujeres de los sectores con ingresos más bajos ya habían entrado en la fuerza de trabajo de las grandes industrias, el nuevo contexto invadía otros grupos sociales.

Los medios más emblemáticos de la prensa política, con todo, seguirían siendo hasta principios del siglo xx diarios como *La Prensa*, de José C. Paz, y desde luego *La Nación*, de Bartolomé Mitre. Ambos animarán una opinión pública dinámica cubriendo hacia finales de los 80 una tirada de unos 18000 ejemplares cada uno; con el tiempo estas cifras se multiplican, y si a principios de siglo xx ambos títulos rondan los 100 000 ejemplares, a mediados de los años veinte *La Prensa* ya declaraba tiradas de 235 000 números diarios. En general, en ese tramo de siglo el periodismo fue capaz de ampliar significativamente su público con una oferta que incluía los diarios vespertinos, las noticias sensacionalistas propias del amarillismo, los sucesos y, en general, unas modalidades empresariales más alejadas de la prensa partidaria y más próxima al estricto negocio, capaz de hacer concesiones a la cultura popular sin por ello abandonar el cultivo de la calidad o el tono de prestigio intelectual<sup>26</sup>. En esa atmósfera, la máquina de escribir ocupó un espacio de privilegio como un *bien* emblemático de la modernidad. En verdad, no sólo era el aparato usado por el oficinista reciente sino que había logrado convertirse en el objeto asociado con la figura del periodista, que surge

---

<sup>25</sup> Dora Barrancos, «Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras», en F. Devoto y M. Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Taurus, 1999, t. II. Mirta Z. Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires, Edhasa, 2007.

<sup>26</sup> Un estudio clásico: J. Rómulo Fernández, *Historia del Periodismo Argentino*. Buenos Aires, Perlado, 1945; Carlos Ulanovsky, *Parent las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires, 1997; y dentro de una visión más amplia, Jesús Timoteo Álvarez y Ascensión Martínez Riaza, *Historia de la Prensa Hispanoamérica*. Madrid, MAPFRE, 1992. Véase también María Soledad Pesí, «La publicidad: Un motor de vida para la prensa gráfica Argentina de fines del siglo xix y principios del siglo xx», en *Questión*, 1, 25 (2010). Publicación en línea [con acceso el 5.10.2017]. Eduardo A. Zimmermann, «La prensa y la oposición política en la Argentina de comienzos de siglo: El caso de «La Nación» y el Partido Republicano». *Estudios Sociales*, 15 (1998); Jorge Rivera, «La forja del escritor profesional (1900-1930)», en *Capítulo. Historia de la Literatura*. Buenos Aires, CEAL, n.º 56, 1980. Aníbal Ford y Jorge Rivera, «Los medios masivos de comunicación en la Argentina», en Ford, Aníbal, Jorge B. Ribera y Eduardo Romano (dirs.), *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires, Legasa, 24-45, 1985.

profesionalmente en los veinte<sup>27</sup>. La expansión de este oficio implicó un crecimiento en la importación de papel para diarios, que para 1930, llevó a la Argentina a ser el mayor comprador de Sudamérica. Lo que iba de la mano de la expansión en el número de lectores con la proliferación de géneros, entre los cuales, los folletines con sus melodramas eran muy requeridos por el público también en los diarios tradicionales<sup>28</sup>. Por eso, *La Nación* o *La Prensa*, modernizaron sus diseños e incorporaron suplementos. En paralelo, triunfó el apelado primer diario «moderno» argentino, *Crítica*. Nacido en 1913, *Crítica* combinaba un amarillismo copiado de los modelos de Hearst y Pulitzer con la sofisticación del suplemento literario a cargo de Jorge Luis Borges<sup>29</sup>. En 1927, apareció *El Mundo*, donde Roberto Arlt publicó sus *Aguafuertes Porteñas*, que lograron transformar las viejas viñetas en relatos sociológicos. El folletín sentimental y el magazine canalizaron la atracción definitiva de un público masivo. Así, experiencias como *Claridad*, con sus ediciones populares de ensayos, reunió a muchos escritores que provenían del 'grupo Boedo' y se definían por el arte comprometido en contraposición al 'grupo Florida', partidarios de la renovación estética, nucleados alrededor de la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo<sup>30</sup>. En esa atmósfera, donde Buenos Aires era la París o la Nueva York de Sudamérica, también se desarrollaron las industrias editoriales en un grado casi único en la lengua castellana. La experiencia de la instalación de algunas editoriales creadas por emigrados españoles –Losada, Emecé y Sudamericana, entre otras– multiplicó la actividad del mundo intelectual y artístico, dando trabajo a escritores, traductores y críticos, generando la publicación primera de grandes obras en castellano<sup>31</sup>.

En definitiva, desde los veinte se produce un cambio cualitativo de la mano del consumo de productos desconocidos o inalcanzables hasta entonces. Estos nuevos bienes incluían elementos de la actividad administrativa y cultural (como las máquinas de escribir y de calcular, los teléfonos), los artefactos para el hogar (cocinas, heladeras y aspiradoras), bicicletas y radios.

<sup>27</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983.

<sup>28</sup> Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos, 1985.

<sup>29</sup> Sylvia Saïta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

<sup>30</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. Adolfo Prieto, *El discurso criollista ...*, *op. cit.*

<sup>31</sup> Luis Alberto Romero, *Breve historia de la Argentina contemporánea...*, *op. cit.*, III.

Pero la gran estrella dentro de este nuevo abanico en la Argentina fueron los automóviles<sup>32</sup>.

El automóvil, introducido en el cruce de los siglos como la gran novedad, destinado al mercado de lujo y con un crecimiento moderado hasta 1920, pasó paulatinamente de ser un objeto de ostentación a una necesidad (en 1925 se registran 63 230 coches importados norteamericanos). Las empresas Ford y General Motors habían instalado sus plantas armadoras en Buenos Aires. Ford desde 1917, la segunda fuera de los Estados Unidos después de Londres, mientras que General Motors lo hizo en 1925. Como señala Melina Piglia, Argentina tenía hasta mediados de los años treinta una situación paradójica: era el país de Latinoamérica con más automóviles, tanto en términos absolutos como en relación con su población, aunque con una escasa red vial y un deficiente mantenimiento (camino de tierra, sin alcantarillas, sin señales). Lo que hizo que los propietarios de automóviles se vieran limitados a circular en las ciudades y sus alrededores. Estos problemas activaron el desempeño de las asociaciones civiles, que tuvieron gran crecimiento durante el período de entreguerras, el *Automóvil Club Argentino (ACA)* y el *Touring Club Argentino (TCA)*, que canalizaron las demandas buscando movilizar a la opinión pública para presionar al Estado reclamando su intervención en la cuestión vial<sup>33</sup>. Reclamos que hallaron eco por parte del gobierno de Alvear (1922-1928), y algunas provincias, como Córdoba, que inauguraba para finales de la década numerosos circuitos para paseos.

Los clubes de automovilistas colaboraron de manera crucial en la mejora de los caminos y el hacer practicable el temprano turismo en automóvil en el país. Para lo cual, contaron con la cooperación de algunos organismos estatales, entre ellos, Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) y la Dirección de Correos y Telégrafos. En los años treinta es visible una etapa de desarrollo de una política vial mucho más decidida y sistemática, instalando la centralidad del tema vial en la agenda de los gobiernos surgidos tras

---

<sup>32</sup> La radio representó en 1927 el 60 % de las exportaciones norteamericanas a Sudamérica tenían como destino la Argentina, alcanzando 150 000 aparatos, saltando a 600 000 en 1934. Mientras que los artículos para el hogar reemplazaron a los muebles en las importaciones norteamericanas. F. Rocchi, *op. cit.* (1998).

<sup>33</sup> Véase Melina Piglia, «Asociaciones civiles y Estado en los años veinte: las intervenciones públicas del Automóvil Club Argentino y del Touring Club Argentino en materia de vialidad y turismo». *Revista de Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Universidad de Tel Aviv, Israel, volumen 19, n.º 2, diciembre de 2008; y *Autos, rutas y turismo. El Automóvil Club Argentino y el Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

el golpe de 1930. La decisión de emprender una activa política caminera se enmarcaba en las dificultades de la economía agroexportadora y en su respuesta, la ampliación de la intervención del Estado en la economía y la sociedad<sup>34</sup>. Lo cual culminó para finales del período, con el automóvil convertido en una alternativa al ferrocarril para el viaje a destinos turísticos de larga trayectoria como Mar del Plata y Córdoba y también estimulando el despegue de nuevos centros y circuitos de turismo como también de una hotelería más modesta y accesible.

Este fenómeno fue casi simultáneo con el acceso de los sectores medios a las vacaciones. Frente al tradicional veraneo de las elites, el turismo de las clases medias manifestaba rasgos que mostraron restricciones en el tiempo y en los recursos invertidos, dando lugar a prácticas recreativas novedosas. Durante los años peronistas, se consolidó y amplió dicho proceso.

### 3. LA LLEGADA DEL TURISMO

La trayectoria del turismo argentino inauguró nuevos territorios espaciales y sociales, recorriendo diferentes momentos de la vida social argentina. Su aparición en el escenario nacional se presentó en consonancia con la instalación de las vacaciones como práctica social y cultural. Las novedosas rutinas, difundidas en las postrimerías del siglo XIX, atravesaron en el transcurso de cien años, al conjunto de la estructura social. Primero patrimonio de las clases altas y aristocráticas, más adelante extendidas a las clases medias y, por último, alcanzaron a los trabajadores. Este itinerario no ha sido sencillo ni lineal, entrañando la invención de nuevos imaginarios y prácticas sociales, de la mano del descubrimiento de lugares de la variada geografía de un país hasta entonces poco conocido.

Un proceso social iniciado con la aproximación al turismo y al mar, dando como resultado el surgimiento de Mar del Plata, la instalación de los primeros balnearios ribereños del sudeste bonaerense y la emergencia de algunos centros serranos y termales; en un segundo momento, centrado en los treinta, con la presencia de un fenómeno democratizador en Mar del Plata y Córdoba, la fundación de nuevos balnearios y la incorporación de los lagos del sur y las cataratas del Iguazú y, finalmente, ya en los cuarenta

---

<sup>34</sup> Véase Raúl García Heras, *Automotores norteamericanos, caminos y modernización urbana en la Argentina, 1918-1939*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1985.

y cincuenta, la popularización marplatense que alternó con la consolidación de centros exclusivos, como el caso de Pinamar y Cariló en la costa norte bonaerense.

En el curso de este proceso, el presente estudio apunta a dar cuenta de algunas de las principales coordenadas de las problemáticas de la historia del turismo argentino durante la primera mitad del siglo xx, desde la perspectiva de la historia social, atendiendo en particular al itinerario de Mar del Plata. En esos años la ciudad se transformó en la capital del veraneo con una sociabilidad más expuesta, donde tuvo lugar un interesante cuadro democratizador en sintonía con las mutaciones de la sociedad argentina, en pos de la conquista de la educación en todos sus niveles y el permanente acceso a la cada vez mayor cantidad de bienes públicos. Entre estos bienes, las vacaciones y en especial Mar del Plata se constituyeron en un escalón más del camino ascensional. Y en ese recorrido el conjunto de las clases sociales arribaron a la gran ciudad turística que se tornó un laboratorio de gestación de un poderoso mito<sup>35</sup>.

Una de las conjeturas centrales e hilo conductor de nuestro trabajo en estos años es que la historia del turismo en la Argentina atravesó primero a las clases altas y muy aceleradamente involucró al conjunto de la sociedad en un proceso de democratización social, advertido en los veinte, que culminó en lo que José Luis Romero llamó *la cultura de masas*. Sin duda nuestro lente para visualizar este interesante y complejo proceso está puesto en la trayectoria como ciudad turística de Mar del Plata.

Otra de las características de historia del turismo argentino alude a sus rasgos diferenciales respecto tanto del europeo como también del norteamericano<sup>36</sup>. Uno de ellos refiere a las distintas temporalidades que los atravesaron.

---

<sup>35</sup> Elisa Pastoriza y Juan Carlos Torre, «Mar del Plata, un sueño de los argentinos», en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. 3. Taurus, Buenos Aires, 1999; Elisa Pastoriza, *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

<sup>36</sup> Entre otros, véase: John Kasson, *Amusing the million. Coney Island at the turn of the century*. New York, American Century Series. Hill & Wang, s.f.; Charles E. Funnell, *By the beautiful sea. The rise and high times of that great American Resort, Atlantic City*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1985; John Walton y James Walvin (editors). *Leisure in Britain, 1788-1939*. Oxford, Oxford Road, Manchester University Press, 1983; John K. Walton. *Blackpool*. Edinburgh, Keele Edinburgh University Press, 1998.; Alain Corbin, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. Barcelona, Mondadori (Grijalvo), 1993 y *L'Avenement des Loisirs, 1850-1960*. París, Aubier,



Mientras que en el viejo mundo la existencia de balnearios recorrió más de un siglo con anterioridad a la aparición del ferrocarril, en la Argentina los enclaves turísticos nacieron de la mano del tren, que permitió llegar a lugares recónditos (altas montañas, sierras cordobesas, costa marítima y lagos australes), además de convertirse en la garantía de éxito y perduración. Un segundo aspecto apunta al vínculo entre turismo serrano-termal y la usanza de aproximación al mar como también a la relación entre la búsqueda de los aspectos curativos y las prácticas hedonistas. Europa recorrió casi dos centurias en reconocer las virtudes de las aguas marinas como curativas y los valores terapéuticos de la hidroterapia de la mano de las corrientes higienistas. Mientras que en la Argentina dicha influencia presentó perfiles y tiempos diferentes y el despertar turístico en un sentido amplio se halló estrechamente asociado al derrotero de Mar del Plata, devenida en un modelo tanto para copiar como para distinguirse; y en último caso, los procesos de desarrollo serrano y termal se entrecruzan con los marítimos, como también los rasgos terapéuticos con los placenteros<sup>37</sup>.

En ese recorrido, una primera instancia fue ocupada por el ocio saludable. La difusión de enfermedades, hizo que los individuos y las familias con posibilidades de traslado, se alejaran de las ciudades temporalmente y se mudaran a barrios distanciados. Las sucesivas epidemias del cólera y de la fiebre amarilla acaecidas antes de 1870, habían provocado el éxodo de las clases altas hacia la zona norte de la ciudad de Buenos Aires. Y junto a

1995; Roy Porter, «Les Anglais et les loisirs», en Alain Corbin, *L'Avenement des Loisirs...*, *op. cit.*, pp. 21-54; Eugen Weber, *Francia, fin de siglo*. Madrid, Editorial Debate, 1989. En especial el capítulo «Curistas y turistas», pp. 231-254; George Duby y Philippe Aries, *Historia de la vida privada. La Revolución Francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Buenos Aires, Taurus, 1991, t. 7, pp. 236-242; Marc Boyer, «El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX». *Historia Contemporánea*, n.º 5, 2002, p. 18. Para el caso español: Carlos Larrinaga, «Le tourisme thermal dans l'Espagne de la Restauration, 1875-1914», en Laurent Tissot (dir.), *Construction d'une industrie touristique, XIX-XXe siècles. Perspectives internationales*. Neuchâtel (Suiza), Alphil, 2003, p. 98; y «Turismo y ordenación urbana en San Sebastián desde mediados del siglo XIX a 1936», en José M<sup>a</sup> Beascochea; Manuel González Portilla y Pedro Novo (eds.), *La ciudad contemporánea, espacio y sociedad*. Bilbao, Universidad del País Vasco y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005. Un estudio comparativo: E. Pastoriza y C. Larrinaga, «Origen y desarrollo de dos balnearios atlánticos entre el fin de siglo y la crisis del treinta, San Sebastián y Mar del Plata. Un ejercicio comparativo». *Historia Contemporánea*, 38, (2009) pp. 277-310.

<sup>37</sup> Elisa Pastoriza, *La conquista de las vacaciones...* *op. cit.*; E. Pastoriza y M. Piglia, «Asociaciones civiles, empresas y Estado en los orígenes del turismo argentino». *ANUARIO IEHS*. Tandil: Instituto de Estudios Histórico-Sociales, v. 1, n.º 26, 2012, pp. 393-416.

las quintas aledañas –de Flores, Belgrano, San Isidro, Adrogué– y las estancias, las zonas termales, las serranías de Córdoba, Salta y de los sistemas Ventania y Tandilia o los balnearios atlánticos, fueron espacios propicios para la cura o la profilaxis. De tal forma que el convencimiento de que las afecciones típicas de la época hallaban un alivio en las termas o los aires serranos constituyó un incentivo para el desarrollo de una incipiente industria turística<sup>38</sup>. Otro tanto ocurrió con las aguas marinas, que fueron en un principio y por un período muy corto, percibidas como curativas. Además del termalismo, la talasoterapia y la helioterapia se mostraban legitimadas científicamente como procedimientos eficaces contra muchas enfermedades de entonces, y el mar y el sol eran posibilidades terapéuticas que empezaban a ponerse de moda.

La nueva cultura de la playa y la percepción de las riberas atlánticas como territorios propicios para fundar pueblos balnearios se incorporó en el imaginario social motivado en gran parte como resultado de la configuración de Mar del Plata como centro balneario. De manera tal que la playa y el mar fueron tomando un sentido cultural como un espacio curativo, para descanso, festivo, y de recreo. Este proceso cultural y social, que involucró progresivamente a lo largo del siglo xx al conjunto de la sociedad argentina, también alcanzó a los primeros pueblos balnearios de la provincia bonaerense (Miramar y Necochea, Mar del Sud Y Ostende). Y con la definitiva instalación de Mar del Plata en la escena social comienza el eterno contraste y contrapunto entre este centro de veraneo y los otros escenarios vacacionales que se sumaban. Bullicio, emulación y ostentación discrepaban con la tranquilidad y la soledad de las estancias, con el descanso saludable serrano, con la exclusividad cordillerana. Y paulatinamente esa sociabilidad agitada se tornaba en objeto deseable<sup>39</sup>.

En paralelo al proceso de aproximación al mar, comenzaron a tener visibilidad lugares conocidos por sus bellezas naturales y por sus climas benéficos. En ese curso sobresale Mar del Plata y su influencia en el proceso de apropiación del turismo marítimo, del que surgen, en un ejercicio comparativo, o arrojan contrastes o similitudes con dicha central experiencia turística. En efecto, dos horizontes vacacionales emergentes perfilan un contrapunto entre un modelo hedonista y de sociabilidad agitada y demandante

---

<sup>38</sup> Véase Diego Armus, *La ciudad impura*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>39</sup> E. Pastoriza, «Turismo social y acceso al ocio: el arribo a la ciudad balnearia durante las décadas peronistas», en Pastoriza (ed.), *Las puertas al mar*. Buenos Aires, Biblos, 2003.

(Mar del Plata) frente a otro, quizás más refinado y excluyente –Mendoza– o más democrático –Córdoba– basados en el descanso y la salud. En estos últimos, la idea del contacto con la naturaleza prevalece, junto al imaginario y búsqueda en esos paisajes de tranquilidad a un turista que busca reposo y sanidad, no tanto diversión y entretenimiento<sup>40</sup>. De modo tal que en el cruce de los siglos se llevaron a cabo importantes inversiones que apuntaban a la creación de nuevos ámbitos. Los «camino de hierro» posibilitaron un incipiente desarrollo turístico, dando paso a una primera fase de creación de alojamientos y equipamientos. Con la difusión de las ideas higienistas, los sectores más adinerados de la sociedad empezaron a frecuentar las estaciones termales, por un lado, y los centros balnearios, por otro. Lógicamente, se trataba de una minoría pudiente, con recursos suficientes como para poder permanecer fuera de su residencia habitual durante varios meses. En este sentido, el papel de las altas clases sociales, a la hora de promocionar un lugar, fue determinante. Así, un gran hotel entre montañas solitarias, o una segunda residencia en un paisaje pintoresco y apacible, como al que alude Graciela Silvestri en *Postales Argentinas* (opuesto al sublime océano), pareciera más bien ligado a la idea de un descanso saludable que a la de una sociabilidad refinada y densa<sup>41</sup>. La fragmentación de localidades de las sierras cordobesas, las dificultades para su llegada, la preocupación y el temor a las enfermedades, también pueden haber contribuido dicho estado de situación<sup>42</sup>.

Una última reflexión. Los estudios turísticos constituyen un campo en construcción de indagación histórica en la Argentina. Una de las perspectivas mayormente analizadas, en el cruce entre la historia urbana y la social-cultural ha sido en una primera etapa el centrado en las ciudades turísticas, entre que junto al caso de Mar del Plata se sumaron el resto de los balnearios bonaerenses, las sierras cordobesas o Mendoza y Bariloche y el norte patagónico<sup>43</sup>. También se ha incorporado una tendencia que apunta a explorar

<sup>40</sup> Pablo Lacoste, *op. cit.* Para el termalismo español véase: Carlos Larrinaga, *Balnearios guipuzcoanos, 1776-1901. Turismo de salud e inversión de capital en aguas minerales*. San Sebastián, Real Sociedad Basgongada, 2014.

<sup>41</sup> Graciela Silvestri, «Postales argentinas», en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo xx*, Buenos Aires, Ariel-UNQui, 1999; y *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

<sup>42</sup> *El Hogar*, Sierras de Córdoba, año XXVI, n.º 1096, 1930.

<sup>43</sup> Véase Rodolfo Bertoncello, «Configuración socio-espacial de los balnearios del Partido de la Costa (Provincia de Buenos Aires)». *Territorio*, n.º 5, Instituto de Geografía, FFyL, UBA, 1993; Elisa Pastoriza Y Juan Carlos Torre, «Mar del Plata, un sueño...», *op. cit.*; E.

las políticas públicas en relación con el turismo en sus diversos aspectos (vial, hospedaje, transporte), y jurisdicciones (Parques nacionales, nacional, provincial y municipal) y su articulación con la sociedad civil. Es en este marco donde se ha privilegiado el complejo fenómeno del turismo social, en particular durante el primer peronismo, aunque también se ha indagado sobre las décadas posteriores<sup>44</sup>. Otro de los aspectos abordados por la historiografía tiene que ver con los aspectos lúdicos del ocio (prácticas, juegos), la ciudad de Buenos Aires y los nuevos estudios centrados en la movilidad<sup>45</sup>.

Pastoriza (dir.), *Un mar de memoria. Historias e imágenes de Mar del Plata*. Buenos Aires, Edhasa, 2009; M. Piglia, «En torno a los Parques Nacionales: primeras experiencias de una política turística nacional centralizada en la Argentina (1934-1950)». *PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio*, Universidad de la Laguna (España), v. 10, n.º 1, enero de 2012, pp. 61-73; Eugenia Scarzanella «Las bellezas naturales y la nación: los parques nacionales en la Argentina en la primera mitad del siglo xx». *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, n.º 73, Ámsterdam, 2002; Maia Vargas y Paula Nuñez. «Miradas antagónicas del turismo en Argentina, una revisión sobre Bariloche y las guías de turismo del peronismo (1945-1955)». *Claves. Revista de Historia*, Universidad de la República, Uruguay, v. 6, núm. 10, 2020; Pablo Lacoste, «El Ferrocarril Trasandino y la invención de la montaña como espacio social». *Entrepasados*, 24-25, Buenos Aires, 2004, pp. 177-198.

<sup>44</sup> Véase Anahí Ballent, «Kilómetro Cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, Tercera serie, n.º 27, Buenos Aires, 1er semestre 2005; E. Pastoriza, *La conquista de las vacaciones*, *op. cit.*; «El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955», Revista electrónica *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008, en <https://journals.openedition.org/nuevomundo/36592> [con acceso el 19.07.2022]; Melina Piglia, «The Awakening of Tourism: The Origins of Tourism Policy in Argentina, 1930-1943». *Journal of Tourism History*, v. 3, n.º 1, enero-abril 2011, pp. 57-74; Eugenia Scarzanella, «El ocio peronista: vacaciones y «turismo popular» en Argentina (1943-1955). *Entrepasados*, n.º 14, 1998.

<sup>45</sup> E. Pastoriza, «Memoria obrera y turismo. Las vacaciones populares durante el Primer peronismo: el caso del complejo turístico Chapadmalal». *Pasado abierto*. Mar del Plata: Eudem. 2019 v. 4, n.º 8, pp. 32-44; E. Pastoriza y Erica Schenkel, «Viejas y nuevas miradas sobre el turismo social. El impacto de la Ley Nacional de Turismo», en E. Amadasi y José Luis López Ibáñez, *El turismo en la argentina desde 2005: una mirada desde la ley nacional de turismo*. Buenos Aires, Unqui, 2010; E. Pastoriza, «Consumo y ocio de los trabajadores. Hotelería sindical en la Argentina (1940-1990)». *Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, 41, 2020, pp. 167-188, Asociación Ibérica de Historia Ferroviaria, 2020; Perla Bruno «Los hoteles de turismo (1930-1955): piezas claves del territorio turístico de la Argentina». *Registros*, Mar del Plata, año 8 (n.º 9): 54-80, 2012. Marcelo Pedetta, «Última bola. Políticas públicas y prácticas sociales en los casinos nacionales en torno a los años 60 (Argentina, 1955-1970)». *Registros*, v. 15, n.º 2 (2019); Mercedes González Bracco, «Conocer la Capital: apuntes sobre la construcción de la ciudad de Buenos Aires como destino turístico interno en la primera mitad del siglo xx». *Registros*, v. 17, enero-julio 2021, pp. 155-133;

#### 4. MAR DEL PLATA EN EL IMAGINARIO BALNEARIO

Pensar la historia de Mar del Plata permite reflexionar sobre la sociedad argentina: sus posibilidades de ascenso y progreso social, como también sus tensiones, conflictos y crisis. El selecto balneario finisecular comenzó muy tempranamente a estar en la mira de los argentinos y el pequeño grupo pionero empezó a sentirse «invadido» por extraños. Primero fueron hacendados regionales, advenedizos de la industria y finanzas, luego profesionales, comerciantes y funcionarios. Ya en las postrimerías de los años veinte numerosos testigos observan que los bañistas eran más numerosos, pero menos selectos. Una decena de años y Mar del Plata ha sumado a su rica clientela, otra más modesta. Más adelante habría de llegar la hora de los nuevos grupos sociales a quienes la República había concedido significación social y política. Ante esta democratización esa minoría selecta tiende a huir de la multitud. Y aunque esa supuesta masa vulgar no llegaba a ser verdaderamente popular, ya algunos hijos de trabajadores empezaban a saborear una ración de ese encanto. Con la ayuda de algunas instituciones –de fomento, la iglesia, los sindicatos y del propio Estado– se crean las primeras colonias de vacaciones y los planes turísticos. Pasará otro decenio para que las vacaciones se conviertan en derecho civil, y aquel privilegio excepcional de antaño se irá tornando en un sueño alcanzable. En el mencionado proceso, de una transición del veraneo aristocrático a otro de masas, señalaremos algunas de las cuestiones y momentos que consideramos de mayor centralidad e impacto.

Ahora bien. ¿Cómo fueron los inicios de este fecundo proceso? En los años ochenta, la belleza del paisaje marítimo y las necesidades de salud y recreación de las clases altas alteraron el retrato de un pequeño pueblo agropecuario en una «estación de mar». El arribo del británico *Ferrocarril del Sud* en 1886, apresuró la llegada de nuevos visitantes y el impulso de importantes proyectos materiales para la costa. Rápidamente, se consideró de buen tono ir a Mar del Plata y las crónicas sociales prestaron especial

Marisol Vereda, Marie Jensen y Pablo G. Fontana. «La evolución del turismo antártico y su relación con las políticas públicas nacionales y provinciales». *Registros*, v. 15 (2), julio-diciembre 2019, 4-28; Para la cuestión de la movilidad véase Dhan Zunino Singh, Paola Jirón y Guillermo Giucci, *Términos clave para los estudios de movilidad en América Latina*. Buenos Aires, Biblos, 2018; Claudia A. Troncoso, «El desplazamiento turístico a través de propuestas de recorridos e itinerarios. La ciudad de Salta (Argentina) y la consolidación de los paseos por su centro histórico». *Claves. Revista de Historia*, Universidad de la República, Uruguay, v. 6, n.º 10, 2020.

atención a los sucesos estivales<sup>46</sup>. Algunas familias desertaron del austero Grand Hotel (el primer hospedaje para turistas) y se mudaron al lujoso Bristol Hotel, edificado a los dos años de la inauguración de la estación ferroviaria<sup>47</sup>. La disipación de la austera vida balnearia vino de la mano del predominio del hedonismo: se respiraba un nuevo aire, más condicionado por los códigos de etiqueta, el buen trato y la apariencia. La élite veraneante, asentada en el territorio adyacente a la playa Bristol, inventó mitos y rituales. Configura y dota de un equipamiento privilegiando la materialización de formas acordes con la imagen distinguida que pretende construir. Sus gustos exclusivos se mueven en un campo caracterizado por los encuentros sociales, que contrastan con la pueblerina vida en familia del residente local. Los veraneantes prefieren la complejidad, el refinamiento y la excentricidad: recorrer las salas de juego (los casinos), las ramblas, los clubes, mostrarse diferentes cada día, jugar en las canchas de golf o ser parte de una crónica mundana de algún semanario metropolitano.

Y comenzaron a llegar en mayor número. Algunos debutaron en la práctica de adquirir lotes para construir elegantes mansiones veraniegas, dando gran impulso al negocio inmobiliario. La vida social requería de espacios apropiados de integración a la nueva sociabilidad estival y durante los meses estivales, el Hotel Bristol y las ramblas se tornaron en los primeros centros sociales de los porteños, poblada de personajes representativos. De esta forma fueron surgiendo algunos centros emblemáticos de fuerte contenido simbólico: las viejas ramblas de madera, el Hotel Bristol, el Paseo General Paz, el Club Mar del Plata, la Rambla Bristol y las residencias privadas. Al tiempo que se edificaban las instalaciones materiales en la franja costera, entre otras las explanadas que se extendían hasta el extremo sur donde se emplazó el Gol Club<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Pasajeros llegados a Mar del Plata 1886: 1 416; 1900: 10 000; 1920: 40 370. Estadísticas municipales y nacionales.

<sup>47</sup> En 1888 fue inaugurado el Bristol Hotel, construido por una Sociedad Anónima integrada por conocidas personas integrantes de la élite porteña. Véase Elisa Pastoriza, «La presentación de la «Villa balnearia: la inauguración del Bristol Hotel. Mar del Plata en el fin de siglo», *AUDHE. Terceras Jornadas de Historia Económica*. Montevideo, 2003; Elisa Pastoriza y JC Torre. *Mar del Plata, un sueño... op. cit.*, caps. 1 y 2; M. González Bracco & S. Perez Leloutre: «Distinción, descanso y confort: los grandes hoteles como avanzada de la Argentina turística (1886-1914)». *Claves. Revista De Historia*, 6 (10), 2020, 7-35.

<sup>48</sup> Para la sociabilidad se ha indagado en fuentes testimoniales, recopilación de memorias y descripciones de experiencias cotidianas. Véase: Martha Bonheur, *Volviendo al tema. «Figuración social»*. Buenos Aires, Juan Roldán, 1908; Julio C. Gascón, *El arcón de mis recuerdos*. Buenos Aires, Padilla y Contreras, 1946; Virginia Paul de Guevara, *Las chicas*

Sin lugar a dudas, la culminación más notable y fastuosa del proyecto de la élite para Mar del Plata se produce en 1913. En el mes de febrero, la última rambla de madera es suplantada por el esplendor de la *Rambla Bristol*, de estilo francés que, con sus cuatrocientos metros paralelos al mar y sus lujosos comercios y confiterías, se suma al corazón de la vida veraniega<sup>49</sup>. Con anterioridad, entre 1903 y 1909, el paisajista francés Carlos Thays diseña el *Paseo General Paz*, que junto a la *Plaza Colón* escenifica las primeras intervenciones públicas en la bahía Bristol. El bellissimo parque abarcó unas ocho hectáreas de superficie entre jardines, esculturas, balaustradas, un estanque y lago artificial, y la posibilidad de realizar diversos espectáculos.

Dos cuestiones interesan destacar de esta primera experiencia turística:

- a) Se ha señalado que de la mano del progreso afloraron también las tensiones y conflictos. Controversias que implicaron el proceso democratizador que se opera en Mar del Plata en forma muy temprana, dando lugar a un cuadro de diferenciación social, quizás sutil e inaprensible, pero no por ello irrelevante. Por un lado, se fueron diluyendo poco a poco las grandes diferencias, al mismo tiempo que aparecen nuevas, tal vez menos distinguidas en la superficie pero no por ello menos contundentes. Una lectura atenta de las fuentes revela la presencia de una tensión entre la democratización y sus efectos (la nivelación e igualdad social e igualitarismo) y la ansiedad de distinción, concebida como la única forma de sostener la singularidad<sup>50</sup>. Estas discrepancias precozmente diseñadas entre

*de Mar del Plata*. Buenos Aires, Agencia Gral. de Librería y Publicación, 1924; Josué Quesada, «Mar del Plata, ciudad del futuro argentino», en *Reseñas (Reseña General, histórica, geográfica y económica del Part. de Gral. Pueyrredón)*, Buenos Aires, Instituto Agrario Argentino, 1945, pp. 172-177; Eduardo Wilde, «De Mar del Plata» (enero de 1896), en *Por Mares y Sierras, Obras Completas*, t. XIV. Buenos Aires, 1946, pp. 165-176; José M. Zorrilla, *Veraneo en Mar del Plata*, Buenos Aires, s. e., 1913. Asimismo véanse: AA.VV., *Las viejas ramblas*. Buenos Aires, Fundación Boston, 1990; E. PastORIZA, «Notas de sobre el veraneo marplatense en los albores del siglo: un 'capítulo indeclinable' de la alta sociedad porteña», en Fernando Cacopardo (ed.), *Mar del Plata, ciudad e historia*. Buenos Aires, Alianza, 1999; Elisa PastORIZA y J. C. Torre, *Mar del Plata, un sueño... op. cit.*, cap. 3.

<sup>49</sup> La rambla fue edificada por iniciativa del Club Mar del Plata que gestionó un empréstito externo aprobado por el Congreso: Ley 3229 (4/4/1910) y Ley del 13 de marzo de 1913. Véase fotografías de la construcción en *Album Rambla Bristol*, Archivo-Museo-Histórico Roberto Barili, Municipalidad de General Pueyrredon.

<sup>50</sup> Cfr. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988; Norbert Elias, *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* México, FCE, 1993.

los grupos que componen la clase alta –distancias sutiles pero no por ello imperceptibles– se fueron reproduciendo entre los nuevos concurrentes al balneario. Todos compartieron un mismo mar, pero las distinciones existieron y ahondaron las relaciones entre unos y otros. En las décadas siguientes, indicadores como balnearios, toldos, playas, hospedajes, modas y otros diversos tipos de consumos marcarán nuevas admisiones y distancias. Finalmente los sectores altos iniciaron el éxodo del balneario –desde los sesenta– ocupando indistintamente Pinamar, Cariló y Punta de Este en la vecina costa uruguaya<sup>51</sup>.

- b) La experiencia vacacional marplatense desencadenó un curso de aproximación de la sociedad argentina a las prácticas balnearias. Con su consolidación queda abierta una historia y una cultura del ocio signada por su perdurabilidad como también por la imitación o el rechazo, extendida en otros espacios costeros. Unos intentaron reproducir el fenómeno marplatense y otros ensayaron alternativas. Algunos tuvieron un surgimiento asociado a la fundación de pueblos pampeanos en la frontera sur (Necochea y Quequén) y otros específicamente turísticos (Miramar, Mar del Sud, ubicados al sur de Mar del Plata) y al despuntar el siglo xx, en 1912, la fundación del balneario Ostende, marcaron la incorporación de la región norte bonaerense al mapa vacacional, como también un primer ensayo de lugares recreativos mayormente articulados con la naturaleza que cobrarían impulso en los años treinta<sup>52</sup>.

## 5. LA DEMOCRATIZACIÓN DEL OCIO Y EL TURISMO SOCIAL

El desarrollo del turismo social constituyó una política central de la gestión del primer peronismo Y en este caso como también en otros aspectos de la vida social representaron la consolidación de procesos democratizadores que

---

<sup>51</sup> Rossana Campodónico/Nelly da Cunha, «Mar del Plata y Punta del Este. Entre la permanencia y la renovación». *Estudios y Perspectivas en Turismo*, v. 18, núm. 5, septiembre, 2009, pp. 606-623; Nelly da Cunha. *Montevideo ciudad balnearia (1900-1950). El municipio y el fomento del turismo*. Montevideo, Universidad de la República, 2010.

<sup>52</sup> Cfr. E. Pastoriza, *La conquista...*, *op. cit.*, parte I y II; Perla Bruno. *Una Historia de balnearios: Urbanismo y nuevas fundaciones en el litoral marítimo bonaerense, 1920-1940*. Mar del Plata, EUDEM, 2019.



ya estaban en marcha desde tiempo atrás<sup>53</sup>. El esparcimiento en los lugares de veraneo como programa del uso del tiempo libre venía creciendo sostenidamente en la década del treinta, difundándose entre capas más amplias de la población. Mar del Plata y las Sierras de Córdoba eran los destinos preferidos, que incluyeron también centros más lejanos y todavía incipientes: las Cataratas del Iguazú, las estaciones termales de Mendoza y Salta y las adyacencias del Lago Nahuel Huapí en la Patagonia andina. El plan de obras viales de los gobiernos conservadores contempló especialmente a los dos primeros, con la pavimentación de las rutas dos a Mar del Plata y ocho a Córdoba, ensanchando los canales de entrada al ocio estival. En Mar del Plata se proyectaron los caminos ribereños, el trazado de la ruta de la Costa atlántica, el Paseo Costanero del Sud (que la unía con la ciudad balnearia de Miramar) y la creación de parques, balnearios y zonas de reserva para uso público<sup>54</sup>. Como se dijo, la extensión de las carreteras hizo que al tradicional viaje en ferrocarril se le agregaba el automóvil y más adelante el ómnibus y con ellos aumentó el flujo de veraneantes, atraídos por la proliferación de hoteles y pensiones al alcance de bolsillos más humildes. En paralelo también apostaron a continuar desarrollando el turismo de élite a través de la Dirección de Parque Nacionales y el desarrollo de un turismo de montaña en Bariloche y la región del Lago Nahuel Huapí y en menor medida, en Misiones y las cataratas del Iguazú<sup>55</sup>.

Estas transformaciones materiales y simbólicas fueron objeto de consumo de las clases medias, más visibles en Mar del Plata y en las localidades de las Sierras de Córdoba. Desde 1935, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, el conservador Manuel Fresco, promovió una modificación urbana en la antigua villa balnearia de la elite social. La demolición de la afrancesada Rambla Bristol, construida veintisiete años antes, y el final del *Bristol Hotel* sintetizó el fin de una época. En su lugar, se levantó el

---

<sup>53</sup> Para el concepto de *democratización social* véase Juan Carlos Torre y Elisa PastORIZA, «La democratización del bienestar», en Juan Carlos Torre (dir.), *Los años peronistas. Colección Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

<sup>54</sup> Manuel Fresco, *Cuatro años de gobierno*. Publicación oficial, 1940., Vialidad, t. IV, p. 136; *La Nación*, 12 de febrero de 1940.

<sup>55</sup> Anahí Ballent, Adrián Gorelik, «País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis», en Alejandro Cataruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina, tomo VII, Los años treinta*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, p. 159; Exequiel Bustillo, *El despertar de Bariloche*, Buenos Aires, Goncourt, 1968; Elisa PastORIZA, *La conquista de las vacaciones...*, *op. cit.*; Melina Piglia, «La incidencia del Touring Club y del ACA en la construcción del turismo como cuestión pública (1918-1929)». *Estudios y perspectivas del turismo*, v. 17, n.º 1-2, 208, p. 54.

complejo Bristol-Casino-Hotel Provincial diseñado por el Arquitecto Alejandro Bustillo, que conjugó una nueva rambla, por primera vez un edificio destinado al juego y un gran hotel estatal (inaugurado en los cincuenta). En paralelo el Estado apostó a otro ámbito concordante con el éxodo de la elite veraneante en dirección al sur, más allá del Cabo Corrientes, en Playa Grande<sup>56</sup>. La cesión de la Playa Bristol a los turistas más recientes junto a la creación del Balneario Popular y la radicación de los antiguos en Playa Grande convalidaron las mutaciones del paisaje social operadas en los años previos y delineó el perfil perdurable de Mar del Plata como balneario de masas. El Estado que construye Mar del Plata en los treinta da y quita. En este sentido las obras de Playa Grande y Playa Bristol son las caras de una misma moneda, al montar a la vez una playa exclusiva y otra popular. Las políticas públicas confluyeron con importantes iniciativas de la sociedad civil cuyo resultado fue la implantación de un experimento recreativo que, de la mano de la consigna *Por la democratización del balneario* apuntaron claramente a abrir el balneario a nuevos contingentes. Una de sus iniciativas más exitosas fue la venta de *boletos combinados*, que ofertaban una tarifa barata del viaje en ferrocarril junto a una estadía en hoteles modestos. Asimismo, son implementados por primera vez planes de turismo a crédito para los maestros de escuela y docentes dependientes del Consejo Nacional de Educación, pagaderos en diez meses y las colonias vacacionales reciben estímulos para su apertura y funcionamiento<sup>57</sup>. Estas actividades, además de ser consideradas como ensayos de un pre turismo social, produjeron el salto más importante del siglo en las cifras de entrada de turistas, cuando la tasa de crecimiento alcanza a un 254%, como advierten las estadísticas.

Los años peronistas consolidaron estas coordenadas. Los 380000 turistas arribados a Mar del Plata en la temporada de 1940 aumentaron diez años después a un millón y en 1955 ya sumaban el millón y medio. Entre aquellos

---

<sup>56</sup> El complejo turístico Playa Grande, un *balneario parque*, fue diseñado de acuerdo al modelo del Parkway norteamericano que armonizaba naturaleza, caminos y edificios. El proyecto fue presupuestado en M \$ a 3500000 y diseñado por los Ing. Briasco y Pereda, supervisado por el Arq. Alejandro Bustillo. El texto completo de la ley se puede hallar en PBA-CD, *Diario de Sesiones*, 12 de agosto de 1936, pp. 722-723 y los comentarios en *La Nación*, 23 de mayo de 1936. También: F. Cacopardo, E. Pastoriza y J. Sáez, «Artefactos y prácticas junto al mar. Mar del Plata: el camino de apropiación del sur, 1880-1940», en Gilmar Arrida, David Velázquez TorreS y Graciela Zuppa (orgs.), *Naturaleza na América Latina. apropriações e representações*. Londrina, Ed. UEL, 2001, pp. 1-48.

<sup>57</sup> Véase Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata. *Memorias-Balance*. Ejercicios 1930/1943. Mar del Plata, Talleres De Falco.

para los que llegaba la oportunidad de pasar las vacaciones junto al mar, una proporción importante era beneficiario de las políticas de turismo social del gobierno. Sus pilares fueron colocados en 1945, con el decreto que sancionó el aguinaldo estableciendo un descuento del 5% con destino a la promoción del turismo entre los trabajadores y la construcción de colonias de vacaciones<sup>58</sup>. Por vez primera se asignaron oficialmente fondos al turismo que en 1948 fueron transferidos a la Fundación Eva Perón, a los que se sumaron otros provenientes de la estatización de los casinos en 1946<sup>59</sup>. También en el verano de 1945, por el decreto 1740, se extendía el derecho a las vacaciones pagas anuales al conjunto de los trabajadores y empleados.



En los años del peronismo se sentaron las bases del turismo de masas posterior. La ciudad de Mar del Plata en los sesenta, c. 1968 (Colección P. Mastropasqua, Fototeca Archivo Histórico Municipal Barili).

<sup>58</sup> Decreto-ley n.º 33302, en *Anales de la Legislación Argentina*, 1944 y 1945. En los arts. 48-50 se establece que el Estado debe dotar a los empleados y obreros de los medios y elementos necesarios para poder disfrutar de los beneficios del turismo social y habilita al Ministerio de Obras Públicas a adquirir terrenos y edificios para hoteles y complejos vacacionales.

<sup>59</sup> En 1944 es creada por Ley Nacional (n.º 31090) la Lotería de Beneficencia y en 1946 se promulga el decreto de estatización de los casinos (n.º 7867). Véase: Marcelo Pedetta, «Hombres de Negro. Los Trabajadores del Casino marplatense (1930-1950)», en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, N.º 47, año XXIV, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2014.

En paralelo un conjunto de programas recreativos se puso en marcha. El Ministerio de Obras Públicas construyó un gran complejo vacacional en Chapadmalal, a 30 kilómetros de Mar del Plata, con capacidad cercana a los 5 000 pasajeros, y refaccionó el de Embalse Río Tercero en Córdoba, que los trabajadores estatales habían edificado en 1936<sup>60</sup>. Su administración pasó a manos de la Fundación Eva Perón, la que amplió la oferta de alojamiento mediante convenios de alquiler con hoteles privados para dar albergue gratis a grupos de niños con sus maestros y los hoteles oficiales levantados por las compañías británicas en Mendoza y Córdoba, incorporados mediante la nacionalización de los ferrocarriles operada por el presidente Juan D. Perón en 1950<sup>61</sup>.

Entre los orientados al turismo oficial sobresalieron las provincias de Buenos Aires y Córdoba. Esta última constituyó el escenario de diversos emprendimientos oficiales y sindicales de edificación de hoteles y colonias de vacaciones para sus afiliados. Así los empleados de correos, los obreros de la industria de la carne, del tabaco, del vidrio, los metalúrgicos, entre otros, instalaron sus complejos vacacionales que para 1956, sumaban 25<sup>62</sup>. En el caso de la provincia bonaerense, el primer gobernador peronista Domingo Mercante, promovió políticas públicas que abarcaron una serie de paquetes turísticos de diez días, la decisión de expropiaciones con fines recreativos (entre otros, 24 chalets en Mar del Plata destinados a los Sindicatos, terrenos de la Laguna Sierra de los Padres, de la Laguna Epecuén), la instalación de Clubes de Turismo Social, una suerte de unidades recreativas que se difundieron por diversos centros turísticos, todo ello escoltado por un intenso sistema propagandístico y publicitario<sup>63</sup>.

El primer escalón estuvo representado por la sanción de la ley provincial n.º 5 254 en el año 1948, cuyo propósito anunciado por el gobernador en el *Primer Congreso Obrero de Turismo Social* era imponer el turismo de las

---

<sup>60</sup> Carlos R. Desmarás, *Tiempo Libre de los Trabajadores. Vacaciones y Centros de Descanso*. Buenos Aires, Ed. Jurídica Argentina, 1942. Cap. VI, pp. 191-278. *El Hogar*, Sierras de Córdoba, año XXVI, n.º 1 096, 1930.

<sup>61</sup> En la Colonia de Vacaciones de Chapadmalal, entre 1948 y 1953, asistieron 17 376 turistas mientras que a la Colonia de Río III lo hicieron 13 748. Cfr. *Fundación Eva Perón. Memorias*, Buenos Aires, 1953, p. 48.

<sup>62</sup> E. Pastoriza, *La conquista de las vacaciones...*, *op. cit.*, parte III. *Tiempo Libre y Colonias de Vacaciones*. Ministerio de Trabajo y Previsión, 1956, cap. III.

<sup>63</sup> *Boletín de Turismo Social*, enero 1952. Publicación de la Subsecretaría de Previsión –dependiente del Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión–, una de las pocas publicaciones específicas de la época.

clases trabajadoras para que pudieran gozar «*como cualquier ciudadano, del descanso, del sosiego y de la belleza del primer balneario argentino*»<sup>64</sup>. El objetivo era fomentar al turismo de la región y de las clases humildes, poniendo al alcance de los obreros, empleados, maestros y estudiantes los medios necesarios para que disfruten de las vacaciones. También se tomaban medidas que atendían a la protección de los derechos del turista como consumidor. En estas instancias se proyectaron las construcciones de hoteles en Mar del Plata, Córdoba, Sierra de la Ventana, Carhué, Punta Lara, Monte Hermoso, Delta, al mismo tiempo que se impulsaba el emplazamiento de campings para campamentos y los viajes en barco que recorrían el Río de la Plata y el Paraná<sup>65</sup>.

Como se expresó algunos aspectos de estas políticas continuaban con ideas y prácticas que ya estaban presentes en las políticas públicas desplegadas por los gobiernos conservadores en los treinta. Lo nuevo, a nuestro entender, fue el discurso que apela a los trabajadores y al pueblo como los beneficiarios. Retórica escoltada por decisiones políticas tendientes a crear una nueva legislación, un mayor control de las instituciones y empresas turísticas y la arriba mencionada creación de entidades culturales populares, los Clubes de Turismo Social, que operaban como centros de formación de la cultura obrera y popular que ayudaron a un proceso liderado desde el Estado de *creación del turista obrero*. Al respecto es muy interesante observar el experimento bonaerense en el que se advierten las primeras dificultades y reticencias de los trabajadores a sumarse a las nuevas rutinas<sup>66</sup>.

En esta atmósfera es inventada una consigna todavía recordada: **Usted se paga el viaje, la provincia el hospedaje**. Un slogan que se extiende a lo largo de la Nación y, como señalaba el gobernador: «*Ha prendido en las fábricas, en los talleres, en las lejanas localidades rurales como la realización feliz de uno de los derechos del trabajador incorporados a la Constitución de Perón*»<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> Discurso del Gobernador Domingo Mercante. Inauguración del Primer Congreso Obrero de Turismo Social, en diciembre de 1948. *El Día*, 18 de diciembre de 1948.

<sup>65</sup> *La Capital*, 5 de junio de 1947.

<sup>66</sup> Elisa Pastoriza y J. C. Torre. *Mar del Plata, un sueño...op. cit.*, cap. 5.

<sup>67</sup> «Primer Congreso Obrero de Turismo Social», Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires (AHPBA), Gobierno de Buenos Aires, Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión (Subsecretaría de Previsión), La Plata, 1948. Véase: E. Pastoriza, «Usted se paga el viaje, la provincia el hospedaje». Mar del Plata, el turismo social y las vacaciones populares durante el gobierno de Domingo Mercante». En Claudio Panella (ed.), *El Gobierno de*

Como meta final, los mensajes siempre confluían en un punto: la promesa gubernamental de *la conquista de Mar del Plata para los trabajadores*. En efecto, la multiplicidad de iniciativas fue colocada en la línea de poner a disposición de los trabajadores la deseada ciudad balnearia nacional, lo que implicó abrir las expectativas al consumo, los gustos y las prácticas de un 'bien' hasta ese momento patrimonio de otras clases sociales. Esta operación revistió un alto contenido simbólico. Así lo manifestaba el Presidente Perón en su primera visita oficial a Mar del Plata.

[...] Hace diez años visité Mar del Plata y en ese entonces era un lugar de privilegio, donde los pudientes del país venían a descansar los ocios de toda la vida y de todo el año. Han pasado diez años. Durante ellos esta maravillosa **síntesis de toda nuestra patria**, aglutina en sus maravillosas playas y lugares de descanso al pueblo argentino y en especial, a sus hombres de trabajo que necesitan descansar de sus sacrificios. **Nuestro lema fue cumplir también acá**. Nosotros no quisimos una Argentina disfrutada por un grupo de privilegiados, sino una Argentina para el pueblo argentino [...] En cuanto a la situación social bastaría decir que aquí el noventa por ciento de los que veranean en esta ciudad de maravilla, son obreros y empleados de toda la patria<sup>68</sup>.

Sin embargo, los años del peronismo fueron los que completaron el avance final de las clases medias sobre Mar del Plata. En paralelo a las políticas del ocio el Estado desarrolló un conjunto destinado a las clases medias. Con la sanción de la Ley de Propiedad Horizontal, el congelamiento de los alquileres y los créditos bancarios subsidiados, pequeños y medianos comerciantes e industriales, profesionales y altos empleados pudieron volverse propietarios en los departamentos de los flamantes rascacielos que poblaron el casco céntrico reemplazando definitivamente las villas y mansiones de la *belle époque* alrededor de la plaza y la avenida Colón. Lo que posibilitó el surgimiento de un enorme mercado de consumo inmobiliario destinado al ocio<sup>69</sup>. Los obreros y empleados a los que mencionaba el Presidente

*Domingo Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2005, pp. 297-320.

<sup>68</sup> Discurso en ocasión del lanzamiento de la Campaña electoral para las futuras elecciones y la inauguración del I Festival de Cine en Mar del Plata. *Boletín Municipal*, parte «Asuntos Varios», pp. 112-174, MDP, 1954 (el subrayado es nuestro); *Colección de publicaciones de la primera visita oficial de Juan Domingo Perón a Mar del Plata*, marzo de 1954, Biblioteca pública Municipal, Municipalidad de General Pueyrredon.

<sup>69</sup> Sobre políticas destinadas a las clases medias, ver: E. Pastoriza y M. Piglia, «La construcción de políticas turísticas orientadas a los sectores medios durante el Primer Peronismo. Argentina 1946-1955»; *Licere*, Belo Horizonte, v. 20, n.º 1 mar/2017. En: <https://seer.ufmg>.

participaron de esa expansión recreativa pero lo hicieron de acuerdo con sus posibilidades. La mayoría recientemente se habían incorporado al mundo industrial y urbano y tenían necesidades más apremiantes a resolver, a la vez que carecían de los contactos y la información necesaria para usar las ofertas del estado<sup>70</sup>. Aquellos que primero lo disfrutaron pertenecían a los estratos más antiguos y mejor organizados: telefónicos, ferroviarios, estatales, municipales, empleados de correo y del comercio. Estos últimos se anticiparon al resto de los gremios, y fueron los primeros en alojar en Mar del Plata a sus afiliados con la compra en 1947 y 1948 de los hoteles Hurlingham y Riviera, contribuyendo al proceso singular en la historia del turismo argentino, el desarrollo de la hotelería sindical<sup>71</sup>.

## 6. PALABRAS FINALES

En el trayecto que hemos narrado, en el contexto de la Argentina de la primera mitad del siglo xx, nos interesa privilegiar el siguiente aspecto: la entrada de nuevas clases sociales, más amplias y vastas, a compartir el disfrute de las prácticas del tiempo libre. Y, como ilustra la numerosa y variada documentación consultada, es cada vez mayor la proporción de individuos que recorren el territorio nacional que para los cincuenta se aproxima a los dos millones y medio de turistas. Estos nuevos contingentes de visitantes disfrutaron de un abanico más amplio de oportunidades: aquellos de ingresos menores se

br/index.php/licere/article/viewFile/4442/3210; respecto a las de vivienda y mercado de consumo inmobiliario, Víctor Pegoraro, «Mar del Plata, el «mercado inmobiliario del ocio». La industria de la construcción entre 1930 y 1981». *Anuario del CEED*, n.º 9, Año 9, 2007; y «Apuntes para una historia de la propiedad horizontal en Mar del Plata (1948-1982)». *Pasado Abierto*, v. IV, n.º 7, 2018.

<sup>70</sup> Al respecto véase el análisis de una fuente privilegiada: el Fondo Documental «*Secretaría Técnica. Primera y Segunda Presidencia del General Juan Domingo Perón (1946-1955)*» constituido por cartas, documentos, dibujos y fotos (Archivo General de la Nación), que resume las respuestas del 'pueblo' a la convocatoria universal del Estado en el marco del II Plan Quinquenal. Allí se comprueba una mayoría de propuestas procedentes de las clases medias, de las zonas más ricas y urbanizadas del país, y solamente un grupo minoritario provenían de los trabajadores. Una explicación posible es que quienes estaban en mejores condiciones de enviar sus proyectos, consejos y sugerencias fueron las clases medias que poseían mayores posibilidades de beneficio con las políticas de democratización del bienestar en detrimento de aquellos sectores sociales de reciente incorporación a la cultura urbana, a la educación o a la ciudadanía industrial. Cfr. Elisa Pastoriza y Marcelo Pedetta, «Lo que el pueblo necesita». *Turismo social y Peronismo. Argentina, 1945-1955*, *Études Caribéennes*, n.º 13/14, 2010.

<sup>71</sup> *Tiempo Libre y Colonias de Vacaciones*. Ministerio de Trabajo y Previsión, 1956, Cap. III.

insertan en el sistema de turismo social y para las clases medias son abiertos nuevos estímulos, como el hospedarse en un hotel de mediana categoría o el alquiler o compra de una propiedad en los centros turísticos, ya sea junto al mar o en las sierras cordobesas. Mientras tanto, las viejas y nuevas clases altas, se refugiaban en sus reductos, celosamente guarnecidos mediante la invención de prácticas sociales cada vez más ostentosas. El estrechamiento de las distancias, llevaba a profundizar las distinciones y diferencias.

Esta historia forma parte de los estudios sociales y culturales que pretenden hacer una aportación al debate acerca del rol y el significado de los entretenimientos populares en países con experiencias restrictivas y democráticas. Las historias de ciudades recreativas como los procesos históricos del turismo, tienen que afrontar problemáticas en asuntos de moralidad, religión, comercio, estructura y movilidad social, consumo, género, y política. He aquí una rica agenda para estimular a los historiadores. Un reclamo permanente del historiador británico John Walton, con su llamado en reconocer las oportunidades que otorgan estos estudios para aproximarse a la comprensión de cuestiones que tienen que ver con la identidad, consumo, ocio, turismo y vacaciones. Una tupida agenda de temas y problemas y también un difícil desafío para la indagación de los historiadores por las dificultades que presentan las fuentes en la Argentina. La carencia de archivos especializados y de documentación específica, así como su impresionante diversificación, hacen muy complejos los estudios de estas temáticas, muy recientes aunque en sostenido ascenso en la historiografía nacional.





# UNA ALTERNATIVA POLÍTICA Y CULTURAL: EL TEATRO SOCIALISTA-COMUNISTA. CHILE, 1912-1927<sup>1</sup>

*Jorge Navarro López*

*Universidades Alberto Hurtado y Santiago de Chile*

## RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar el papel que tuvo el teatro en la cultura socialista chilena en las primeras tres décadas del siglo xx, profundizando en las características de las veladas teatrales y en su dimensión creativa entre los militantes de este grupo. Planteo, en primer lugar, que el teatro socialista fue una actividad fundamental para proporcionar entretenimiento a las familias proletarias y, a la vez, para acercarlas a la organización política y sindical. En segundo lugar, sostengo que el teatro obrero modificó sus formas y contenidos desde que la propuesta anticapitalista de los socialistas comenzó a expandirse en el mundo obrero, debido a que su objetivo era plasmar dramáticamente la realidad social de la clase trabajadora. La base documental del artículo serán los periódicos socialistas editados entre 1912-1927, la prensa burguesa del período y las obras de teatro escritas por los militantes y publicadas como libros o folletos.

---

<sup>1</sup> Este texto presenta parte de los argumentos desarrollados en la Tesis Doctoral del autor, leída en mayo del 2021 en la Universidad de Santiago de Chile. Una versión de esta fue publicada por la Editorial Crítica (Santiago, 2023) con el título de *Por la emancipación obrera. Clase, política, arte y entretenimiento en la cultura socialista-comunista en Chile, 1912-1927*.

## ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the role played by drama in Chilean socialist culture over the first three decades in the 20<sup>th</sup> century. It delves into the features of theatrical gatherings and the creative dimension of socialist-communist militants. In the first place, the article advances the view that socialist drama was essential to entertain proletarian families and, also, to bring them closer to political and union-related organization. It also supports the idea that working-class drama changed its forms and contents as from the moment the anti-capitalism proposed by socialists began spreading among the proletariat, as it aimed to be a dramaturgical representation of the social reality of working classes. The documentary basis for this article is composed of socialist journals published between 1912 and 1927, the bourgeois press from the period and the plays written by militants and published as books or leaflets.

## INTRODUCCIÓN

**E**l teatro fue una práctica extendida en el mundo obrero chileno desde fines del siglo XIX. Primero, inscrito en la sociabilidad de las sociedades de socorros mutuos y, desde la primera década del siglo XX, fue un elemento común entre las organizaciones anticapitalistas: los grupos de anarquistas y socialistas urbanos. En el tránsito entre ambas formas de organización, el teatro obrero mantuvo un lugar central en las actividades de entretenimiento de los trabajadores organizados, pero modificó su carga política. Para los grupos anticapitalistas el teatro debía ser una herramienta para la construcción de una nueva identidad obrera y aspiraban a lograrlo mediante la circulación de referentes estéticos y simbólicos distintos a los que abundaban en el ambiente mutualista. Así, las obras que presentaban tenían un carácter social y, por lo tanto, ya no se enfocaban en melodramas centrados en los problemas de nobles y burgueses, prefiriendo la interpretación de dramas en los que obreros/as individuales o trabajadores en huelga se enfrentaban a los sectores dominantes.

Esta novedosa apuesta teatral fue encabezada por el Partido Obrero Socialista (POS), fundado en el extremo norte chileno en 1912 y que rápidamente puso en práctica a lo largo del país su propuesta de combinar las actividades culturales con la lucha sindical y política, característica que se mantuvo luego de su cambio de nombre a Partido Comunista de Chile (PCCh) en enero de 1922<sup>2</sup>. Hasta el proceso de bolchevización, que se profundizó en la década

---

<sup>2</sup> El POS fue fundado por un grupo de militantes escindidos del Partido Democrático (1887-1927), el primer partido político chileno que se manifestó a favor de las reivindicaciones

de 1930, los socialistas-comunistas no modificaron las bases de su cultura ni su estrategia política<sup>3</sup>.

Desde 1912, el teatro ocupó un lugar central en los intentos de los socialistas por acercar a las familias proletarias hacia los lineamientos clasistas y anticapitalistas que promovía el partido. La propuesta del POS no se limitaba a la agitación ideológica y política-sindical, más bien se trató de un proyecto aglutinador que buscaba modificar todas las esferas de la vida cotidiana de la clase obrera. Para construir la nueva sociedad a la que aspiraban los socialistas, obviamente, la política y el sindicato eran fundamentales, pero también lo eran la formación intelectual, el cambio en las costumbres, el entretenimiento y la creación artística. Es en este sentido como la trayectoria histórica de los socialistas-comunistas puede ser comprendida como el intento por desarrollar una cultura alternativa con aspiraciones contrahegemónicas. Este proceso se frenó en 1927 con la instauración de la dictadura militar y civil liderada por el coronel del Ejército Carlos Ibáñez del Campo que, a través de la represión del movimiento obrero y los comunistas, buscó reformular las bases del sistema de dominación.

La dimensión ideológica y las acciones político-sindicales de los socialistas-comunistas han tenido un lugar importante en la historiografía chilena<sup>4</sup>.

populares. La finalidad del grupo de militantes escindidos era desarrollar una línea política que condujera al socialismo, aspiración rechazada por los dirigentes demócratas. El tipógrafo Luis Emilio Recabarren fue quien lideró la opción socialista-obrerista y encabezó el quiebre que condujo a la creación del POS en 1912. En enero de 1922, el POS aprobó su incorporación a la Internacional Comunista y cambió su nombre a PCCh, hecho que no significó un cambio sustantivo de su cultura. Debido a esto, en este artículo utilizó el término «socialista» para referirme a los militantes y dirigentes del periodo 1912-1922 y «comunistas» para el siguiente, sin que ello signifique una distinción cualitativa.

<sup>3</sup> Sergio Grez, *Historia del Comunismo en Chile. La era de Recabarren (1912-1924)*. Santiago, Lom ediciones, 2011. Sobre el proceso de bolchevización del PCCh, véase: Olga Ulianova, «El PC chileno durante la dictadura de Ibáñez 1927-1931: primera clandestinidad y «bolchevización» estaliniana», en Olga Ulianova y Alfredo Riquelme (eds.), *Chile en los archivos soviéticos, 1922-1991. Tomo 1: Komintern y Chile, 1922-1931*. Santiago, Dibam, 2005, pp. 215-258; Rolando Álvarez, «La bolchevización del Partido Comunista de Chile. Antecedentes (1920-1927)», en Patricio Herrera (coord.), *El Comunismo en América Latina Experiencias militantes, intelectuales y transnacionales (1917-1955)*. Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2017, pp. 79-100; y Ximena Urtubia, *Hegemonía y cultura política en el Partido Comunista de Chile*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2017.

<sup>4</sup> Los trabajos que se han enfocado en el POS-PCCh durante el período que aborda este artículo son: Julio Pinto, «Socialismo y salitre: Recabarren, Tarapacá y la formación del Partido Obrero Socialista». *Historia*, 32, 1999, pp. 315-366; Julio Pinto, «El despertar del proletariado: El Partido Obrero Socialista y la construcción de la identidad obrera en Chile».

Sólo en los últimos años se ha comenzado a profundizar en el análisis de sus prácticas culturales con el fin de vincular todas las esferas del mundo obrero en las que este partido incidió<sup>5</sup>. La ampliación metodológica hacia la cultura del movimiento obrero ha permitido acercarse al estudio de sus prácticas de ocio y de entretenimiento, una arista que a nivel internacional ha tenido un interesante desarrollo<sup>6</sup>, pero que en el caso chileno ha sido poco explorada. En este sentido, el objetivo de este artículo es analizar el rol del

- Hispanic American Historical Review*, 86, 4, 2006, pp. 707-745; Julio Pinto, «Crisis salitrera y subversión social: los trabajadores pampinos en la post-Primera Guerra Mundial (1917-1920)» y «Donde se alberga la revolución: la crisis salitrera y la propagación del socialismo obrero (1920-1923)», ambos en Julio Pinto, *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Santiago, Lom ediciones, 2007, pp. 151-182 y pp. 183-232; Julio Pinto, *Luis Emilio Recabarren. Una biografía histórica*. Santiago, Lom ediciones, 2013; Julio Pinto y Verónica Valdivia, *¿Revolución proletaria o querida chusma? Socialismo y Alessandrismo en la pugna por la politización pampina (1911-1932)*. Santiago, Lom ediciones, 2001; Jaime Massardo, *La formación del imaginario político de Luis Emilio Recabarren*. Santiago, Lom ediciones, 2008; Grez, *Historia del Comunismo en Chile*; y Jorge Navarro L., *Revolucionarios y parlamentarios. La cultura política del Partido Obrero Socialista, 1912-1922*, Santiago, Lom ediciones, 2017.
- <sup>5</sup> Jorge Navarro, «Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista. Chile, 1912-1922». *Historia*, 52, 1, 2019, pp. 81-107. Una excepción en esta evaluación, pero inscrito en el enfoque de los estudios culturales, es el trabajo de Pedro Bravo, *Teatro y cultura socialista en Chile. Norte Grande, 1900-1934*. Santiago, Ariadna Ediciones, 2013.
- <sup>6</sup> Sin el afán de reseñar un «estado del arte» exhaustivo, los trabajos que han servido para preparar este artículo son: Edward P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid, Capitán Swing, 2012; Eric Hobsbawm, *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona, Editorial Crítica, 1987; Vernon L. Lidtke, *The alternative culture. Socialist Labor in Imperial Germany*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1985; Wilhelm L. Guttsman, *Workers' Culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment*. New York, Berg, 1990; Lily Litvak, *Musa Libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Barcelona, Antoni Bosch editor, 1981; Francisco de Luis, *La cultura socialista en España: propósitos y realidad de un proyecto educativo, 1923-1930* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993; Jorge Uría, «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española». *Historia social*, 41, 2001, pp. 89-112; Jorge Uría (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea, Doce estudios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003; Javier Navarro, *A la revolución por la cultura. Prácticas culturales y sociabilidad libertarias en el País Valenciano (1931-1939)*. Valencia, Publicaciones Universitat de València, 2004; Beatriz Peralta, *La cultura obrera en Portugal. Teatro y socialismo durante la Primera República (1910-1926)*. Mérida, Junta de Extremadura, 2009; Juan Suriano, *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2001; Hernán Camarero, «Concepciones y prácticas de la izquierda para el uso del tiempo libre de los trabajadores en la Argentina, 1920 y 1940», en Hernán Camarero y Manuel Loyola (eds.), *Política y cultura en los sectores populares y de las izquierdas latinoamericanas en el siglo xx*. Santiago, Ariadna

teatro en la cultura socialista chilena entre la fundación del POS y el inicio de la dictadura de Ibáñez del Campo, argumentando que fue una actividad central de sus prácticas de entretenimiento, las que tenían como finalidad vincular la diversión popular con las aspiraciones políticas de este partido. Además de su dimensión práctica, el teatro socialista desarrolló una arista literaria, promoviendo la creación dramaturgica entre sus militantes como un instrumento para modificar los patrones estéticos de la época. En ambos sentidos, el teatro contribuyó al posicionamiento de los socialistas-comunistas en el movimiento obrero, dando sustento práctico a su proyecto cultural alternativo y poniendo de manifiesto que su propuesta no se restringía a las acciones políticas formales y a las luchas sindicales.

La primera parte de este trabajo se enfoca en las características de las veladas teatrales socialistas, actividad que se insertaba en el proyecto cultural y político del POS y que tenía como finalidad proponer una alternativa al circuito del entretenimiento obrero de las primeras décadas del siglo xx. El segundo apartado, analiza el modo en que la dramaturgia obrera y socialista intentó modificar las formas y los contenidos teatrales a través de historias más cercanas a la realidad de los trabajadores y con un enfoque anticapitalista y clasista. La base documental del artículo serán los periódicos socialistas editados entre 1912-1927, la prensa burguesa del período y las obras de teatro escritas por los militantes y publicadas como libros o folletos.

## 1. TEATRO SOCIALISTA: ENTRETENIMIENTO Y POLÍTICA

En el cono sur americano, el teatro estuvo en el centro de las actividades de entretenimiento promovidas por las organizaciones anticapitalistas y era entendido como una práctica que reforzaba la formación política y cultural de la clase obrera<sup>7</sup>. En Chile, anarquistas y socialistas compartían esta noción, pero fueron estos últimos quienes lograron consolidar una oferta de entretenimiento popular que tuvo al teatro como actividad central. Para los socialistas, la entretención era fundamental para alejar a la clase trabajadora del consumo de alcohol y de la cantina y, también, para acercarla a la organización política y sindical<sup>8</sup>. Así lo comprendían los socialistas de Iquique, puerto salitrero del norte chileno,

Ediciones, 2016, pp. 51-72; y Rodolfo Porrini, *Montevideo, ciudad obrera. El tiempo libre desde las izquierdas (1920-1950)*. Montevideo, Universidad de la República, 2019.

<sup>7</sup> Suriano, *Anarquistas y Porrini, Montevideo, ciudad obrera*.

<sup>8</sup> Navarro L., «Fiesta, alcohol y entretenimiento popular».

que en su programa para las elecciones parlamentarias de 1915 señalaban la necesidad de fomentar la diversión obrera, especialmente, en «aquellos pueblos en que los infelices hijos del trabajo no tienen donde volver sus ojos después de una ruda labor de diez o doce horas». Planteaban que estas actividades permitirían «que su cerebro [...] recobre nueva savia y comience a vislumbrar lo majestuoso y sublime que sería el porvenir del obrero, siendo fuerte, siendo culto, siendo instruido»<sup>9</sup>. Esta noción seguía circulando en la década siguiente y era generalizada entre los grupos socialistas del país. En 1921, en una época de consolidación del teatro obrero y socialista en la capital, una nota de *La Federación Obrera* manifestaba que el teatro evitaba «que muchos de nuestros obreros acudan a matar el tiempo en las cantinas, donde dejan dinero y salud», porque las obras dramáticas, «a la par que divierten, ilustran mucho»<sup>10</sup>.

Bajo esta inspiración, desde su creación en 1912 el POS organizó de forma regular veladas artísticas en las que la representación de obras de teatro ocupaba el lugar principal de los programas que incluían interpretación de canciones, presentaciones de magia, cuadros humorísticos, declamación de poesías y discursos políticos. Uno de los primeros grupos teatrales socialistas fue el Cuadro Dramático Arte y Revolución de Iquique, que funcionó entre 1913 y 1926. Los dirigentes del POS fueron sus principales intérpretes, mezclando las actividades artísticas con las partidistas, las conferencias y la publicación de *El Despertar de los Trabajadores*, el primer y más longevo periódico socialista (1912-1926)<sup>11</sup>. Durante los primeros años, el cuadro Arte y Revolución adaptó una importante cantidad de obras, con tópicos importantes para la cultura socialista como los dramas obreros con enfoque anticapitalista, antibelicista o antialcohólico<sup>12</sup>. De esta última temática, una de las obras más interpretadas fue *De la taberna al cadalso*, del escritor popular chileno Juan Rafael Allende, considerada por el periódico iquiqueño como «el drama de mejor enseñanza y que con más fuerza alejará a los obreros de la taberna asquerosa que tanto degrada», debido a que una representación de esta obra equivalía a «muchas conferencias juntas del

<sup>9</sup> «Plataforma Electoral del POS: espectáculos y entretenciones», *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 20 de febrero de 1915.

<sup>10</sup> «La labor cultural de los Consejos y Centros Obreros», *La Federación Obrera*, Santiago, 2 de noviembre de 1921.

<sup>11</sup> *El Despertar de los Trabajadores* fue creado por Recabarren en enero de 1912 y rápidamente se transformó en el órgano de difusión de los demócratas-socialistas de Iquique. Luego de la fundación del POS a mediados de ese año, fue la plataforma de divulgación de las acciones socialistas y de los postulados del partido hasta su clausura en el contexto de la represión estatal de 1926.

<sup>12</sup> Bravo, *Teatro y cultura socialista en Chile*, pp. 119-153.

mismo tema»<sup>13</sup>. Este efecto multiplicador que se esperaba del teatro, lo convertía en una herramienta fundamental para acercarse al público no necesariamente ligado al partido ni acostumbrado a escuchar los discursos políticos o a consumir prensa obrera.

Desde mediados de la década de 1910, Antofagasta –otro puerto salitrero nortino– se transformó en una plaza importante para el teatro socialista gracias a la masividad que fueron adquiriendo las veladas organizadas por el POS. Para la conmemoración del 1º de mayo de 1918, los socialistas arrendaron uno de los teatros más importantes de la ciudad para desarrollar un programa que reunió a más de cuatrocientas personas<sup>14</sup>. El éxito de estas jornadas fue el impulso que llevó a la fundación del Cuadro Amor y Arte y que culminó, en la primavera de 1919, con la compra de una propiedad en la que se construyó la Casa Propia que cobijaba las oficinas del partido, la imprenta de *El Socialista* y un salón-teatro con gran capacidad en el que se presentaban también los cuadros socialistas Francisco Ferrer y Arte y Revolución. Durante la segunda mitad de 1920, los cuadros socialistas se presentaron en el teatro de la Casa Propia antofagastina en cincuenta y una ocasiones, montando treinta y cinco obras distintas. De estas, cinco correspondían a autores socialistas o que habían pertenecido al POS: *Flores Rojas* de Nicolás Aguirre Bretón, *Desdicha obrera* de Luis E. Recabarren, *El lamento de la mina* de Cantalicio Lazo, *La Canalla* y *Sangre plebeya* de José Santos Córdova. El resto del repertorio incluía no sólo obras de contenido socialista o de «temas edificantes», sino también comedias, zarzuelas y sainetes, aunque predominaban las del primer tipo.

Para tener una idea de la masividad que alcanzó el teatro socialista en esta ciudad, podemos tomar los datos de los balances monetarios publicados en *El Socialista*. Por ejemplo, el cuadro Rusia Libre informó de un ingreso de 451 \$ por ventas de entradas en tres veladas realizadas durante noviembre de 1920. Estimando un precio de 0,6 \$ por cada entrada da como resultado 752 boletos, es decir, aproximadamente 250 personas por presentación<sup>15</sup>. Asistencia que es congruente con lo informado para una velada del mes siguiente: 223 entradas de adultos a 0,6 \$ y 36 de niños a 0,4 \$ (259 en total)<sup>16</sup>. En febrero de 1921, este cuadro informó que en la función del día 12 se habían vendido 446 entradas (406 de adultos y 40 de niños). El 10 del mismo mes, el cuadro

---

<sup>13</sup> «Nuestros sábados», *El Despertar de los Trabajadores*, Iquique, 4 de abril de 1914.

<sup>14</sup> «La función teatral», *El Socialista*, Antofagasta, 4 de mayo de 1918.

<sup>15</sup> «Cuadro Rusia Libre», *El Socialista*, Antofagasta, 8 de diciembre de 1920.

<sup>16</sup> «Balance de la Comisión del teatro de la FOCh», *El Socialista*, Antofagasta, 20 de diciembre de 1920.



Arte y Revolución vendió 664 entradas (614 de adultos y 60 de niños)<sup>17</sup>. De estos datos obtenemos que la menor asistencia fue de 250 personas y la mayor 664. Así, si tomamos como referencia la más baja asistencia y la relacionamos con las cincuenta y una veladas teatrales realizadas durante la segunda mitad de 1920, se puede estimar que el público para medio año de este tipo de presentaciones alcanzó alrededor de 12 750 personas, con un promedio mensual de más de dos mil asistentes, es decir, aproximadamente el 10% de las/los obreros urbanos de Antofagasta<sup>18</sup>. Una cifra considerable para un teatro que no tenía fines comerciales y que se sostenía gracias al concurso de actores aficionados que no recibían ninguna remuneración.

La actividad teatral de la Casa Propia funcionó como un incentivo para el desarrollo de un circuito teatral no sólo en el puerto, sino en toda la provincia. Hacia 1920 más de una decena de cuadros dramáticos realizaban funciones semanales tanto en los pueblos mineros del interior como en las caletas y puertos aledaños a Antofagasta, como Mejillones. Incentivados por el ejemplo de los cuadros antofagastinos, los socialistas de Mejillones fundaron en julio de 1919 un grupo de teatro que tenía como base un programa de estudios que incluía cursos de declamación, comedia y estudiantina<sup>19</sup>. En esta orientación pedagógica teatral es probable que haya incidido un activo militante de este puerto, Sandalio Montenegro, encargado unos años después de redactar las bases de la educación racionalista de la Federación Obrera de Chile (FOCh). También se puede reconocer la huella de Montenegro en una de las primeras funciones del grupo, realizada en octubre de 1919 y que estuvo dedicada a la conmemoración del fusilamiento de Francisco Ferrer, fundador de la Escuela Moderna. De las dos obras presentadas aquel día, una trataba sobre el asesinato del educador español (*La semana trágica*, de Francisco Leiva) y la otra era original del director artístico del cuadro, el

---

<sup>17</sup> «Rusia Libre. Arte y Revolución», *El Socialista*, Antofagasta, 24 de febrero de 1921.

<sup>18</sup> Según el censo de 1920, la población asalariada urbana antofagastina alcanzaba el número de 20 546. Esta cifra excluye a pescadores (147), agricultores (1 207) y mineros (11 177), que desarrollaban sus labores fuera del radio urbano del departamento de Antofagasta. Así, en esta suma se incluyen todas las actividades reunidas bajo las categorías censales «industria» (dentro de la cual las labores más numerosas eran en orden decreciente: albañiles, carpinteros, costureros, herreros, lavanderas, mecánicos y panaderos), «transportes» (en su mayoría, cargadores portuarios) y a 1 847 jornaleros. Dirección General de Estadística, *Censo de Población de la República de Chile*. Santiago, Soc. Imp. y Lit. Universo, 1925, pp. 422-425.

<sup>19</sup> «De Mejillones. Por la cultura del pueblo obrero», *El Socialista*, Antofagasta, 11 de julio de 1919.

socialista Cantalicio Lazo: *Patria en peligro*<sup>20</sup>. Hacia fines de 1919, el grupo adoptó el nombre Cuadro Vida Nueva y contaba con un elenco de doce actores estables que realizaban hasta tres montajes por velada y se presentaban en el teatro de la FOCh de Mejillones que tenía capacidad para seiscientos espectadores. El creciente interés por el teatro en este puerto llevó a los socialistas a crear otro grupo en diciembre de 1920 bajo el nombre Cuadro Dramático León Trotsky, que en su primera función recaudó casi trescientos pesos. La mitad de ese dinero fue destinada a la Junta de Instrucción local que tenía a su cargo la Escuela racionalista de la FOCh<sup>21</sup>. El surgimiento de este grupo vino a complementar el trabajo del cuadro Vida Nueva, probablemente sobrepasado por la demanda teatral y los compromisos político-sindicales. En una sola semana de fines de 1920, el León Trotsky presentó tres obras en dos veladas y el Vida Nueva organizó dos jornadas de agitación y montó una obra en conmemoración de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique ocurrida en 1907<sup>22</sup>.

En las ciudades del centro del país, se ocuparon las mismas herramientas que en el norte salitrero. La diferencia radicaba en que los socialistas de esta zona se enfrentaron a un escenario de mayor competencia. La oferta de actividades de entretenimiento era más amplia, tanto en lo que se refiere a la diversión bajo las claves del obrerismo ilustrado como a las que existían fuera de este circuito. En las ciudades grandes, el alto número de bares, cantinas, salones de baile y teatros, hacía más compleja la instalación del entretenimiento propuesto por el POS. En Valparaíso, desde 1913 los socialistas intentaron consolidar, con poco éxito, las veladas del partido. El público no acompañaba estas iniciativas, pese a la presencia en ellas de importantes dirigentes, como Luis Emilio Recabarren y Teresa Flores, quien también actuó en varias obras. Debido a la imposibilidad de afianzar un grupo teatral propio, la sección porteña debía pedir la ayuda del grupo dramático socialista de Viña del Mar –ciudad aledaña a Valparaíso– o de algunos de sus actores.

---

<sup>20</sup> «Teatro de la FOCh. Consejo Federal de Mejillones», *El Socialista*, Antofagasta, 11 de octubre de 1919.

<sup>21</sup> «Noticias de Mejillones», *El Socialista*, Antofagasta, 10 de diciembre de 1920.

<sup>22</sup> «Noticias de Mejillones», *El Socialista*, Antofagasta, 25 de diciembre de 1920. Sobre esta matanza, ícono de la movilización obrera y de la represión estatal del período, véase Eduardo Devés, *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907*. Santiago, Lom ediciones, 1997.

En la industrial Viña del Mar, el panorama del teatro socialista era más promisorio. Una de las primeras iniciativas de la sección socialista organizada en 1914 fue crear un grupo de teatro, que lograron formalizar en 1915 bajo un nombre que ya se hacía recurrente: Cuadro Dramático Socialista Carlos Marx. A comienzos de septiembre de 1915 inauguraron un Salón Social, con una velada que incluyó canciones interpretadas por el Coro Juan Jaurés, «coplas de actualidad», marchas y sinfonías por la Estudiantina Socialista Germinal, una conferencia de Luis E. Recabarren y la obra *Los nuevos parias*, «un bonito drama en el que está pintada con pincelada maestra la vida de los proletarios, de esos que forman la carne del taller, de esos que están bregando continuamente por obtener un mejoramiento en la vida y cuyo producto se chupan voraces burgueses»<sup>23</sup>. En el mismo mes estrenaron la comedia en un acto *Contratando*, escrita por el obrero socialista Ernesto Reyes, la cual no tuvo una buena acogida entre los dirigentes de la sección viñamarina. Aunque el secretario de la sección y redactor de la reseña de su estreno reconocía que la presentación «se aplaudió mucho por la muchachada», le parecía que había sido «excesivamente chistosa» y recomendaba que en el futuro «podría presentarse más severa, con menos exageración», pues consideraba que la obra tenía «algunos detalles poco adecuados para el Teatro Socialista»<sup>24</sup>.

Pese a estas críticas, el ánimo de los actores socialistas viñamarinos no decayó y para la conmemoración del 1º de mayo de 1916 organizaron tres veladas en días consecutivos, que incluyeron la representación de los clásicos dramas *Primero de mayo* de Pietro Gori y *Flores Rojas* de Nicolás Aguirre Bretón<sup>25</sup>. Esta última y el drama *Justicia*, del dramaturgo socialista-comunista español Eduardo Torralba Beci, fueron las más interpretadas por los viñamarinos durante esta etapa y formaban parte de un repertorio común a los grupos teatrales socialistas del país. El lugar preponderante que ocuparon ambas obras se debía a su circulación como libros o folletos y, también, a que llenaban el gusto de quienes concurrían al teatro o deseaban practicarlo. Cuando el teatro socialista llevaba practicándose por más de una década y el catálogo de autores se había ampliado considerablemente, las obras de Torralba Beci y *Flores Rojas* de Aguirre Bretón todavía dominaban la cartelera y la oferta teatral de las librerías socialistas-comunistas.

---

<sup>23</sup> «Centro Dramático Socialista Carlos Marx», *El Socialista*, Valparaíso, 11 de septiembre de 1915.

<sup>24</sup> «Centro Dramático Socialista Carlos Marx», *El Socialista*, Valparaíso, 17 de septiembre de 1915.

<sup>25</sup> «La sección socialista dará 3 fiestas», *El Socialista*, Valparaíso, 29 de abril de 1916.

Obras más representadas por los cuadros teatrales socialistas chilenos, 1912-1927

Número de presentaciones	Obra	Autor	Nacionalidad
20	<i>Justicia</i>	Eduardo Torralba B.	español
17	<i>Flores rojas</i>	Nicolás Aguirre B.	español residente
	<i>Desdicha obrera</i>	Luis E. Recabarren	chileno
15	<i>Lágrimas</i>	Ricardo Carrenca	español
13	<i>Los mártires</i>	David Cañas	chileno
	<i>Hogar</i>	Eduardo Torralba B.	español
11	<i>Los monigotes</i>	–	–
	<i>La canalla</i>	José S. Córdova	chileno
10	<i>Vidas inútiles</i>	Juan Ibarra	chileno
9	<i>Los vampiros</i>	Nicolás Aguirre B.	español residente
	<i>El naufrago</i>	José Basile	chileno
	¡Bárbaros!	José Basile	chileno
8	<i>Redimida</i>	Luis E. Recabarren	chileno
	<i>El día de mañana</i>	Pedro Malbrán	chileno
7	<i>Las coyundas</i>	–	
	<i>La Hija del Rebelde</i>	Mariano Rivas	argentino residente
	<i>Fin de fiesta</i>	Palmiro de Lidia	español
6	<i>La silla vacía</i>	Juan M. Rodríguez	chileno
	<i>La guerra</i>	Nicolás Aguirre B.	español residente
	<i>Benito Pérez Pintado</i>	–	–
5	7 obras	–	–
4	15 obras	–	–
3	23 obras	–	–
2	52 obras	–	–
1	134 obras	–	–

Fuente: Realizada a partir de la información recogida en la prensa socialista-comunista, sobre un universo de 610 puestas en escena por grupos de teatro socialistas chilenos.

Al igual como ocurría en otras ciudades donde los grupos de teatro socialista se habían consolidado, en Viña del Mar el Cuadro Dramático Socialista Carlos Marx encabezaba los actos partidarios y apoyaba las veladas que buscaban reunir fondos para el sostenimiento de las huelgas. En el verano de 1920, una de estas jornadas recaudó más de mil seiscientos pesos que fueron a reforzar la caja de las obreras textiles de la ciudad, en huelga por casi dos meses<sup>26</sup>. Sin duda, la acción cultural del cuadro Carlos Marx ayudó a que el partido ganara masividad entre la clase obrera viñamarina. Hacia 1921 el POS de esta ciudad publicaba un periódico, había ganado electoralmente un puesto en la municipalidad y encabezaba el movimiento obrero local<sup>27</sup>. A mediados de ese año inauguraron un teatro con capacidad para mil espectadores. Seis años después, se trasladaron a una propiedad más amplia ubicada en las cercanías de la Refinería de Azúcar, la fábrica más grande de la ciudad y uno de los bastiones del partido en materia de organización sindical<sup>28</sup>. Lo nombraron Teatro Obrero Luis Emilio Recabarren, en homenaje al líder socialista muerto en 1924. La primera obra representada en este local fue el drama social *Justicia* de Torralba Beci, una de las piezas clásicas del repertorio del Cuadro Dramático Comunista Carlos Marx, al que le correspondió la organización de la velada<sup>29</sup>.

Las jornadas que organizaba este grupo servían, además, para fortalecer los vínculos entre las organizaciones de la zona rural de la provincia y Viña del Mar. Las giras de propaganda y activación sindical que realizaron los dirigentes socialistas-comunistas fueron un aliciente para la creación de consejos federales y grupos teatrales en una zona con un alto número de trabajadores campesinos. Estas iniciativas demuestran que los socialistas creían que era posible desplegar en las zonas rurales su propuesta política y cultural bajo parámetros similares a los utilizados en las ciudades, es decir, combinando conferencias ideológicas y de crítica de la realidad social con veladas literarias, musicales y teatrales<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> «Federación Obrera de Chile. Consejo Federal n°1», *La Comuna*, Viña del Mar, 13 de enero de 1920.

<sup>27</sup> Diego Riffo, «Sindicalismo, propaganda y participación electoral: el Partido Obrero Socialista en Viña del Mar. 1913-1922», *Izquierdas*, 42, 2018, pp. 30-62.

<sup>28</sup> José Ignacio Ponce y Diego Riffo, «Conflicto, crisis de autoridad y paternalismo en las relaciones industriales chilenas. El caso de la Compañía Refinería de Azúcar de Viña del Mar (1913-1930)», *Divergencia*, 9, 2017, pp. 79-117.

<sup>29</sup> «Teatro Obrero», *La Federación Obrera*, 29 de enero de 1927.

<sup>30</sup> Jorge Navarro L., «El despertar de los campesinos. El Partido Obrero Socialista-Partido Comunista de Chile y la sindicalización rural, 1912-1925», *Notas Históricas y Geográficas*, 23, 2019, pp. 14-58.

La relevancia del Cuadro Dramático Socialista Carlos Marx de Viña del Mar en la historia cultural del socialismo-comunismo chileno se puede medir al comparar su longevidad con la de los grupos teatrales de Valparaíso. Entre 1915 y 1927, en el ambiente del movimiento obrero del puerto surgieron y desaparecieron más de veinte cuadros teatrales. Ninguno alcanzó la constancia del cuadro viñamarino, que durante este período funcionó establemente sólo reactualizando parte de su elenco y su adscripción partidista en 1922, cuando pasó a denominarse Cuadro Dramático Comunista Carlos Marx, en correspondencia con el cambio de nombre del POS.

La exitosa experiencia del teatro socialista viñamarino no se replicó en el mundo obrero de Santiago. En la capital, el teatro obrero era desarrollado por un grupo heterogéneo de organizaciones que ofrecían regularmente actividades de entretenimiento, entre las que destacaban las asociaciones mutualistas. A mediados de la década de 1910, la mayoría de estas contaba con un local propio y organizaban veladas artísticas y teatrales una o dos veces por semana. En este ambiente competitivo, los socialistas santiaguinos además debían abrirse paso entre la oferta de entretención anticapitalista y disputar un lugar con las iniciativas artísticas de los anarquistas. Una forma de hacerlo fue vincular el teatro con las actividades gremiales del partido, como sucedió con la movilización de los trabajadores panificadores de comienzos de 1917 para unificar al gremio. Reconociendo el apoyo de los socialistas para conseguir este objetivo, los obreros panaderos solicitaron el concurso del Cuadro Dramático Juan Jaurés para la organización de la velada en la que se dio a conocer la Unión de Panaderos<sup>31</sup>.

Luego de la elección de los dos primeros diputados socialistas en 1921 y debido al rol dirigente que logró el POS en la FOCh, que implicó el traslado de importantes dirigentes a Santiago, la actividad teatral socialista en la capital creció considerablemente. Entre 1921 y 1927, los socialistas-comunistas fundaron más de una veintena de grupos. Para solventar sus actividades, el circuito teatral socialista-comunista se apoyó en la influencia sindical que tenía la FOCh, lo cual le permitió disputar la hegemonía de la cultura obrera de la capital. Para revertir esta situación, los grupos teatrales que se declaraban apolíticos –en su mayoría de orientación mutualista– se reunieron en 1922 en la Asociación de Cuadros Artísticos Obreros, institución que contó con el apoyo de la elite santiaguina y de importantes periódicos liberales

---

<sup>31</sup> «Desde Santiago. La unificación del Gremio de Panaderos», *El Socialista*, Valparaíso, 15 de marzo de 1917.

como *La Nación*<sup>32</sup>. Los conjuntos teatrales socialistas-comunistas rechazaron la creación de esta asociación y prefirieron reforzar un camino autónomo, sustentado en la red de organizaciones culturales y sindicales de la FOCh. Además, la Asociación de Cuadros Artísticos Obreros pretendía fortalecer a las organizaciones mutualistas, las que casi no participaban en las luchas sindicales del período y se limitaban a ofrecer actividades de esparcimiento para sus asociados. Debido a que apuntaba a un público acostumbrado a la agitación sindical y política, el teatro socialista-comunista no se vio mayormente afectado con las iniciativas de esta asociación. En el ambiente del movimiento obrero santiaguino de la primera mitad de la década de 1920 este era el público mayoritario, por ello, la Asociación de Cuadros Artísticos Obreros no pudo consolidarse y dejó de funcionar al poco tiempo.

Sin embargo, los cuadros teatrales mutualistas no tuvieron que esperar demasiado tiempo para reaparecer y tomar el protagonismo al que aspiraban. Las condiciones para reactivar sus actividades las creó la dictadura militar y civil encabezada por el coronel Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931). Cuando el régimen necesitó acompañar con una política cultural la represión del movimiento obrero anticapitalista, los cuadros teatrales mutualistas reaparecieron para apoyar la propuesta de reformulación hegemónica de Ibáñez bajo una clave corporativista y nacionalista<sup>33</sup>. Al alero y con el apoyo del Estado, la Asociación de Conjuntos Artísticos Obreros resurgió, poniéndose a disposición del fomento de la nueva cultura obrera que deseaba forjar la dictadura ibañista: nacionalista, alejada de los discursos radicales y con un espíritu de colaboración de clases<sup>34</sup>. A concretar estas políticas culturales asistieron no sólo una parte importante de los actores obreros aficionados, sino también toda una red de intelectuales y dirigentes<sup>35</sup>, quienes vieron en la dictadura de Ibáñez la oportunidad para posicionarse en la nueva estructura cultural del Estado y la posibilidad de superar las tensiones de la cuestión social mediante la construcción de un gobierno corporativista.

---

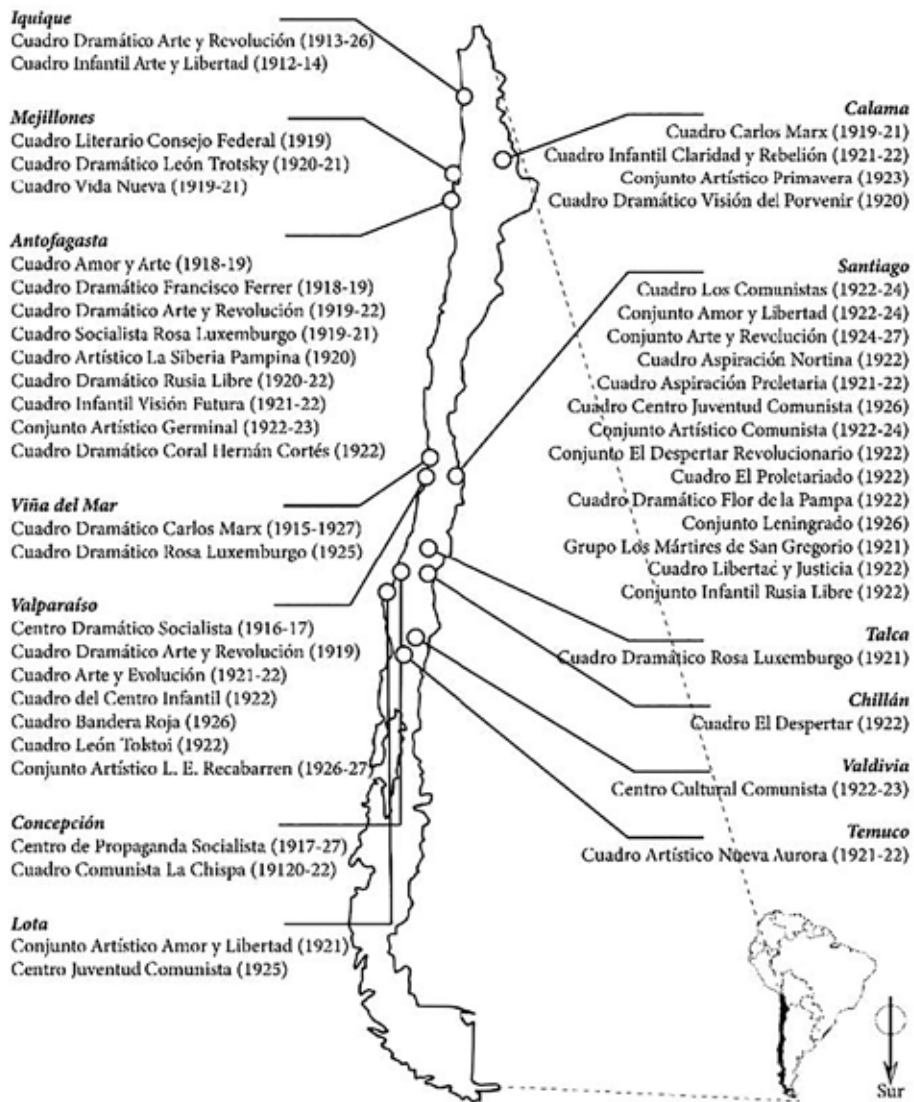
<sup>32</sup> «En la Asociación de Cuadros Artísticos Obreros de Chile», *La Nación*, Santiago, 1º de enero de 1923.

<sup>33</sup> Verónica Valdivia, *Subversión, coerción y consenso. Creando el Chile del siglo xx (1918-1938)*. Santiago, Lom ediciones, 2017.

<sup>34</sup> Julio Pinto, «¡La cuestión social debe terminar! La dictadura de Ibáñez en clave populista, 1927-1931». *Historia*, 53, v. II, 2020, pp. 591-630.

<sup>35</sup> Karen Donoso, «Formar el alma del pueblo chileno». Políticas culturales en la dictadura de Ibáñez. 1927-1931» (inédito, 2020).

*Distribución geográfica de los cuadros teatrales socialistas-comunistas (1912-1927)*



Fuente: Elaboración propia a partir de la información recogida en la prensa socialista-comunista.



## 2. ESCRIBIR EL DRAMA PROLETARIO: DRAMATURGIA SOCIALISTA Y LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA ESTÉTICA

El surgimiento del teatro socialista no estuvo determinado por la aparición de dramaturgos del partido, más bien su desarrollo se enmarcó en una tradición asociada al entretenimiento popular. La creación dramática fue un momento posterior a la escenificación de obras de teatro y a su transformación en un elemento central de la cultura socialista. Por lo tanto, la práctica teatral socialista no surgió desde un grupo organizado de creadores que levantaron una propuesta escénica particular o desde un espacio intelectual en donde se discutieron las bases de una estética teatral socialista. La dramaturgia socialista se insertó en prácticas artísticas y culturales ya existentes, por ello, intentó modificarlas a través de una estética alternativa y proletaria con una carga política y un sentido pedagógico.

La primera obra de la dramaturgia socialista chilena fue escrita en 1912 por un español que llevaba años viviendo en Iquique: *Flores rojas* de Nicolás Aguirre Bretón, uno de los fundadores del POS, redactor de *El Despertar de los Trabajadores* y creador del periódico anticlerical *El Bonete* (Iquique, 1912-1913). El argumento de *Flores rojas* puede ser considerado característico del teatro socialista de estos primeros años, en el sentido de que plantea al público un conflicto de clases abierto y otro un tanto más oculto<sup>36</sup>. El primero se afirma en la contradicción social, económica y política resultado de la explotación laboral. Sus protagonistas son, por un lado, el burgués-patrón y su aliado religioso, el cura y, por otro, el trabajador consciente del estado y las causas de su realidad social (Juan, el jardinero), al que se suma un personaje femenino que se representa como un efecto de su toma de conciencia y de la propaganda política (Teresina, la hija del burgués). Más implícitamente, se presenta otro conflicto producto también de la explotación, pero en un sentido velado y que funciona como catalizador de la acción final: la situación de los hijos de las empleadas domésticas no reconocidos por el patrón-burgués. En *Flores rojas* ambas dimensiones son los nudos del «drama social» propuesto por Aguirre, concepto que en la dramaturgia socialista significaba tanto la especificación de un género teatral como la

---

<sup>36</sup> Algunos analistas la han considerado como una obra anarquista o libertaria, interpretación objetada por Sergio Grez, quien acertadamente sitúa la producción dramática de Aguirre B. como parte de un corpus teatral «obrero (en un sentido amplio)» enmarcado por su militancia socialista. Sergio Grez, «¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927». *Estudios Avanzados*, 15, 2011, p. 26.

descripción de la realidad de autores, actores y público. Así, los personajes del drama social encarnaban un relato ficticio que, a su vez, podía ser una historia conocida o experimentada por muchas familias obreras de la época.

Interesante en esta obra es la presencia de otro personaje, más inanimado, pero activo: el folleto político. Representativo de la autopercepción de los socialistas, Juan realiza su catequismo socialista a través de conversaciones con Teresina y también mediante la circulación de libros. Antes de que se desencadene el conflicto, el jardinero entrega un último y significativo libro a su confidente: *La mujer. En el pasado, en el presente y en el porvenir*, escrito en 1879 por el socialdemócrata alemán August Bebel. Cuando el cura se entera de las lecturas de Teresina y realiza su censura eclesiástica, lleva a cabo un rito con una fuerte carga histórica: la quema de *El Capital* de Marx o el «primer sacrilegio». Tanto el papá de Teresina como el cura son escamoteados por Juan como representantes de las «dos fuerzas terribles» de la explotación: «el capital y el fanatismo religioso». En un momento álgido de la obra, Juan se transmuta discursivamente en socialismo y se autodefine con vehemencia: «soy la razón; soy la ciencia; soy la verdadera justicia»<sup>37</sup>. Finalmente, Teresina rechaza el casamiento por interés pactado por su padre y huye con Juan, decisión que lleva al límite el poder de conversión del socialismo, pues plantea que incluso una hija de la burguesía podía convertirse gracias a la lectura y a la propaganda política, dos de los pétalos de las flores rojas de la revolución.

Tras su estreno, *Flores rojas* rápidamente se convirtió en un éxito no sólo escénico sino también editorial. Su primera edición de quinientos ejemplares en 1912 se agotó en una semana y las imprentas, librerías y bibliotecas socialistas lo tuvieron en sus anaqueles hasta bien entrada la década de 1920. Además, como vimos en el apartado anterior, fue una de las obras más representadas por los grupos teatrales socialistas a lo largo del país durante el período 1912-1927, probablemente porque condensaba las temáticas características de la práctica socialista: explotación, autoformación intelectual y anticlericalismo.

En 1912 Aguirre B. escribió también *Los vampiros*, obra que seguía la orientación clasista de *Flores rojas*, pero a diferencia de esta sus acciones se desarrollaban en un ambiente popular: una habitación en la que coinciden

---

<sup>37</sup> Nicolás Aguirre, *Flores rojas*. Santiago, Talleres Gráficos de La Federación Obrera, c. 1924, pp. 18-19.

dos obreras costureras y dos obreros inventores. El protagonista es un obrero que sufre los ardidés del burgués, del cura y del juez que buscan arrebatarle la propiedad de un lucrativo invento. Para graficar este argumento la portada de la primera edición incluía la famosa ilustración de Walter Crane «El vampiro capitalista» (1885), seguramente una de las inspiraciones que tuvo Aguirre B. para escribirla.



Walter Crane, *The Capitalist Vampire* (1885).



Portada de *Los vampiros*, de N. Aguirre B. (1912).

Desde sus primeros años, los socialistas de la zona central también se abocaron a la creación dramática. Uno de los primeros en demostrar interés por la dramaturgia en esta parte del país fue el militante de Valparaíso Carlos Paniagua, que comenzó a hacerse conocido en 1914 con su texto antialcohólico *La sombra negra*, que más que una pieza teatral es un discurso dramatizado puesto en la voz de una mujer desesperada por el hambre y la pobreza, ambos efectos de la afición a la bebida de su esposo. La acción gira en torno al discurso antialcohólico que pronuncia Rosa, la esposa, que no era de su creación, sino articulado tras la lectura de un volante propagandístico que «unos jóvenes» habían entregado a Juan, el esposo, a la salida de una cantina. El discurso leído por Rosa comenzaba con la caracterización de la taberna como «un gancho muy fino que saca de nuestro bolsillo, uno a uno,

los pocos billetes que produce nuestro salario». En el momento en que Rosa termina de leer el folleto, Juan y sus amigos ven la luz, se convierten y se declaran convencidos antialcohólicos. A pesar del protagonismo femenino, el factor determinante recae en el folleto temperante. Esta pequeña obra es representativa del papel educador que los socialistas otorgaban a las mujeres, aún más en este período donde se les asignaba un rol complementario en la lucha política de los hombres<sup>38</sup>. De ahí que sea el folleto –implícitamente socialista– el que produce el cambio de actitud del esposo y no las palabras de Rosa, que ya al comienzo de la obra se declaraba cansada de pedirle una y otra vez a Juan «que no se deje arrastrar por el alcohol y por los falsos amigos».

El texto de *La sombra negra* fue reproducido en tres ediciones de *La Defensa Obrera*<sup>39</sup>, un hecho notable teniendo en cuenta el pequeño formato de este periódico (12,5 cm por 17 cm). Esta decisión se debía seguramente a la cercanía de Carlos Paniagua con el director del periódico socialista porteño, Víctor Roa M., un entusiasta de la literatura y del teatro. Siguiendo el mismo formato, pero ahora en diez entregas entre enero y marzo de 1915, Roa lo dio a conocer en el periódico *Alma obrera*, segunda creación de Paniagua. Esta obra tenía un argumento más complejo que *La sombra negra* y se enfocaba en el conflicto social entre burgueses y obreros. A diferencia de su primer texto, Paniagua ahora adaptaba su drama a los cánones estéticos del naturalismo, situando la acción de la obra en la sala de estar burguesa y enfocándola en las conversaciones de un grupo de «aristócratas» sobre temas diversos. El trasfondo de las preocupaciones de los burgueses era una movilización obrera por la carestía de los alimentos y en demanda de mejoras salariales. En un tratamiento similar al de otras obras socialistas, seguía el método naturalista que establecía que las «crisis sociales y económicas en la sociedad en general ejercían sus efectos en esa sala de estar, pero dramáticamente sólo como informes provenientes de otra parte, fuera del escenario, o a lo sumo como cosas vistas desde la ventana o gritos emitidos en la calle»<sup>40</sup>. Este recurso fue utilizado en las obras socialistas como una prueba de la desconexión o inhumanidad de los burgueses frente a la situación de

---

<sup>38</sup> Jorge Navarro L., «El lugar de la mujer en el Partido Obrero Socialista. Chile, 1912-1922». *Izquierdas*, 28, 2016, pp. 162-190.

<sup>39</sup> «La sombra negra. Drama», *La Defensa Obrera*, Valparaíso, 25 de julio, 1º y 8 de agosto de 1914.

<sup>40</sup> Raymond Williams, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 114.

los pobres, más que como un interés real de los dramaturgos por ahondar en la psicología o en los dramas de la alta sociedad, porque el desenlace se producía cuando aparecía en escena un representante de la clase obrera. En el caso de *Alma obrera* esto se producía en la séptima escena, cuando Juan –un «hombre de aspecto humilde, mal vestido, su rostro pálido y su voz dramática»– pedía una audiencia al empresario. Tras la negativa del patrón a subirle el sueldo a Juan y a sus compañeros, su desmejorada descripción no era obstáculo para que sus parlamentos tomaran fuerza al manifestar:

¡La respuesta de siempre la de vosotros! ¡Las penas del obrero nada les importa a ustedes! [...] ¡A la faena se va riendo el obrero con la idea de que llegará el día de la venganza de su dolor! (Pausa y con ironía). Patrón, tenga en cuenta que el obrero levanta esas moles en que vosotros habitáis y que también por sus propias manos puede destruirlas. Tanto se le clava con esa vara de la miseria y harto de aguantar el peso de ustedes hipócritas burgueses, ¡el obrero tendrá que levantarse!

Las palabras de Juan no lograban conmover al patrón, pero sí a uno de sus amigos, un «aristócrata» de ideas avanzadas que en la última parte de la obra cobra protagonismo y repudia la actitud de los burgueses ante los reclamos de los obreros. Al parecer, este es el personaje que encarna el «alma obrera», pues, su conversión genera más efecto que el pliego de peticiones de los trabajadores movilizados. Aquí, como en las otras obras analizadas, la conversión juega un rol fundamental. En este caso, Eduardo, el burgués bohemio, poeta y amigo de los obreros es el que desencadena el desenlace. Luego de escuchar que la esposa y uno de los hijos de Juan han muerto de hambre, Eduardo toma las banderas e invoca a la lucha a los trabajadores: «¡Pueblo! ¡Pueblo! ¿Cuándo despertarás del sueño que te ha sumido y pidas lo que es tuyo y hagas sentir tu voz potente ante los magistrados, los hambreadores del pueblo?». Pero el final de la obra reservaba otra conversión aún más espectacular, la del patrón antes inflexible ahora conmovido tras visitar la casa de Juan y «contemplar el luctuoso cuadro» en que habitaba su familia: «Es una lección bastante grande y un crimen en mi conciencia que quiero aliviar. Desde hoy, tus hijos y tú, Juan, tienen asegurado el porvenir y ustedes, junto con vuestros compañeros, tendrán las ocho horas de trabajo y el aumento de vuestros jornales»<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> «Alma obrera. Comedia dramática satírica en un acto y un cuadro», *La Defensa Obrera*, Valparaíso, 9, 16, 23 y 30 de enero, 6, 13, 20 y 27 de febrero y 13 y 20 de marzo de 1915.

Aunque la idea del convencimiento pueda considerarse ingenua, no era extraña a la cultura política de los primeros años del POS. En *El Socialismo: ¿Qué es y cómo se realizará?* de 1912, uno de los pocos textos programáticos de aquella época, Luis Emilio Recabarren señalaba que a través del «libro, la tribuna, el periódico, el diario, el folleto, la conferencia, el teatro, la organización, su representación en congresos y municipios», los socialistas «irán **convenciendo a los burgueses** que se vivirá mucho mejor dentro del régimen socialista que con la organización actual de la sociedad y también irán haciendo desaparecer todas las ignorancias y groserías actuales del pueblo para convertirlo en un elemento regenerado, instruido, pensador y progresista»<sup>42</sup>. Esta elemental noción del cambio social se planteó, en los primeros años del POS, para insertarse en la institucionalidad política poniendo el acento en la potencialidad de los medios que permitirían el «convencimiento» más que en los métodos violentos<sup>43</sup>. En la lectura de los socialistas la acción política era el medio principal, que para autores como Aguirre B. podía expresarse teatralmente en fraternidad, conversaciones cotidianas y circulación de libros, y para Paniagua, en la distribución de panfletos antialcohólicos, en huelgas o en la elocuencia de las condiciones sociales de la clase obrera.

Con el paso de los años, el convencimiento de los burgueses como recurso dramático fue cediendo ante el acento puesto en la explotación y en las injusticias experimentadas en el espacio laboral. Este era el contexto de *Desdicha Obrera* (1921), la obra más representada de Recabarren<sup>44</sup>. En este drama social en tres cuadros Rebeldía, su protagonista, se enfrenta a las insinuaciones y maltratos de su jefe hasta el punto de asesinarlo. Este desarrollo trágico va acompañado de las reflexiones de la obrera, personaje que expone el discurso de Recabarren, no sólo político sino también metafísico. Ante la inminente muerte de su madre, Rebeldía, reproduciendo en parte las reflexiones que se pueden leer en *La materia eterna e inteligente*<sup>45</sup>, manifiesta: «Si muere nuestra madrecita, que tanto amamos, su muerte no será sino una transformación de la materia. Ella seguirá viviendo en todo el

---

<sup>42</sup> Publicado como separatas en *El Despertar de los Trabajadores* de Iquique, entre el 8 de octubre y 21 de noviembre de 1912. Las citas corresponden al documento del mismo nombre disponible en internet: <https://www.marxists.org/espanol/recabarren/xi-1912.htm> [diciembre, 2020]. El destacado es mío.

<sup>43</sup> Navarro L., *Revolucionarios y parlamentarios*, pp. 52-54.

<sup>44</sup> Reproducida en Bravo, *Teatro y cultura socialista en Chile*, pp. 225-245.

<sup>45</sup> Luis Emilio Recabarren, *La materia eterna e inteligente*. Buenos Aires, Talleres Tipó-Linográficos de «La Vanguardia», 1917.

universo y allí seguiremos amándola. Vivirá también en nuestra memoria»<sup>46</sup>. A diferencia de otros textos dramáticos, en esta obra el discurso de los personajes es más formal y cuidado, en un rastro expresivo de la personalidad de su autor, lo que también se puede observar en interesantes escenas que dan cuenta de los temas de interés de Recabarren, como aquella en que Rebeldía y un médico rechazan la presencia de un sacerdote invocando la razón, la ciencia y el ateísmo.

En *Desdicha Obrera* Recabarren intentaba salir del escenario típico y situaba la acción en distintas ambientaciones populares: una habitación obrera, la oficina del dueño de la fábrica y la cárcel. Según Pedro Bravo E., al presentar de esta forma el drama de Rebeldía, la obra cumplía una «función cultural y reveladora de los problemas que aquejan a una parte de ese conglomerado social que es el proletariado»<sup>47</sup>, es decir, las dificultades que sufrían las mujeres obreras. Probablemente, este fue también el interés del dirigente, poeta e intelectual socialista José Santos Córdova al escribir en 1920 *La canalla*. Se trataba –según la descripción de una publicidad– de un drama amoroso con un argumento centrado en las intrigas de un burgués que «se burla de una muchacha proletaria, engañándola miserablemente, mientras le hace la pata, como vulgarmente se dice, al hermano de la muchacha, ofreciéndole trabajo en la fábrica». Esta historia no se resolvía trágicamente como en *Desdicha Obrera*, sino de forma casi picaresca y afectando el sentido de clase de las relaciones de pareja, pues «el joven se enamora con la hija del burgués llegando a tener relaciones íntimas, que al darse cuenta la familia burguesa se horroriza y se realiza el desenlace de la obra»<sup>48</sup>. Debido a las características de la segunda parte de la obra, es probable que Córdova se haya inspirado en *Flores rojas* de Aguirre B., aunque al agregarle el componente sexual su propuesta resultaba más disruptiva, un rasgo que compartía su poesía<sup>49</sup>. Tras su estreno a fines de 1920, la crítica socialista hizo eco de este gesto al señalar que se trataba de una obra «un tanto audaz, a trechos con visos de irrealismo», pero impregnada de «quemante perfume de rebelión y campea en su desarrollo una sonora vibración de angustia, plena de variaciones a trechos dolorosas y a trechos

<sup>46</sup> En Bravo, *Teatro y cultura socialista en Chile*, p. 227.

<sup>47</sup> Bravo, *Teatro y cultura socialista en Chile*, p. 223.

<sup>48</sup> «Obritas Socialistas en venta», *El Socialista*, Antofagasta, 12 de diciembre de 1921.

<sup>49</sup> Sobre las características de la poesía de Córdova y de otros poetas socialistas del período, véase Jorge Navarro L., «Letras obreras. Clase trabajadora y experiencia urbana en la escritura proletaria. Chile, primer cuarto del siglo xx». *Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Mémoire et Histoire)*, 43, segundo semestre 2022 [en prensa].

demoledoras». Entre sus compañeros, y aunque les pareciera un tanto irreal la relación entre un obrero y una burguesa, la obra dejaba un gusto de incomodidad, en especial por sus «retorcimientos y exageraciones», los que se justificaban por tratarse de «propaganda doctrinaria» apoyada en «vibrantes y líricos apóstrofes de rebelión»<sup>50</sup>. En su calidad de poeta revolucionario, estas últimas características deben haber sido el sello que Córdova quiso imprimirle a su primera obra de teatro.

Tanto *Desdicha Obrera* como *La Canalla* fueron representadas por los cuadros socialistas a lo largo del país y alcanzaron en 1922 un destino insospechado cuando Recabarren, de viaje por la URSS para asistir al IV Congreso de la Komintern, le regaló al estudiante y futuro crítico teatral soviético Aleksandr Fevral'ski un libro que las incluía junto a dos obras españolas. Una nota de 1969 del diario comunista chileno *El Siglo* informaba que Fevral'ski, entusiasmado por la presencia de Recabarren y por el libro, había mostrado las obras chilenas al famoso poeta futurista Mayakovski, el cual habría accedido a publicar *Desdicha Obrera* en la revista de literatura y estética *LEF*<sup>51</sup>, sigla del Frente de Izquierdas en el Arte, grupo que había fundado junto a Meyerhold (dramaturgo) y a Eisenstein (cineasta), entre otros. La emoción de los comunistas chilenos ante la revelación de Fevral'ski a fines de la década del sesenta se habría desvanecido al conocer lo que escribió en *LEF* en 1923: «Las piezas, sobre todo las chilenas, están rellenas de sentimentalismo y sobrecargadas de unos términos lejanos del marxismo, como Ideal con letra mayúscula, «amor sagrado», etc. No encontramos nada de lucha social, en todas hay tragedias personales como el resultado de la injusticia del capitalismo». Sobre *La Canalla* –considerada por los compañeros de Córdova como un «drama que pone los nervios en tensión y llena el corazón de un inmenso deseo de redención, con oleadas de amargura, odio y amor»<sup>52</sup>– Fevral'ski era particularmente crítico:

Como ejemplo del concepto ingenuo es el contenido de la segunda pieza: un revolucionario cuya hermana fue «ofendida» por un rico holgazán, le vindica de la misma manera, pero luego resulta que está enamorado de la hija del rico, y todo termina bien. La hermana del revolucionario, que ama al otro, rechaza la propuesta matrimonial del ofensor, quien, resignado, promete ser bueno.

---

<sup>50</sup> «Las veladas en nuestro local», *El Socialista*, Antofagasta, 15 de diciembre de 1920.

<sup>51</sup> «1ª columna. Recabarren y Maiakovski», *El Siglo*, Santiago, 21 de diciembre de 1969.

<sup>52</sup> «Teatro Obrero. Actividades de la semana», *El Socialista*, Antofagasta, 21 de diciembre de 1920.



La evaluación final de Fevral'ski, y que pudo haber sido también la de la vanguardia artística soviética a la que pertenecía, era inapelable: «Desde el punto de vista escénico son piezas muy flojas, con monólogos altivos. A nuestros camaradas sudamericanos aún les falta mucho para elaborar la ideología revolucionaria y, en base a ella, un repertorio artístico fuerte»<sup>53</sup>. ¿Distancia geográfica, histórica y cultural? ¿Vanguardismo revolucionario y artístico? En el breve juicio de Fevral'ski se aprecia algo de cada uno. Lo cierto es que el contexto en el cual se desenvolvía el crítico teatral soviético era muy distinto al de los noveles dramaturgos chilenos, que tenían como tercera o cuarta ocupación la creación literaria, que se sumaba a sus labores como obreros, dirigentes y en algunos casos periodistas.

En la URSS de la post guerra civil el ambiente artístico se encontraba en una intensa batalla por la definición de los principios del arte revolucionario, y en el ámbito teatral, el grupo de artistas de izquierda (donde se encontraban Meyerhold, Mayakovski y, probablemente, Fevral'ski) lideraba una dura batalla contra el Comisario del Pueblo para la Educación A. V. Lunacharski, defensor de la libre creación, abierto a reconocer el valor del teatro anterior a la revolución y contrario al establecimiento de normas fijas para la creación artística revolucionaria<sup>54</sup>. ¿Puede que, de haber caído en las manos de Lunacharski, las obras chilenas hubieran tenido una mejor recepción en la URSS? Probablemente no, porque tanto el ministro como los artistas de izquierda soviéticos no eran muy cercanos al romanticismo naturalista que se podía extraer de la dramaturgia obrera y socialista chilena, aunque es probable que Lunacharski fuera más receptivo a sus formas, debido a su opinión favorable del melodrama de agitación proletaria y de la participación de aficionados en el teatro<sup>55</sup>.

Debido al precario estado de las comunicaciones con los bolcheviques, los comunistas chilenos no se enteraron de estas críticas y continuaron creando obras en las que dominaba una visión romántica y melodramática de la revolución. Gradualmente, las luchas sociales fueron teniendo más espacio en los argumentos de las obras. En 1921, la huelga fue el tema central de *Luchas*

---

<sup>53</sup> *LEF*, 2, Moscú, 1923, p. 166. Agradezco la buena disposición del historiador Andrey Schelchkov por acceder a la traducción de este documento.

<sup>54</sup> Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2017, pp. 167-191.

<sup>55</sup> Fitzpatrick, *Lunacharski*, pp. 177-178.

*Internas* obra de José Segundo Castro<sup>56</sup>. Era también el nudo argumental de ¡Bárbaros!, drama social en un acto del socialista José Basile publicado el mismo año, reconocido autor santiaguino en la escena del teatro aficionado. Un aspecto interesante de esta obra es que los argumentos sociales y políticos de corte socialista se encuentran en el discurso de los representantes de los sectores dominantes: el sacerdote, el capitalista y el militar. Como una forma de contextualizar la huelga, al comienzo de la obra el representante de la iglesia expresa consternado: «Cuánto ha cambiado el obrero de un tiempo a esta parte [...] Tuvieron el cinismo de gritarme zángano, parásito, carcoma social y otras lindezas por el estilo [...] Parece mentira; antes no eran así, eran más temerosos de Dios y se confesaban una o dos veces al mes; ahora no pasa eso». Uno de los capitalistas le responde al cura, dando cuenta del cambio de época que experimentaba la clase trabajadora y del cual los socialistas se sentían agentes y depositarios: «Tiene usted razón, padre. Antes no se oía hablar de federaciones, ni de huelgas, ni de maximalismo, ni de socialismo y los obreros vivían tranquilos y felices»<sup>57</sup>.

En 1923, el primer concurso de creación literaria organizado por el periódico *La Federación Obrera* premió a la obra *Amarguras de la vida*, del obrero tranviario, dirigente sindical y futuro diputado Luis Ayala Poblete. Nuevamente el escenario era una opulenta casa de un empresario industrial de Santiago y el tema central una huelga en la que se involucran todos los personajes. Además de burgueses y obreros movilizados, esta obra incluye las acciones de rompehuelgas y de trabajadores que, bajo el concepto sindicalista, traicionaban la causa obrera espionando y conspirando para el patrón. El móvil que emparentaba a crumiros y burgueses era la codicia y, también, el alcohol, uno de los principales puntos críticos de la cultura socialista<sup>58</sup>. En un interesante giro, el personaje principal no es el líder de la huelga, sino María, su pareja y empleada doméstica de la casa burguesa. Ella es quien desencadena la acción final, ya que gracias a su ingenio logra desmascarar y denunciar a los rompehuelgas. Esta propuesta, aclaraba el autor, tenía como objetivo poner de manifiesto «el importante papel que puede y

---

<sup>56</sup> Mario Cánepa, *El teatro social y obrero en Chile*. Santiago, Ediciones Cultura y Publicaciones, 1971, pp. 22-23.

<sup>57</sup> José Basile, *¡Bárbaros! Drama social en un acto*. Santiago, Imprenta San Diego, 1921, pp. 7-8.

<sup>58</sup> Sobre la postura crítica de los socialistas respecto al consumo de alcohol, véase Navarro L., «Fiesta, alcohol y entretenimiento popular».

debe desempeñar la mujer para la Emancipación Proletaria»<sup>59</sup>. Por ello, en los parlamentos de María se encuentra el discurso político de la obra. En el desenlace de la obra, arenga a su compañero en huelga:

**LUIS E. RECABARREN S.** „Desdicha obrera“ — (Рабочее несчастье).

**JOSE S. CORDOYA** „La canafa“ — (Сволочь).

**C. A. MELIA** „El día de mañana“ — (Завтрашний день).

**E. TORALLA BECI** „Hodar“ — (Очар).

Antofagasta. Imprenta „El socialista“ — 1921 г.

Четыре небольших пьески на испанском языке, изданные Коммунистической Партией Чили (Южная Америка). Авторы первых двух — чилийцы, остальные — испанцы. Все пьесы сходны между собой. Все они — бытовые, в том числе даже третья, тема которой — в будущем — ликвидация последней земельной собственности после социальной революции в Испании. Пьесы, в особенности чилийская, отличаются исключительным сентиментализмом и переполнены таковыми на наш взгляд далекими от марксизма терминами, как „Идеал“ (с большой буквы), „святая любовь“ и т. п. Непосредственно социальной борьбы нигде нет, во всех пьесах личные трагедии, как результат несправедливости капиталистического строя. Пример наивной концессии — содержание второй пьески: революционер, сестру которого оскорбил богатый бездельник, мстит ему тем же; потом оказывается, что он любит сестру богача; и всё кончается благополучно. Хотя сестра революционера, любящая другого и отвергает предложение раскаявшегося оскорбителя, — последний, примирившись, обещает „быть добрым“. Предисловие к последней пьеске: El argumento de esta obra consiste en condenar el prejuicio y cobardía de claudicar los ideales de justicia social ante el peligro de la persecucion burguesa, dejando al final, triunfantes la razon y la justicia“ („существо этой вещицы заключается в осуждении предрассудка и боязни провозгласить идеалы социальной справедливости перед опасностью преследования со стороны буржуазии, заканчивающейся торжеством разума и справедливости“.)

В сценическом отношении пьески очень слабы: действия чрезвычайно мало; преобладают высокопарные монологи.

Нашим испанским и южно-американским товарищам, видно, придется много поработать и над выработкой классовой идеологии, и над созданием действительно революционного репертуара.

**А. Февральский.**

Comentarios de Fevralski sobre las obras chilenas, *LEF*, n.º 2, Moscú, 1923, p. 166.

[...] y tú, Manuel, debes irte a tu puesto a cumplir con tu deber. No hay momento que perder: así es que ¡adelante! Lucha hasta el fin, hasta que veas coronados tus esfuerzos, sin importarte las intrigas y pelambres, que después

<sup>59</sup> Luis Ayala, *Amarguras de la Vida*, Santiago, Talleres Gráficos de La Federación Obrera, 1924, p. 2.

ellos mismos te agradecerán y sabrán corresponder a tus sacrificios y, por otro lado, acá está tu negra para quererte y amarte siempre... siempre...<sup>60</sup>

Si bien en este tipo de obras aumentaba el protagonismo de las luchas sociales, el desarrollo de este enfoque no se produjo por una discusión sistemática sobre las características que debía tener el teatro socialista para ajustarse a los parámetros marxistas, tal como exigía y criticaba Fevralski en su reseña de 1923<sup>61</sup>. Más que insertarse en la teoría revolucionaria, la intención de los dramaturgos socialistas-comunistas era dar forma a una voz literaria que comunicara las penurias de su clase, sus sentimientos y sus anhelos. Una voz que sirviera también para poner en circulación, mediante un formato distinto al folleto político, sus explicaciones y aspiraciones sobre los problemas y las desigualdades sociales.

### 3. CONCLUSIÓN

A mediados de la década de 1920, una reimpresión de *Flores rojas* incluía una nota final de los editores que planteaba: «El teatro puede ser educativo si literatos y artistas se lo proponen. [...] Hagamos arte y habremos contribuido a hacer pueblos cultos»<sup>62</sup>. Esta idea sintetizaba el sentido que tenía el teatro para los socialistas y era la noción que movilizaba a la militancia para afrontar los desafíos escénicos y creativos que implicaba el arte dramático. Su finalidad era modificar, a través del arte con inspiración política, los aspectos de la cultura popular que comprendían como barreras para alcanzar el socialismo, como el consumo de alcohol, las creencias religiosas, la desmovilización política y la apatía sindical. Para llevar a cabo este propósito, tanto los actores como los dramaturgos socialistas se inspiraban en el moderno ideal prometeico de derribar la opresión y los privilegios. Un sentido de la modernidad apreciable también en su intención de enfocarse

---

<sup>60</sup> Ayala, *Amarguras de la Vida*, p. 14.

<sup>61</sup> Beatriz Peralta sostiene que la numerosa producción dramática de los socialistas portugueses de comienzos del siglo xx no contó con un «un documento programático que definiese los objetivos y líneas de acción». Peralta, *La cultura obrera en Portugal*, pp. 25-26. En contraste, los socialistas españoles de la década de 1920 debatieron sobre las razones que justificaban la creación de un teatro específicamente socialista. Al respecto, véase De Luis, *La cultura socialista en España*, pp. 67-70. Agradezco a la profesora Beatriz Peralta su generosidad al enviarme su libro y un dossier de sus interesantes trabajos que me han sido de gran ayuda.

<sup>62</sup> Aguirre, *Flores rojas*, p. 31.

en la realidad social y plasmarla teatralmente de acuerdo a sus experiencias, a sus aspiraciones políticas y a sus capacidades estéticas.

Como una actividad de entretenimiento, el teatro socialista distorsionaba la cotidianidad en la que vivía la clase obrera y proporcionaba prácticas e imaginarios que alimentaban el sentido alternativo que buscaba construir el POS-PCCh. Con esta finalidad, el teatro socialista logró asentarse en el circuito cultural, en especial en aquellas ciudades donde la oferta de entretenimiento era más limitada. En cambio, en las grandes ciudades, tuvo más dificultades debido a la competencia con otras formas de diversión, tanto en el ámbito popular como en el mundo de los trabajadores organizados. A pesar de esto, desde 1912 las veladas socialistas en las que el teatro ocupaba un lugar estelar fueron aumentando su regularidad y público, lo que permitió ampliar la resonancia de la propaganda política partidista e incluso motivaron la organización de los cuadros teatrales apolíticos para revertir su influencia.

En tanto creación, el teatro socialista tenía como objetivo ampliar los sujetos típicamente representados en la literatura y en el arte en general, presentando una estética alternativa y proletaria. Se trató de una actividad producida desde la clase obrera y, por ello, se planteaba como una alternativa a la estética dominante, al gusto de las clases medias y a las corrientes vanguardistas. Como su público no frecuentaba estos círculos, tampoco tuvo la necesidad de ajustarse al sentido estético de la elite, aunque igualmente buscó ampliar los marcos artísticos hegemónicos, escenificando en uno, dos o tres actos la explotación, la huelga y el amor proletario.

Es en ambos sentidos que el teatro socialista chileno debe ser comprendido; como un fenómeno relativo tanto a la historia del ocio y del entretenimiento como a la historia política y sindical de la clase obrera.

**LAS GRANDES PRODUCCIONES  
CULTURALES. INTEGRACIÓN Y  
TRANSNACIONALIZACIÓN**



# UNA DINÁMICA TRANSNACIONAL DE INTEGRACIÓN CULTURAL: EL BOLERO A UN LADO Y OTRO DEL ATLÁNTICO ENTRE 1820 Y 1945

*Marie-Catherine Talvikki Chanfreau*  
*Université de Poitiers/CREC-Sorbonne Nouvelle*

## RESUMEN

Hasta la Primera Guerra Carlista, el bolero amenizaba los espectáculos, gozaba de publicidad en la prensa, se mencionaba en textos literarios de prosa, teatro y poesía, se representaba en las artes plásticas, y sus intérpretes, llamados boleros, emprendían giras internacionales que ampliaban su prestigio. Por lo tanto, numerosas investigaciones trataron de aproximarse a esta moda, aunque parcialmente, ya que también haría falta contemplar su dinámica transnacional de integración cultural. El bolero peninsular, célebre hasta Ultramar, se volvió caribeño entre el Trienio constitucional y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Para estudiar su propagación y transformación a lo largo de estos ciento veinticinco años de cambios sociopolíticos, se evocarán sus medios de difusión decimonónicos y en los primeros decenios del siglo xx.

## ABSTRACT

Until the First Carlist War, the bolero enlivened the shows, benefited by publicity in the press, was mentioned in literary texts of prose, drama and poetry, was represented in the plastic arts, and its performers, called boleros, undertook international tours that extended his prestige. Therefore, numerous investigations tried to approach this fashion, but were partial, since it would also be necessary to envisage it as a transnational dynamic of cultural integration. With this perspective, there is reason for observing how the peninsular bolero, famous until Overseas,



became Caribbean between the Spanish Constitutional Triennium and the end of the Second World War. To study its propagation and transformation throughout these one hundred and twenty-five years of sociopolitical changes, its means of broadcasting in the nineteenth century and in the first decennaries of the twentieth century will be evoked.

**E**n España, el término bolero abarca muchos aspectos, esencialmente líricos, musicales y coreográficos, que evolucionaron merced a varias influencias<sup>1</sup>. Poema cantado, melodía tocada y baile calificado de nacional<sup>2</sup> por aparecer como la quintaesencia de sus múltiples variantes –antiguas, locales, estilizadas– como las seguidillas –sevillanas, manchegas, de las habas verdes, boleras– o la cachucha, el bolero es una forma variable<sup>3</sup>. Conllevando cambios rítmicos dentro de su usual compás de  $\frac{3}{4}$ , presenta facetas tanto populares como cultas<sup>4</sup>. En su aspecto académico, dio su nombre a la Escuela Bolera, famosa incluso allende el mundo ibérico por su arraigo hispano enriquecido por aportes técnicos franceses<sup>5</sup>. En efecto, hasta la Primera Guerra Carlista, sus virtuosos bailes de palillos amenizaban sistemáticamente los concurridos espectáculos teatrales<sup>6</sup>, gozaban de gran publicidad en la prensa, se mencionaban en textos literarios de prosa, teatro y poesía, se representaban en las artes plásticas, y sus intérpretes, llamados boleros, emprendían giras internacionales que ampliaban su prestigio.

<sup>1</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Les apports étrangers à l'identité culturelle espagnole (xviii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles) : l'italianisme de l'école *bolera*», en J.-R. Aymes, S. Salaün (eds.), *Le métissage culturel en Espagne*. París, PSN, 2001, pp. 53-66.

<sup>2</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Le boléro et l'identité espagnole», en J.-R. Aymes, S. Salaün (eds.), *Être espagnol*. París, PSN, 2000, pp. 131-160.

<sup>3</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Recherche sur quelques aspects phoniques de la double poésie orale et écrite des séguedilles de la Manche, *boleras* et des boléros du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours», tesina de DEA bajo la dirección del profesor S. Salaün, París 3, Sorbona Nueva, 1993.

<sup>4</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Le boléro : entre folklore local et art cosmopolite», en M. Cariz (y otros ed.), *L'Art du Folklore : Europe, Afrique, Amériques*. Nancy, Presses Universitaires, 2014, pp. 59-76.

<sup>5</sup> M.-C. T. Chanfreau, «L'historiographie française dans la relation culturelle franco-espagnole : Étienne de Jouy, le docteur Véron et Edgard Quinet», en J.-R. Aymes, M. E. de Vega, *Francia en España, España en Francia, la historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos xix-xx)*. Salamanca, Universidad, 2003, pp. 19-33.

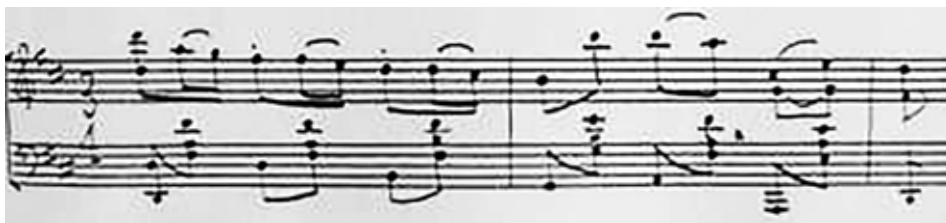
<sup>6</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Du spectacle dramatique à la représentation lyrique : le rôle de l'école *bolera* dans les saynètes, intermèdes, *tonadillas* et *zarzuelas*», en M. Coulon (ed.), *La musique dans le théâtre et le cinéma espagnols*. Gardonne, Fédérop, 2002, pp. 113-126.

Por lo tanto, numerosas investigaciones trataron de aproximarse a esta moda avasalladora, pero resultaron parciales, ya que también haría falta encararla como dinámica transnacional de integración cultural. Con esta perspectiva, cabe observar cómo el bolero peninsular, célebre hasta Ultramar, se volvió caribeño entre el Trienio constitucional y el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Para estudiar su propagación y aparente transformación a lo largo de estos ciento veinticinco años de profundos cambios sociopolíticos, se evocarán sus medios de difusión decimonónicos y en los primeros decenios del siglo xx.

## I. ÚLTIMO DESTELLO CULTURAL DE LA METRÓPOLI HISPANA

### El bolero entre el Trienio Constitucional y el Trienio Esparterista



Refrán de un bolero anónimo popular en La Habana en 1815.

Al pronunciarse Riego, inaugurando así la revolución liberal, la Escuela Bolera ya tenía desde hacía nueve años con Manuela García Gamborino una embajadora en Cuba, puesto que esta bailarina española procuraba lucirse en escena merced a una verdadera antología de seguidillas boleras y boleros que pasaron a las academias de danza de La Habana<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 125, 127.

*N. IX. Landum, Brazilian Volkstanz.* 4

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is labeled 'N. IX.' and 'Landum, Brazilian Volkstanz.' with a small number '4' to the right. The score consists of 14 staves of music, arranged in two systems of seven staves each. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The music appears to be a dance piece, given the title 'Volkstanz' (folk dance). The paper shows signs of age, with some staining and wear.

«Landum, Brazilian. Volkstanz», 1820.

Comparado con el *lundú* brasileño recopilado en una partitura contemporánea<sup>8</sup>, y ensalzado por un maestro de danza<sup>9</sup>, el bolero, con las boleras a seis y la cachucha, reinaba asimismo en los coliseos madrileños del Príncipe y de la Cruz gracias a Teresa Baus, Luis Cossoul, María Fabiani, José Ramos o Luisa Valdés<sup>10</sup>.



El guitarrista Josep Ferran Macari Sorts i Muntades (Barcelona 13-II-1778-París 10-VII-1839), 1825.

<sup>8</sup> «Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien: n.º IX Landum, Brazilian. Volkstanz» (Karl Friedrich Philipp, Von Martius; y Johann Baptist, Von Spix, *Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820*. München, Lindauer, 1823).

<sup>9</sup> Antonio Cairón, «El bolero», en *Compendio de las principales reglas del baile [...] y aumento de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid, Repullés, 1820 [3-12-1819], pp. 103-109.

<sup>10</sup> *El Universal observador español*, Madrid, n.º 15, v. 26-5-1820, p. 56; n.º 17, d. 28-5-1820, p. 64; n.º 21, j. 1-6-1820, p. 78; n.º 22, v. 2-6-1820, p. 82; n.º 47, ma. 27-6-1820, p. 172; n.º 75, ma. 25-7-1820, p. 276; n.º 212, sa. 9-12-1820, p. 792; n.º 216, mi. 13-12-1820, p. 806; n.º 220, d. 17-12-1820, p. 822; n.º 224, j. 21-12-1820, p. 836; n.º 228, l. 25-12-1820, p. 850; n.º 229, ma. 26-12-1820, p. 854; n.º 230, mi. 27-12-1820, p. 858; n.º 231, j. 28-12-1820, p. 862.

En 1821, mientras por primera vez el bolero le inspiraba a Fernando Sor un dúo de guitarras en *allegro moderato*<sup>11</sup>, reducción o esbozo novedoso en España de una obra orquestal<sup>12</sup>, su modalidad bailada con folías, manchegas y cachucha por Pedro González y otros profesionales, seguía programado en la Corte<sup>13</sup>.



Bolero andaluz.

<sup>11</sup> *Coleccion selecta de musica ynstrumental Para Guitarra sola de los mejores autores nacionales y extranjeros redactada y dedicada por los editores A Los Amantes de la Musicá*. Madrid, [Wirmbs, 1821].

<sup>12</sup> Javier Suárez-Pajares (ed.), *Bolero a Dúo con dos guitarras compuesto por d. Fernando Sor*. Madrid, Ópera tres, 1994.

<sup>13</sup> «Teatros» (*Diario de Madrid*, n.º 17, mi. 17-1-1821, p. 12; *El Universal*, Madrid, n.º 15, l. 15-1-1821, p. 54; n.º 18, j. 18-1-1821, p. 66; n.º 20, s. 20-1-1821, p. 74; n.º 41, s. 10-2-1821, p. 152; n.º 42, d. 11-2-1821, p. 156; n.º 341, v. 7-12-1821, p. 1320; n.º 342, s. 8-12-1821, p. 1326; n.º 345, ma. 11-12-1821, p. 1338; n.º 349, s. 15-12-1821, p. 1358; n.º 352, ma. 18-12-1821, p. 1370).



El año siguiente, el bolero –ejecutado por la Sra. Pérez y el Sr. Lapuerta en Madrid<sup>14</sup>, pero también aplaudido en los teatros de Río de Janeiro<sup>15</sup>– le pareció a un Pintor alemán en el imperio brasileño una imitación perfeccionada del *lundú* bailado por criollos al son de guitarras y castañuelas<sup>16</sup>.



Johann Moritz Rugendas (Augsburgo 29-III-1802-Weilheim an der Teck 29-V-1858), *Lundu*, 1822.

Al principio del Decenio Ominoso, se publicaba en Madrid la partitura de las *Boleras de la bola* con acompañamiento de pianoforte y guitarra en  $\frac{3}{4}$  vivo de Federico Moretti. Sin embargo, como horrorizado por la represión absolutista que se ensañaba, el bolero, acompañado por las folías y la

<sup>14</sup> «Teatros. Cruz á las 7  $\frac{1}{2}$  de la noche», *Diario de Madrid*, n.º 259, 17-12-1822, p. 8.

<sup>15</sup> Mário de Andrade, *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1989, p. 67.

<sup>16</sup> Johann Moritz Rugendas, «3.18 Danse Lundu», *Voyage pittoresque dans le Brésil* [1822-1825]. París, Engelmann & C<sup>ie</sup>, 1835.

cachucha, zarpó hacia Norteamérica con Manuel García, tenor sevillano, y Trinidad Huerta, primer músico en presentar en los Estados Unidos conciertos de guitarra, como en los neoyorquinos City Hotel el 15 de mayo de 1824 y Washington Hall el 5 de junio, en el Masonic Hall de Filadelfia el 22<sup>17</sup>, en Saratoga Springs<sup>18</sup>, o en Baltimore hasta el 17 de diciembre<sup>19</sup>.



Conocido por sus boleros y cachuchas, el guitarrista Trinitario Pascual Francisco Agustín Pedro Miguel María Ruberto Bruno Ventura Huerta y Caturla (Orihuela 8-VI-1800 - París 19-VI-1874), litografía de 1820 por Achille Devéria (París 6-II-1800-23-XII-1857).

<sup>17</sup> «Pot Pourie, on the Guitar, composed of the following pieces, [...] las folias, la Cacuccia, el Bollera, [...] Mr. Huerta.», *The National Gazette and Literary Register*, Philadelphia, Fry, 21-6-1824.

<sup>18</sup> «Repertory: [...] Bolero [...] Mr. Huerta», *Saratoga Sentinel*, Saratoga Springs, Davison, 3-8-1824.

<sup>19</sup> «Mr. Huerta's concert», *Baltimore Patriot & mercantile advertiser*, Baltimore, Munroe, 28-7-1824; «Divertissement on the Guitar, Spanish [...] Bolero, in which is introduced the Folie d'Espagne, Mr. Huerta», *Baltimore... op. cit.*, 15-12-1824.

Mientras el guitarrista continuaba su gira estadounidense, salía en Cataluña la segunda edición anónima de un cancionero de boleras<sup>20</sup>, cuyas mudanzas ejecutadas por Manuela García Gamborino fascinaban al público de un México definitivamente independizado de su metrópoli en 1825. Al año siguiente, partituras de Moretti<sup>21</sup>, como la de las *Boleras de las habas verdes*, aparecían en Madrid, pero «el españolísimo bolero<sup>22</sup>» que invadía los escenarios mexicanos empezaba a fastidiarle al exiliado dirigente de la conspiración independentista de Cuba, donde Huerta arribó en 1826.



José María Heredia y Campuzano (Santiago de Cuba 31-XII-1803–Toluca 7-V-1839), codirigente en 1823 de la conspiración independentista cubana de la logia masónica criolla de los Soles y Rayos de Bolívar, exiliado en México.

<sup>20</sup> *Colección de coplas de seguidillas boleras y tiranas*. Barcelona, Roca, 1825.

<sup>21</sup> Federico Moretti, *Boleras del sonsonete con acompañamiento de piano forte y guitarra*. Madrid, Wirmbs, 1826.

<sup>22</sup> José María Heredia, *El Iris: periódico crítico y literario*, México, El Águila, 2-1826; 8-1826.



Tres años después, la cachucha<sup>23</sup>, como el bolero bailado por Teresa Alonso<sup>24</sup> y Tiburcio López<sup>25</sup>, seguían apreciadísimos en La Habana hasta 1830 junto con las seguidillas boleras<sup>26</sup>. En la misma fecha, mientras se bailaba la cachucha al son de la guitarra y de la voz en las chinganas de Valparaíso<sup>27</sup>, el baile nacional –bolero, seguidillas manchegas, corraleras, boleras del *cantiamo*, de la Marica, *afandangadas* o intermediadas– ejecutado magistralmente –por artistas de la talla de las Sras. Josefa Alfaro, Juana Cano, Castillo, Diez, Manuela Dubiñón, Gertrudis Fontanellas, Manuela García, Carmen y Josefa Martínez, Matilde Saavedra, Saborit, Rosalía Sierra, Valledado, Vives, y los Sres. Esteban Baena, Mariano Camprubí, Francisco Font, Ginés Fontanellas, Mariano García, Matías González, Ibáñez, Mariano Martínez, Francisco Tenorio– llenaba de aficionados los coliseos madrileños, inclusive el Pintoresco Mecánico y el de la calle de la Sartén<sup>28</sup>, y el triunfo de este repertorio impulsó la publicación de su adaptación al piano<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> «Teatro Extramuros», *El Diario de La Habana*, 18-3-1829.

<sup>24</sup> *El Diario... op. cit.*, 18-6-1829.

<sup>25</sup> *El Diario... op. cit.*, 30-12-1829.

<sup>26</sup> Serafín Ramírez Fernández, *La Habana artística: apuntes históricos*. La Habana, Capitanía General, 1891, pp. 11, 25, 31, 119.

<sup>27</sup> Alcide D'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique méridionale [...] 1830 [...]*. París, Bertrand, 1839, t. II, cap. XXIII, §3 «Séjour au Chili», p. 336.

<sup>28</sup> *Diario de avisos de Madrid*, Jordán, n.º 186, l. 5-7-1830, p. 748; n.º 218, v. 6-8-1830, p. 880; n.º 219, s. 7-8-1830, p. 884; n.º 220, d. 8-8-1830, p. 888; n.º 221, l. 9-8-1830, p. 892; n.º 236, ma. 24-8-1830, p. 952; n.º 239, v. 27-8-1830, p. 964; n.º 248, d. 5-9-1830, p. 1000; n.º 249, l. 6-9-1830, p. 1004; n.º 252, j. 9-9-1830, p. 1016; n.º 253, v. 10-9-1830, p. 1020; n.º 256, l. 13-9-1830, p. 1032; n.º 257, ma. 14-9-1830, p. 1036; n.º 264, ma. 21-9-1830, p. 1064; n.º 265, mi. 22-9-1830, p. 1068; n.º 268, s. 25-9-1830, p. 1080; n.º 271, ma. 28-9-1830, p. 1092; n.º 272, mi. 29-9-1830, p. 1096; n.º 273, v. 1-10-1830, p. 1104; n.º 274, s. 2-10-1830, p. 1108; n.º 275, d. 3-10-1830, p. 1112; n.º 276, l. 4-10-1830, p. 1116; n.º 293, mi. 20-10-1830, p. 1184; n.º 294, j. 21-10-1830, p. 1188; n.º 297, d. 24-10-1830, p. 1200; n.º 298, l. 25-10-1830, p. 1204; n.º 299, ma. 26-10-1830, p. 1212; n.º 301, j. 28-10-1830, p. 1220; n.º 306, ma. 2-11-1830, p. 1240; n.º 307, mi. 3-11-1830, p. 1244; n.º 311, d. 7-11-1830, p. 1260; n.º 313, ma. 9-11-1830, p. 1268; n.º 316, v. 12-11-1830, p. 1280; n.º 317, s. 13-11-1830, p. 1284; n.º 318, v. 14-11-1830, pp. 1287-1288; n.º 319, l. 15-11-1830, p. 1292; n.º 320, ma. 16-11-1830, p. 1296; n.º 321, mi. 17-11-1830, p. 1300; n.º 322, j. 18-11-1830, p. 1304; n.º 326, s. 22-11-1830, p. 1320; n.º 332, d. 28-11-1830, p. 1344; n.º 336, j. 2-12-1830, p. 1360; n.º 340, l. 6-12-1830, p. 1378; n.º 342, mi. 8-12-1830, pp. 1389-1390; n.º 346, d. 12-12-1830, pp. 1405-1406; n.º 350, j. 16-12-1830, p. 1422; n.º 351, v. 17-12-1830, p. 1426; n.º 359, s. 25-12-1830, pp. 1457-1458; n.º 360, d. 26-12-1830, pp. 1461-1462; n.º 361, l. 27-12-1830, pp. 1465-1466.

<sup>29</sup> Nonó (por), *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe, obra 1ª arreglada al fortepiano; Boleros que se bailan en los teatros de la Corte arreglados al fortepiano, n.º 1 y 2*. Madrid, Conservatorio, [1830].



Los boleros Dolores Serral, Mariano Camprubí, Manuela Dubiñón y Francisco Font en 1834.



Mariano Camprubí bailando bolero con Dolores Serral, y posando para Édouard Manet en 1862.



Los boleros Lola Melea y Mariano Camprubí (Édouard Manet, *El ballet español*, 1862).

Al año siguiente, las Sras. María Fabiani, Goce, Pando y los Sres. A. Fabiani, Pacheco y Piáttoli enriquecieron este panorama capitalino con manchegas de la Pía, boleras del contrabandista o del *charandel*<sup>30</sup>, y el éxito no se desmintió en 1832<sup>31</sup>, sino que su eco había rebotado hasta la Argentina con las seguidillas boleras y la cachucha de la primera danzarina Dominga Montes de Oca, quien actuó desde los seis años y hasta 1833<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Diario de avisos de Madrid*, n.º 283, l. 10-10-1831, p. 1160; n.º 288, s. 15-10-1831, p. 1184; n.º 303, d. 30-10-1831, pp. 1247-1248; n.º 318, l. 14-11-1831, p. 1308; n.º 319, ma. 15-11-1831, pp. 1311-1312.

<sup>31</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 22-2-1832.

<sup>32</sup> *The British Packet, and Argentine News*, Buenos Aires, Impr. del Estado, 8-9-1832; 27-10-1832.



Escena de baile español por Nicolas-Eustache Maurin (Perpiñán 6-III-1799-París 1850).

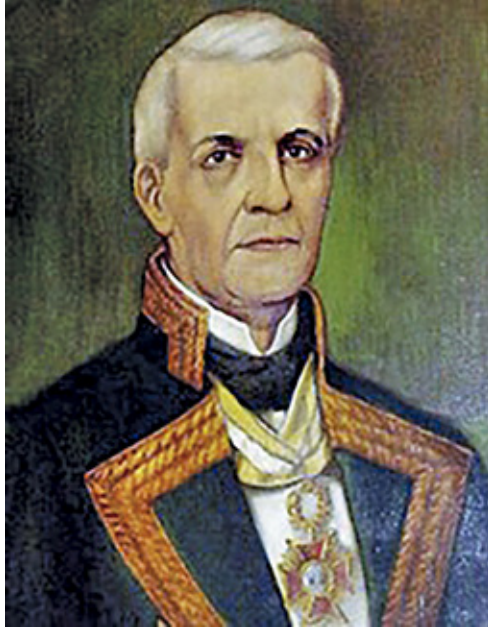
Entonces se dieron a conocer las partituras con acompañamiento de piano de los boleros *Marinero del alma* de Joaquín de Murguía en re menor para dos voces y *Sin duda que tus ojos* de Sor en re mayor para tres voces.

Pese al estallido de la Primera Guerra Carlista, se siguieron publicando partituras –como de las *Boleras del Jopeo* de Pablo Bonrostro– y dando espectáculos. Así, en el habanero Teatro del Diorama, Andrés del Castillo cantaba a la guitarra unas boleras agitanadas o el bolero<sup>33</sup>, y los recitales de Huerta en Barcelona, Valencia, Madrid o la Alcarria deleitaban por sus boleros y cachucha<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *El diario de La Habana*, 20-8-1834; 26-12-1834.

<sup>34</sup> *Boletín oficial de la provincia de Málaga*, 24-9-1835.





El lexicógrafo Esteban Pichardo y Tapia (Santiago de los Caballeros 26-XII-1799-La Habana 1879).

En Cuba, donde el pasacalle del bolero<sup>35</sup> se designaba con un término local, la Sra. Moreno y el Sr. Pavía bailaban las boleras del Joco<sup>36</sup>. Mientras el Padre Carapuceiro consideraba la cachucha como moda moderna en el Brasil<sup>37</sup>, este ritmo, junto con el de las seguidillas, llamó la atención de un visitante de la península ibérica, quien citó tres veces el bolero en el relato de su viaje<sup>38</sup>. Además, divertían al público, sea en Madrid las manchegas de la Pía a ocho<sup>39</sup>, sea en el habanero Gran Teatro de Tacón las boleras de Reina Valenciano, o de la primera bailarina de Sevilla, María de Jesús Pérez, igual que la cachucha gaditana, y las boleras jaleadas del primer bailarín Tomás Villanueva<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Esteban Pichardo, *Diccionario provincial de voces cubanas*. Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836, p. 217.

<sup>36</sup> «Teatro del Diorama», *El Diario de La Habana*, 5-12-1837.

<sup>37</sup> Miguel Do Sacramento Lopes Gama, *O Carapuceiro: periodico sempre moral e só por accidens politico*, Recife, Fidedigna, 20-1-1838; 17-2-1838.

<sup>38</sup> Charles Dembowski, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile, 1838-1840*. París, Gosselin, 1841, pp. 21, 38, 226.

<sup>39</sup> *Diario de Madrid*, n.º 1106, v. 6-6-1838.

<sup>40</sup> *El diario de La Habana*, 15-6-1838; 20-6-1838; 15-12-1839; 7-6-1840.

Durante la regencia de Espartero, se saludó en España el éxito del bolero en ámbitos no ibéricos: «contonearse haciendo bailar el bolero á [...] los boleros españoles [...] á Fanny Elssler que acaba de marchar contratada al teatro de Nueva-York<sup>41</sup>».



Admiradora y divulgadora de la escuela bolera, Franziska Elssler (Viena 23-VI-1810-27-XI-1884), célebre bajo el nombre de «Fanny» en las Óperas de Austria y Francia por su cachucha.

<sup>41</sup> «Las castañuelas en París», *Semanario Pintoresco español*, Madrid, Jordán, 12-7-1840, pp. 220-221.



Fanny Elssler en la Ópera de París.

Mientras esta danza era reclamada, con su séquito de seguidillas de la Mancha, en los escenarios nacionales («Lo que deseáramos es [...] baile, variado entre los nacionales [...]: boleros, [...] manchegas<sup>42</sup>»), la prensa mexicana anunciaba la llegada de Francisco de Pavía. Hallándose, este primer bailarín y director del Teatro de Barcelona, contratado para el de Nuevo-México, ofrecía enseñar boleros y cachucha<sup>43</sup>, en boga en Iberoamérica pues sus letras solían pregonar ideas liberales<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *El pasatiempo: diario de teatros*, Madrid, Suárez, n.º 6 (1), 6-6-1842.

<sup>43</sup> «Academia de baile», *El siglo Diez y Nueve*, México, Cumplido, año 2, trim. 2, 6-7-1843, p. 4.

<sup>44</sup> Vicente T. Mendoza, «La Cachucha en México». *Nuestra Música*, México, 20 (1950), pp. 296-298.

## El bolero isabelino

Bajo Isabel II, como las Sras. Gozze, Pavía, Paz Dorado y los Sres. Llorente, Luis Pavía y Juan Gerada entusiasmaban a La Habana<sup>45</sup>, el bolero podía contemplarse como carrera en Cuba, según se burlaba en 1845 el artículo «Colocar al niño»: «le ponemos maestro de [...] boleros<sup>46</sup>». Ahora bien, este ritmo no le parecía tener orígenes sólo metropolitanos a un catalán: «ese baile traído del África, que algunos dicen productor de la chica y por consiguiente del fandango y bolero, que de ella se creen modificaciones<sup>47</sup>». El mestizaje con danzas criollas de influencia africana se verificaba asimismo en las boleras de la zamacueca de Enrique Lanza y la Srta. Bogardus<sup>48</sup> o de Fernando Orozco y Célestine Thierry<sup>49</sup> según la prensa santiaguina:

Las boleras principian y el entusiasmo crece, crece el ruido, crece la bulla; y el teatro convertido en algo parecido a una reunión en familia deja oír por todas partes los gritos de una alegría desesperada. La parte más democrática de la cazuela ya no lanza gritos de animación sino que truena. [...] Tal ha sido la función: pocas veces se ha visto concurrencia mas [sic] lucida y numerosa [...]<sup>50</sup>.

En Chile Josefa Vallejo triunfaba también con la cachucha, y en el barcelonés Teatro del Liceo se ovacionaban boleras nuevas a ocho<sup>51</sup>, de forma semejante que en la Corte: «el baile es el objeto primordial del espectáculo [...], deseando todos [...] aplaudir a la Vargas o la Senra, deidades de aquel profano templo, donde se bailan boleras<sup>52</sup>».

---

<sup>45</sup> «Gran Teatro de Tacón: 3º Boleras Jaleadas», *Diario de la Habana*, 23-6-1844; «Boleras», *La Prensa*, 5-1-1847; «Gran Teatro de Tacón: Las Boleras de El Sevillano», *La Prensa*, 5-2-1847.

<sup>46</sup> José María de Cárdenas y Rodríguez, en Salvador Bueno (comp.), *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas, Bibl. Ayacucho (n.º 115), 1985, p. 113.

<sup>47</sup> Francisco Baralt, «Escenas campestres, baile de los negros», *Ensayos Literarios*. Santiago de Cuba, Real Sociedad Económica, 1846.

<sup>48</sup> *El Progreso*, Santiago de Chile, n.º 1649, 28-2-1848; n.º 1798 (6), 21-8-1848.

<sup>49</sup> *El Ferrocarril*, Santiago de Chile, n.º 1224 (6), l. 5-12-1859, p. 3.

<sup>50</sup> *El Ferrocarril*, n.º 1227 (6), j. 8-12-1859, p. 3.

<sup>51</sup> *El diario de Barcelona*, n.º 56, 25-2-1849, p. 930.

<sup>52</sup> Leporello, «Folletín de La Época: Revista de Teatros», *La Época*, Madrid, n.º 59, 10-6-1849, p. 1.





El barcelonés Teatro del Liceo, 1869.

Tanto fue así que el teatro de La Habana la invitó en diciembre de 1849 a la gaditana Josefa Vargas, portento a los seis años, a los veintiún cumplidos primera bailarina del Teatro Principal de Barcelona y del Teatro de la Comedia<sup>53</sup> de Madrid donde alborotó al Teatro del Instituto con sus seguidillas gitanas<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Santos Bueno del Castillo, *Biografía de la graciosa y célebre gaditana doña Josefa Vargas, primera bailarina del Teatro de la Comedia*. Madrid, Mellado, 1850.

<sup>54</sup> *La Época*, Madrid, 23-6-1850.



La bolera Josefa Vargas a los 12 años, óleo de 1840 por Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla 8- III-1806-Madrid 9-IV-1857).



La bolera Josefa Vargas, VIII-1840, por J. Vallejo (1840).



LA SEÑORITA DOÑA JOSEFA BARGAS

La bolera Josefa Vargas en *La Ilustración*, 25-VIII-1849, por Ortega, 1850.





La bolera Josefa Vargas en París por Giraud, 1854.

Otra primera bailarina del teatro de Madrid, la trianera Petra Cámara, considerada como bailadora de bolero antes de nacer, denominada Perla de Sevilla<sup>55</sup> fue además retratada en dibujos, grabados o pinturas<sup>56</sup>.



Théodore Chassériau (Santa Bárbara de Samaná 20-IX-1819-París 8-X-1859), *La Petra Camara*, 1854.

Como esta propaganda pictórica aumentaba el atractivo coreográfico de la Escuela Bolera, se programaron en Buenos Aires «Boleras robadas de moda<sup>57</sup>» en el Teatro Argentino, capaz de acoger a mil ciento noventa espectadores<sup>58</sup>; «Boleras del zapateado<sup>59</sup>» en el Teatro Principal de la Victoria,

<sup>55</sup> J. De O., *La Petra Camara, biographie*. París, Vinchon, 1-6-1853, pp. 5-6.

<sup>56</sup> Henri Valentin, grabado según el dibujo M. de Ribellès, 2-1851; Théodore, Chassériau, *Portrait de la Pietra Camara* [dibujo], *La Petra Camara* [pintura], 1854; Gustave, Jundt, *Petra Camara dans «La flor de Granada»* [grabado], 1860.

<sup>57</sup> *El Nacional*, Buenos Aires, 15-5-1856.

<sup>58</sup> «Estadística teatral», *El Nacional*, Buenos Aires, 13-6-1856.

<sup>59</sup> *El Nacional*, Buenos Aires, 6-8-1856.

con una capacidad de ochocientos diez asistentes<sup>60</sup>; «Boleras de Cádiz<sup>61</sup>», «La Cachucha<sup>62</sup>», «El Bolero de Cádiz<sup>63</sup>», en el Teatro de Colón, capaz de albergar a dos mil quinientas personas; el «gran baile andaluz [...] Las Sevillanas<sup>64</sup>»; y en la capital uruguaya «La Cachucha<sup>65</sup>».

Por ser tan populares, estos ritmos boleros inspiraban obras instrumentales tanto en América –donde José Zapiola compuso en 1850 su *Bolero* para piano en Chile, José White en 1859 su *Bolero de Concierto* para violín y piano *opus* 7 en Cuba– como en Europa, donde un caballero de la orden de Isabel la Católica editó su bolero para piano *opus* 35 en Francia<sup>66</sup>. Asimismo Huerta había cosechado laureles con la cachucha en el barcelonés Teatro del Liceo<sup>67</sup>; *El Bolero favorito* y las *Manchegas* de su composición<sup>68</sup>, las improvisaciones o variaciones de boleros y cachucha en el sevillano Teatro de Hércules<sup>69</sup>, en Cádiz y La Habana<sup>70</sup>; su «bolero original<sup>71</sup>» en el salón de Música del Conservatorio del Teatro Real de Madrid, piezas todas que el guitarrista interpretó luego con su hijo violinista de diez años en el barcelonés Teatro del Odeón<sup>72</sup>, antes de publicar su *Lola Montès: boléro favori et original opus* 54<sup>73</sup>.

<sup>60</sup> «Estadística teatral», *El Nacional*, Buenos Aires, 13-6-1856.

<sup>61</sup> *El Diario*, 24-4-1857.

<sup>62</sup> *El Nacional*, Buenos Aires, 27-5-1857; 24-8-1860; *La Tribuna: diario de la tarde*, Buenos Aires, 8-1860; 9-1860.

<sup>63</sup> «Baile español», *El Nacional*, Buenos Aires, 24-8-1860; *La Tribuna: diario de la tarde*, Buenos Aires, 8-1860; 9-1860.

<sup>64</sup> *El Diario*, 15-6-1857.

<sup>65</sup> «Teatro de Solís», *El Pueblo*, Montevideo, 21-11-1860.

<sup>66</sup> Severo Ponce de León, *Loïn du bal: bolero pour piano, op. 35*. París, E. Challiot, [1864].

<sup>67</sup> *El diario de Barcelona*, n.º 55, 24-2-1849, p. 914; n.º 56, 25-2-1849, p. 930; Antonio, Fargas y Soler, *El diario de Barcelona*, 27-2-1849; 6-4-1849.

<sup>68</sup> «Programa», *El diario de Barcelona*, 16-8-1850.

<sup>69</sup> *El Porvenir*, Sevilla, 5-2-1853.

<sup>70</sup> *El Nacional*, Cádiz, 1-3-1853.

<sup>71</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 12 (2), 23-3-1856; *Gaceta Musical*, Madrid, 30-3-1856.

<sup>72</sup> *Diario de Barcelona*, 27-11-1858; 28-11-1858; 29-11-1858; Antonio, Fargas y Soler, *El diario de Barcelona*, 30-11-1858.

<sup>73</sup> Trinidad Huerta, *Méthode de guitare et divertissements favoris dédiés à madame la Comtesse Luboff Koucheleff Besborodko*. Mensignac [París, Moine], 1-5-1861.



La guitarra orquestal de Trinidad Huerta, famoso por su «Boleró a Lola Montes» y retratos.

Seis años después se editaron en la Corte partituras de manchegas en  $\frac{3}{8}$  *allegro*, seguidillas gitanas en  $\frac{3}{4}$  y boleras en  $\frac{2}{4}$  para guitarra de un director sevillano de orquesta y profesor honorario del Conservatorio de la capital<sup>74</sup>. Luego Eduardo Ocón compuso *Recuerdos de Andalucía: bolero de concierto*, *opus 8* para piano, u *opus 16* con añadidura de violín o flauta, y un organista le dedicó a la poetisa asturiana Práxedes Villar de Latorre un bolero en  $\frac{3}{4}$  en homenaje a fronterizas tierras mexicanas<sup>75</sup>.

Este género tampoco faltaba en el repertorio operístico. Así, antes de verse aclamada siete veces del 29 de noviembre de 1854 al 8 de febrero de 1855, luego en octubre de 1889 en La Habana, la primera zarzuela grande estrenada en el madrileño Teatro del Circo el 6 de octubre de 1851, *Jugar con fuego* de Barbieri, concluía el último acto con un bisado coro citando en un vivo  $\frac{2}{4}$  las típicas boleras vallisoletanas de las habas verdes.



El compositor Francisco de Asís Esteban Asenjo y Barbieri (Madrid 3-VIII-1823-17-II-1894).

<sup>74</sup> Tomás Damas, *Manchegas; Seguidillas gitanas; El rumbo: magníficas boleras*. Madrid, Eslava, 1867.

<sup>75</sup> Migue, Mir, *Chihuahua: bolero para piano*. Madrid, Eslava, 1868.



El 15 de septiembre de 1854 Barbieri volvió a seducir al Teatro del Circo con el estreno de su zarzuela *Los Diamantes de la corona* gracias al bisado bolero «Niñas que a vender flores / vais a Granada»<sup>76</sup>.

Similarmente a este frenesí, el interés por la poesía melódica del bolero no cesaba de cundir. Amén de los versos publicados en la República Dominicana, reconocida definitiva y oficialmente independiente por España desde 1855: «un gallardo marinero / cantaba alegre un bolero»<sup>77</sup>, lo atestiguan las canciones de Sebastián Iradier: el *Bolero del olé*, o las *Seguidillas del pica-porte* y *Boleras del ja, ja* con letra de Julián Saiz Cortés. Sin embargo, las letras empalagosas de los boleros cubanos acompañados por el piano en reuniones familiares fueron criticadas:

en mi tierra [...] se cantan [...] boleros malos, [...] de música muy linda [...] pero de una letra [...] rebozando amor, penas, sacrificios, muertes y suicidios, llenas de faltas de gramática, y lo que es más, huérfanas de buen gusto y de sentido común, corren de boca en boca, dando una tristísima idea de nuestra poesía popular. [...] lo más lamentable es que [...] tienen una agradable música criolla, peculiar solo de este clima<sup>78</sup>.

## El bolero entre la Revolución Gloriosa y el Desastre

Pese a la Guerra de Cuba, al tercer conflicto carlista y a la Revolución cantonal, las partituras de boleros y boleras instrumentales o cantados, incluso en gallego, no cesaron de editarse en la metrópoli<sup>79</sup>, o fuera para

<sup>76</sup> Francisco Asenjo y Barbieri, *Mosaico de piezas escogidas de fácil ejecución para piano à cuatro manos: Recreación musical n.º 4: Bolero-duo de tiples Los diamantes de la corona opus 24*. Madrid, Allú/Martín, 1855.

<sup>77</sup> Presago, *El Eco del Pueblo*, Santo Domingo, 1856.

<sup>78</sup> Luis Victoriano Betancourt, «Poesía popular: a mi amigo Antonio Sellén», *Artículos de costumbres y poesías*. Guanabacoa, Revista de Almacenes, 1867, pp. 101, 103, 109, 110.

<sup>79</sup> Rafael Aceves, Ángel Rubio, Rafael María Liern, «El amor polvorista: bolero pirotécnico [acto II, esc. VIII: reducción para piano], ¡El teatro en 1876!: revista fantástica de teatros dividida en dos épocas. Madrid, Romero, 1871; Vicente Falquina, *A orillas del Guadalquivir: Bolero para piano*. Madrid, Carrafa, 1872; Rafael Aceves, Francisco (y otros), «Soy la flor y la nata [Acto I, n.º 5]: aire de bolero en ¾]», *El Testamento azul, zarzuela en 3 actos*, Madrid, 14-6-1874; José Protti, *Bolero para piano, opus 16*. Barcelona, Vidal, 1875; Isidoro Hernández, «Boleras de la pesca, para piano, con letra (gallego) n.º 11», *El cancionero popular 2ª serie*. Madrid, Lodre, 1875; Isidoro Hernández, «N.º 3 Tiene fama Sevilla: bolero», *Artistas en miniatura: zarzuela infantil en un acto, letra y música del maestro*. Madrid, Martín, 1879.

dar a conocerlos en el extranjero<sup>80</sup>, así como también en Portugal<sup>81</sup>. Estas publicaciones reflejaban la fama del género que aseguraba el éxito de las zarzuelas, como en el madrileño Teatro de la Comedia, donde Barbieri estrenó el martes 10 de abril de 1877 su bolero en  $\frac{3}{4}$  con acompañamiento para piano *opus 65* n.º 2 «Aquí viene un Bolero muy afligido, soy el más desgrasiao que ustés han visto<sup>82</sup>». En aquel mismo año el estadounidense Edison ideó el fonógrafo. Antes de que este invento abriera el campo de la producción industrial de soportes del sonido así como de sus máquinas grabadoras y reproductoras, fue presentado en 1878 en Río de Janeiro y en Barcelona:

El día 12 de Setiembre el salon [sic] del *Ateneo libre de Cataluña* [sic] estaba lleno por completo de personas ávidas de conocer el más sorprendente de los inventos del norteamericano Thomas A. Edison. Aquella noche, por primera vez en España, se practicaron pruebas completas en el fonografo [sic]. [...] Hízosele cantar seguidillas españolas [...]<sup>83</sup>.

Ahora bien, a partir de la inquietud independentista manifestada por el Grito de Yara, la especificidad musical del bolero en el oriente cubano empezó a expresarse merced a la célula rítmica sincopada en  $\frac{2}{4}$  del cinquillo y al rasgueo finalizando las frases melódicas. El compositor, director de orquesta y violinista santiaguero Laureano Fuentes Matons, y sus paisanos trovadores del grupo de la Plaza de Martes, tales como Nicolás Camacho, fueron cultivando estas características, siguiendo el ejemplo de Sindo Garay.

<sup>80</sup> Fernando Sor, «Yo sembré una mirada: bolero a tres voces», «Pajarillo amoroso: bolero» en Eduardo Ocón (Comp.), *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares* [comenzada en 1860]. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874.

<sup>81</sup> «Novo Bolero» [partitura para pianoforte], *Repertório de baile para piano, banda e orchestra*. Lisboa, Carvalho Belfort, [1873], n.º 15; João Pedro, Gomes Cardim, «Bolero para pianoforte en FA M», *Os Argonautas: opera burlesca comica representada com geral applauso no Theatro Baquet, do Porto e Principe Real de Lisboa*. Lisboa, Lence & Viuva Canongia, [1874]; Carlos Emílio De Sá, «Canto de Angeles: Bolero para pianoforte en ré m», *La Grande soirée: publication semanal* [sic] *dédiée aux jeunes demoiselles par une société de Musiciens*, Lisboa, Brito Monteiro, n.º 60 (2), [14-12-1878].

<sup>82</sup> Rafael María Liern, Augusto Eduardo Mádan y García, *Artistas para la Habana: juguete lírico en un acto y en verso*. Madrid, Rodríguez, 1877.

<sup>83</sup> «El fonografo [sic] en España», *La Academia: semanario universal*, Madrid, t. IV, n.º 16, 30-10-1878, p. 254.



El bolerista y guitarrista Antonio Gumersindo Garay y García  
(Santiago de Cuba 12-IV-1867-17-VII-1968), mejor exponente del bolero oriental.

Más de un año después del Pacto del Zanjón, cuando acabó la Guerra de los Diez Años en 1879, y con apenas doce años, este discípulo de Pepe Sánchez compuso en Guantánamo el bolero «Quiéreme trigueña: No me olvides, mujer, ni un momento, / que tu amante por siempre seré, / quiéreme, trigueña, quiéreme, porque jamás yo te olvidaré...». Su esquema métrico también rompía con el de la seguidilla compuesta, de arte menor, con rima asonante en los pares<sup>84</sup>, presente en las seis estrofas de un antiguo bolero publicado en La Habana, hacia 1881, por el editor musical Anselmo López y Cortés, y cuyo primer verso advertía: «Nadie siembre su parra». Aunque durante la Restauración, el bolero tradicional en  $\frac{3}{4}$  seguía predominando en la Península<sup>85</sup>, en 1885 el sastre santiaguero Pepe Sánchez compuso el

<sup>84</sup> M.-C. T. Chanfreau, «La *copla* entre l'Espagne et l'Amérique : étude syntactico-formelle comparative des variantes de quatre *coplas* espagnoles dans neuf pays d'Amérique latine», tesina de maestría bajo la dirección del profesor S. Salaün, París 3, Sorbona Nueva, 1990.

<sup>85</sup> Severo Ponce de León, «Recuerdo de la Alhambra, bolero, re menor, á Son Excellence M. E. de Santos», *Recuerdos de la Exposición Universal de París: Colección de Piezas para Piano ejecutadas durante la Exposición* [1-10-1880-30-4-1881] n.º 5. Madrid, Campo y Castro, s. d.; Joaquim Thomaz, Del Negro, «René, bolero para pianoforte en la m»,

bolero *Tristezas*, estructurado en dos períodos de dieciséis compases en  $\frac{2}{4}$ , separados por un pasacalle: «Tristezas me dan tus quejas mujer, / profundo dolor que dudes de mí, / no hay prueba de amor que deje entrever / cuánto sufro y padezco por ti. // La suerte es adversa conmigo, / no deja ensanchar mi pasión, / un beso me diste un día / y lo guardo en el corazón.»

The image shows a page of a musical score for the bolero "Tristezas". At the top, the title "Tristezas" is centered. Below it, on the left, it says "Bolero Compilación de Remonde Rala Quevedo" and on the right, "Autor: José Pepe Sánchez". The score begins with a piano introduction marked "Moderato 272". It consists of several staves of music, including a vocal line and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

El bolero *Tristezas* de José Viviano Sánchez Hechevarría (Santiago de Cuba 19-III-1856-3-I-1918).

Durante la Regencia, las letras de esta modalidad caribeña del bolero podían también reflejar inquietudes políticas como las de Camacho en julio de 1890 quien las divulgaba a dúo de guitarras y voces con su paisano Ramón Ivonet:

No, Cuba mía, / tú no puedes ser feliz. / Todos conspiran contra ti, / Patria querida. / Por demás te encuentras / desolada y afligida / con tantas contribuciones / que tienes que pagar... /

*O mundo artístico: jornal ilustrado de Música, Theatros e Bellas Artes sob a protecção de Sua Magestade El-Rei D. Fernando*, Lisboa, Monteiro de Carvalho, 4-1883, pp. 8-10; Jaime, Biscarri, *Bolero para piano*. Barcelona, Vidal y Roger, 1885; R., Cabrerros, *Brisas de Andalucía: bolero para piano*. Barcelona, Vidal y Roger, 1885.

¿Dónde están las promesas / del Zanjón? / ¿Qué se ha hecho del sufragio / universal? / ¡Qué calamidad, Dios mío! / ¡Qué calamidad! / ¡Hace tiempo que mereces / tu derecho y libertad!...

A su vez, Ivonet compuso un bolero en la víspera del Grito de Baire: «Levanta Cuba la frente, / que tú siempre has sido muy altiva, / para que tengas nueva vida / y veas tu sol refulgente. / No creas que has llegado a perder / las esperanzas y la virtud; / recuerda que siempre has sido tú / fuente inagotable de poder [...]»<sup>86</sup>. Valiéndose del poema colombiano «Volveré mañana», Jorge Ánckermann compuso en 1897 *El soldado*, y tal evolución del bolero como canción fue ante todo saludada por su musicalidad: «Tiene Cuba hoy [...] ininidad de cantores llamados boleristas que con letrillas disparatadas forman cantinelas muy bonitas»<sup>87</sup>.



El compositor y guitarrista Julio Gabino Arcas Lacal (María 25-X-1832-Antequera 16-II-1882).

Paralelamente, el bolero instrumental gozaba gran favor como lo atestiguan el «Bolero arabesca» del leridano Enrique Granados –compuesto hacia 1890 pero publicado entre 1892 y 1900 como n.º 12 de *Danzas españolas opus 37* para piano–, el del salmantino Tomás Bretón compuesto en 1894 como primera pieza de sus *Escenas andaluzas para orquesta*, y las partituras

<sup>86</sup> Lino Betancourt Molina, «Ivonet: trovador de la manigua», *Clave: revista cubana de música*, La Habana, 1-2006, p. 61.

<sup>87</sup> Laureano Fuentes Matons, *Las artes en Santiago de Cuba: apuntes históricos*. Santiago de Cuba, Ravelo, 1893.

para piano<sup>88</sup>, guitarra<sup>89</sup>, banda<sup>90</sup> o conjuntos que divulgaban este ritmo por el mundo iberoamericano: como «un bolero para violín y orquesta, muy bien instrumentado, lleno de felices melodías y en el que la parte principal encierra rasgos de un tono tan ingenioso como intencionado<sup>91</sup>.» A partir de 1895, en el Perú de la élite criolla las orquestas militares solían tocar boleros, amén de landós –versión local del *lundú*– y zamacuecas, en el balneario de Chorrillos que atraía a la aristocracia en los bailes del Club Regatas Lima. No obstante, la boga de la Escuela Bolera iba decayendo<sup>92</sup>, obligando a sus artistas a alternar en España con los bailadores flamencos en los patios de las tabernas<sup>93</sup>, así como a partir de 1886 en el café sevillano Salón-Teatro, alias Teatro del Centro. Asiduo del Burrero de 1895 à 1896, el autor de «La andaluza», embrión de *La mujer y el pelele*, evocó el éxito del bolero ejecutado de esta forma por la quinceañera Concha Pérez<sup>94</sup>. Esta situación le inspiró entonces composiciones instrumentales a un violinista madrileño quien pudo difundirlas antes de 1888 en su gira como solista en los Estados Unidos<sup>95</sup>. Justamente allá apareció en 1887 el gramófono que grababa y reproducía el sonido merced al disco plano de pizarra de 78 revoluciones por minuto, pero hubo que esperar seis años más para que el vendedor de fonogramas

<sup>88</sup> Francisco Javier Jiménez Delgado, *Bolero de concierto*. Madrid, Echevarría, 1887; *Isaac, Albéniz, Recuerdos de viaje n.º 5 Puerta de Tierra: bolero*. Madrid, Echevarría, 1887; José María Güervós, *Bolero*. Bilbao, Dotesio, 1892; Óscar de la Cinna, *Bolero, opus 685*. Barcelona, Pujol, [1895]; *Brisas de España: bolero*. Barcelona, Pujol, 1897; Joaquim Cordeiro Fialho, «Bolero [la m]», *Gil Braz: quincenario ilustrado de musica, literatura, critica, teatro, touros e sport*, Lisboa, Vieira Júnior, 10-4-1898, n.º 1 (1); Luís De Oliveira Galo, «Chiquito: bolero [la m]», *Gil... op. cit.*, 25-6-1898, n.º 5 (1).

<sup>89</sup> Julián Arcas, «1ª serie n.º 6 Bolero», *Colección de piezas para guitarra*. Barcelona, Vidal y Roger, 1891; *Los Panaderos: Bolero*. Barcelona, Vidal y Roger, 1892.

<sup>90</sup> José María Varela Silvari, *La feria de Sevilla: Bolero, opus 37*. Madrid, P. González, 1892.

<sup>91</sup> Serafín Ramírez, *La Habana artística: apuntes históricos*. La Habana, Imp. de la Capitanía General, 1891, p. 180.

<sup>92</sup> M.-C. T. Chanfreau, «La mise en question de l'identité nationale à travers l'école *bolera* à la fin des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles», en J.-R. Aymes, S. Salaün (ed.), *Les fins de siècles en Espagne*. París, PSN, 2003, pp. 235-248.

<sup>93</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Les cafés *cantantes* en Espagne : entre la tradition vernaculaire et la commercialisation d'une culture de masse», en J. Bel, X. Escudero, B. Santini (ed.), *Errance (s), bobème (s), passage (s)*. Boulogne-sur-Mer, Les Cahiers du Littoral, n.º 14 (I), 2012, pp. 165-185.

<sup>94</sup> «Elle achevait son boléro dans un mouvement de passion furieuse, et les provocations de sa jambe et de son torse visaient quelqu'un au hasard dans la foule des spectateurs.» (Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*. París, Mercure de France, 1898, cap. IX).

<sup>95</sup> Enrique Fernández Arbós, «I. Bolero, III. Seguidillas gitanas», *Tres piezas originales al estilo español para grupo de cámara (piano, violín y violonchelo) opus 1*, [1886].

español Enrique Armando Hugens trajera el fonógrafo desde la Exposición Universal de Chicago y lo presentara en San Sebastián, y luego que Francisco Pertierra propusiera «audiciones fonográficas»<sup>96</sup> en la capital. Tampoco fue antes de 1893 cuando técnicos de la Casa de Fonogramas Edison registraron música cubana en La Habana, y sólo en 1895 llegó a Santo Domingo el primer fonógrafo. En la misma fecha, dos portugueses fundaron en Río de Janeiro la Casa ao Bogary para grabar cilindros y discos, tras vender primero cilindros fonográficos importados de empresas norteamericanas y europeas, que ya venían pregrabados, y luego también discos para gramófonos, de la grabadora inglesa Gramophone Company. En Madrid, el Laboratorio Fonográfico A. Hugens no sólo se dedicó desde 1896 a la fonografía sino también a la venta de cilindros impresionados, como la óptica Viuda de Aramburo que además vendía fonógrafos en 1897. No obstante aquél se agrandó en 1898 en Sociedad Fonográfica Española Sres. Hugens y Acosta, cobrando una peseta la entrada para realizar impresiones públicas de las 16h a las 19h, amén de exportar estas grabaciones al extranjero.

Pese a sus tribulaciones entre el Sexenio Absolutista y el Desastre, la Metrópoli hispana había deslumbrado artísticamente aún más allá del mundo iberoamericano con el bolero<sup>97</sup>. Sin embargo, hasta la aparición de los primeros aparatos de fonografía, había sido más bien bailado –según las distintas modalidades de la Escuela Bolera– como el bolero había triunfado avasalladoramente<sup>98</sup>. El nuevo énfasis técnico y comercial que se iba poniendo en su canto y música lo liberaron de sus usuales esquemas métricos y rítmicos que habían sido indispensables para la danza, la cual cedió el protagonismo a la canción<sup>99</sup>. Además, si en sociedades poco alfabetizadas y carentes de recursos, el bolero cundió más gracias a los espectáculos, conciertos y recitales en vivo, que por la venta de cancioneros, partituras o libros de coreografía, los inventos científicos de los dos últimos decenios del siglo XIX estaban preparando el desarrollo de una industria cultural, pero ¿para quiénes resultó rentable?

<sup>96</sup> «Espectáculo científico del Sr. Pertierra: la sala del fonógrafo de Edison», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-5-1894, p. 311.

<sup>97</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Seguidillas, boleras y boleros decimonónicos entre Europa y Cuba», en L. Ruiz Miyares, M. R. Álvarez Silva, A. Muñoz Alvarado (ed.), *Actualizaciones en Comunicación Social*. Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, 2012, v. II, pp. 838-842.

<sup>98</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Le plaisir 'bolérologique'», en S. Salaün, F. Étienne (ed.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*. París, Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 74-86.

<sup>99</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Le boléro en Espagne jusqu'en 1900, analyse de discours et de représentations», tesina de Dea bajo la dirección del profesor S. Salaün, París 3, Sorbona Nueva, 1993.

## LA AMENAZA DEL GRAN GARROTE

## El bolero entre la anexión de Puerto Rico y la invasión de la República Dominicana

En 1899, H. N. McMenimen, uno de los pioneros de la industria fonográfica, visitó a México y llegaron los discos de 78 rpm a España, donde sólo los más pudientes conseguían coleccionar cilindros y equiparse. Mientras el jornal en Andalucía no sobrepasaba 1,50 pts. en 1902; un fonógrafo Edison valía 52,50; un Standard, 105; y un modelo familiar 157,50; sin contar con su motor, que costaba 262,50 si era de muelle, o 315 siendo eléctrico. Por tanto el bolero seguía siendo interpretado en vivo –como el asociado a un zapateado, de la tercera pieza musical de *Los sobrinitos: juguete cómico-lírico en un acto y en verso* del gaditano Salvador Viniegra– o publicado



Caricatura de la diplomacia del presidente estadounidense Theodore Roosevelt por William Allen Rogers, 1904.



en partituras<sup>100</sup>. En los Estados Unidos se fundó en 1901 la Víctor Talking Machine C.º, principal fábrica de gramófonos del mundo que adoptó al año siguiente un lema —«La voz de su amo»— particularmente significativo desde el punto de vista geopolítico pues McKinley había impuesto la Enmienda Platt a los cubanos. En la isla ocupada, el guitarrista santiaguero Alberto Villalón musicalizó entonces los versos de Francisco Eligio en el *Bolero a Martí*: «[...] generosos nos hace la paz.» Luego, en la Cuba republicana de 1902, el guitarrista Manuel Corona compuso el bolero *Doble inconsciencia*: «Cuán falso fue tu amor, me has engañado, / el sentimiento aquel era fingido / [...] tengo poco oro y poca plata / y en materia de compras soy un necio [...]». Cuando los Estados Unidos anexionaron en 1903 la zona del canal de Panamá y obtuvieron el arrendamiento perpetuo de su base naval en Guantánamo, llegaron a La Habana técnicos registradores de cilindros y discos fonográficos para grabar boleros de Garay, algunos de los cuales comenzaron a ser transcritos por el compositor José Marín Varona y el musicólogo Eduardo Sánchez de Fuentes para la editora neoyorquina Excelsior Music Publishing C.º y la Tipográfica Musical, como *La Alondra* en 1913. Para mayor eficiencia, sellos discográficos, como Edison Record, Zon-O-Phone, Víctor Talking Machine, empezaron a mandar a representantes con el objeto de hallar a cantantes y grupos que fueron traídos de Cuba a fin de grabar en Norteamérica, sobre todo para la Columbia Phonograph C.º que también buscaba talentos en México. Esto permitió allá que, hasta el estallido de la Revolución, creciera rápidamente la venta de los productos Columbia Gramophone C.º, distribuidos por la Mexican Phonograph C.º. Cuando la berlinesa International Talking Machine GmbH lanzó al mercado el disco Odeón de doble cara, plantas de fabricación industrial de discos se crearon en Barcelona en 1904. Entonces la política del Gran Garrote se ensañaba en la República Dominicana, mientras en La Habana Víctor Talking Machine le proponía a la casa comercial española Humara y Lastra la distribución de sus gramófonos y discos fonográficos de 78 rpm. La comercialización de estos avances tecnológicos no perturbó a los boleristas, como Villalón quien musicalizó en 1905 los versos de un jesuita venezolano en su capricho-bolero *Boda negra*: «[...] Era un amante a quien por suerte impía/ su dulce bien le arrebató la Parca. [...]» También compuso la música del *Triunfo del bolero*. Esta revista se estrenó en el teatro de Variedades Tívoli del habanero parque de diversiones Palatino en 1906, cuando Humara y Lastra realizaba

---

<sup>100</sup> Ramón Moreno (arreglado por), *Bolero de Manzanillo (para canto y piano)*. La Habana, Anselmo López, 1900.

sus primeras ventas de fonógrafos Víctor. En septiembre la isla sufrió una segunda ocupación militar con desembarco de los Estados Unidos, donde Víctor Talking Machine creaba el mueble gramófono *electric* Victor-Victrola, tres meses antes de la primera radiodifusión.

Con este nuevo trío del disco, la vitrola y la radio, se estaba organizando una prometedora industria musical. Una vez los consumidores equipados con gramófonos, hacía falta ofrecerles sus canciones favoritas, y el mercado hispanófono era una cornucopia pues no excluía a los lusófonos. Acentuándose en 1907 la competencia entre las empresas, la C.<sup>a</sup> Francesa del Gramophone se instaló en Barcelona mientras el director de la oficina neoyorquina de la Columbia Phonograph vino a representar a su compañía en La Habana.



La poetisa María de los Dolores Rodríguez de Astudillo y Ponce de León de Tió  
(San Germán 14-IX-1843-La Habana 10-XI-1924).

Entonces Garay musicalizaba los versos de la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió en su bolero *La tarde* —«[...] Las penas que me maltratan/ son tantas, que se atropellan [...]»— y su *Tristezas* fue el primero que se grabó en México. No obstante —en las voces del tenor Jesús Ábrego y del barítono Leopoldo Picazo, bajo el título de *Un beso*— se había grabado ya en un Victor matrix O-176, 10 pulgadas. Paralelamente a esta rivalidad comercial, en España

el bolero no dejaba de inspirar partituras para piano<sup>101</sup>, o zarzuelas con métrica de seguidilla: «[...] ¿Y Maura? Un bolero [...] De los distintos bailes / del mundo entero, / no hay baile tan alegre / como el bolero. [...] El corazón del hombre / queda prendido / en las vueltas y pliegues / de mi vestido; / ¡viva el salero, / no hay baile tan airoso / como el bolero!»<sup>102</sup>. Cuando en 1908 Corona componía su bolero *Mercedes*, se fundó la Compañía Cubana de Fonógrafos S.A. Su catálogo enumeraba los registros realizados en La Habana para las firmas de fonogramas. La Columbia Phonograph Record estaba representada por la casa comercial J. Giralt e Hijo, editora de un bolero en homenaje a un músico costarricense<sup>103</sup>. Esto impulsó a Humara y Lastra a enviar en 1910 a su empleado Juan Castro a buscar talentos por toda la isla, con el fin de presentarlos en los programas de grabaciones en La Habana y los Estados Unidos para la Víctor, la cual exportó 2500 discos a la República Dominicana en 1913. Sin embargo, no sólo en Cuba se encontraban artistas, como el habanero Gonzalo Roig quien musicalizaba en 1911 los versos del gallego Agustín Rodríguez Castro y del periodista Roger de Lauria en su criolla-bolero *Quiéreme mucho*.



El compositor Tomás Bretón y Hernández (Salamanca 29-XII-1850-Madrid 2-XII-1923).

<sup>101</sup> Demetrio Dorado, *Flor de Andalucía: bolero*. Madrid, Alier, 1913.

<sup>102</sup> Ramón Asensio Mas (y otros), *La eterna revista: humorada lírica en un acto dividido en cuatro cuadros*. Madrid, SAE, 1908.

<sup>103</sup> Manuel Mauri, *A Pilar Jiménez: bolero para voz y piano*. La Habana, J. Giralt e Hijo, 1909.

También en España Bretón componía entonces su «Bolero», segunda de sus *Cuatro piezas españolas para violín, violonchelo y piano*.



El compositor Manuel María Ponce Cuéllar (Fresnillo 8-XII-1882-Ciudad de México 24-IV-1948).

En México una letra folklórica le inspiraba a Manuel María Ponce su bolero *A la orilla de un palmar* en 1912, cuando militares del cuerpo de infantería de marina estadounidense desembarcaron nuevamente en Nicaragua.

En 1915, cuando el espirituario Teofilito componía su bolero *Pensamiento*, y Garay musicalizaba los versos del poeta mexicano José F. Elizondo en su bolero *Amargas verdades*, voluminosas exportaciones de la neoyorquina Wonder Talking Machine C.º arribaron a Cuba donde la Columbia Phonograph era distribuida en La Habana por Frank Robins & C.º. Esta lucrativa venta de fonógrafos aseguró entonces la fortuna de San Ton Sui, alias Emiliano Aton, negociante instalado en Matanzas desde 1898, quien pudo pasar holgadamente el resto de su vida en la China de donde la miseria lo había obligado a emigrar de niño. También en la estadounidense Puerto Rico, J. B. Ogden aumentó los beneficios de este negocio exportando hacia el extranjero. Con el mismo afán, el presidente de la American Graphophone C.º vino a México, mientras la berlinesa Carl Lindström AG penetraba en Río de Janeiro y en Barcelona, donde competía con la C.ª del Gramófono S.A. Española. Fue entonces cuando en el madrileño Teatro Español se estrenó

en  $\frac{3}{4}$  *allegro moderato* «La Presumida: bolero del Corral de la Pacheca al estilo del s. XVIII» de Sinesio Delgado<sup>104</sup>.

### El bolero entre las intervenciones en México y en Nicaragua

Un año después de la tercera intervención militar estadounidense en México, el bolero *Mujer perjura* del espirituano Miguel Companioni fue grabado provechosamente por la firma discográfica Víctor en Nueva York, pues lo vendió en 25 000 ejemplares en Cuba. En la misma fecha fueron compuestos los boleros *Longina* por Corona y *La bayamesa* por Garay: «[...] Pero si siente de la Patria el grito / todo lo deja, todo lo quema, / ése es su lema, su religión.» Cuando, a fin de promover la radio internacional, General Electric C.º fundó en 1919 a la Radio Corporation of America utilizándola para ventas de radio, las grabaciones gramofónicas de Viuda de Humara y Lastra se valieron de tecnología de punta en Cuba donde el santiaguero Salvador Adams componía *Sublime ilusión* y Ernesto Lecuona *Siboney*, boleros cuyo ritmo estaba conquistando cada vez más al público de México. Allá el bolero les inspiró, al año siguiente, a Alfonso Esparza Oteo y a su letrista veracruzano Adolfo Fernández Bustamante la composición de *Un viejo amor*, mientras en Cuba Garay creaba *Ojos de sirena* –«Por eso es que en las playas, / se dice que hay sirenas, / que tienen ojos verdes / profundos como el mar»– y empezaba a grabar discos para la Columbia con su hijo Eladio Guarionex. Ahora bien, el desarrollo de la industria fonográfica acompañaba entonces la expansión de la radiodifusión. Por lo tanto, tras el surgimiento de varias estaciones de radio comercial en los Estados Unidos, como la perteneciente a Westinghouse Electric con emisiones diarias de discos, La voz de Costa Rica –primera estación de radio de onda corta de Iberoamérica– realizó su radiodifusión inaugural.

A orillas del Pacífico austral el dictador peruano Leguía, invocando la construcción de la Patria Nueva, suscribió en 1921 un contrato de radiotelefonía con la empresa británica Marconi's Wireless Telegraph C.º. Sin embargo, esta incipiente propagación de la radiodifusión no impedía la pervivencia en los escenarios del bolero orquestal, como el «Baile de las niñas<sup>105</sup>» que un compositor aragonés estrenó en el Teatro Reina Victoria de Madrid, de donde era oriundo Pedro Mata.

<sup>104</sup> Amadeo Vives, *Canciones epigramáticas para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1916, n.º 12, pp. 90-93.

<sup>105</sup> Pablo Luna, *Los pápiros: zarzuela cómica en 3 actos*. Madrid, S. de Autores Españoles, 1921, acto II n.º 7.



El poeta Pedro Mata Domínguez (Madrid 17-I-1875-27-XII-1946).

Musicalizando los versos de dicho poeta en su bolero *Y tú, ¿qué has hecho?*, el cubano Eusebio Delfín inauguró un acompañamiento con arpeggios que se popularizó para este ritmo, el cual inspiró también a los mexicanos Armando Villarreal Lozano en su *Morenita mía*, o Agustín Lara a partir de 1922.



El bolerista Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso del Sagrado Corazón de Jesús Lara y Aguirre del Pino (Tlacotalpan 30-X-1897-Ciudad de México 6-XI-1970).

Entonces, mientras se difundía en los Estados Unidos el primer mensaje publicitario por las ondas, se contaban allá unas seiscientas emisoras registradas y casi cuatrocientos mil receptores de radio. Antes de que en San Juan los hermanos estadounidenses Hernand y Sosthenes Behn, cofundadores de la International Telephone & Telegraph, inauguraran, con mucha música, la Radio El Mundo, primera de Puerto Rico, comenzaba a desarrollarse la radiodifusión en Cuba. Allá la compañía Víctor grabó en 1923 el bolero *Lejos de ti* de Delfín en un estudio portátil traído de los Estados Unidos donde no sólo los discos empezaban a grabarse en ambos lados, sino que aparecía la radio Columbia Broadcasting System, y se familiarizaba así el compositor y cantante caraqueño Lorenzo Herrera en Nueva York con el bolero caribeño. No obstante, el español no había desaparecido, como lo demostró Amadeo Vives al estrenar en el madrileño Teatro Apolo su «Bolero del marabú».



El compositor Amadeo Vives Roig (Collbató 18-XI-1871-Madrid 2-XII-1932).

Con alegre repiqueteo de castañuelas resonó brillante en el segundo cuadro del tercer acto de la comedia lírica en tres actos *Doña Francisquita* inspirado en *La discreta enamorada* de Lope, mientras en México el magnate tampiqueño Emilio Azcárraga obtenía una licencia para distribuir radios de Victor Talking Machine. También seguía llegando hasta Sudamérica la radiodifusión. Con capitales de la Marconi's Wireless Telegraph, empresas

–como la alemana Siemens Schuckert de ingeniería eléctrica– inauguraron en marzo las transmisiones de la C.<sup>a</sup> Radio Chilena, en abril la Radio Sociedade do Rio de Janeiro comenzó a transmitir, en Buenos Aires la Radio Splendid emitió por primera vez en mayo.

Al año siguiente, los fundadores de la Peruvian Broadcasting C.<sup>o</sup> –entre ellos un belga, un administrador inglés de la British Sugar Estates y un estadounidense– propusieron crear la OAX, primera estación de radio del Perú. Entonces se constituyó Radio Barcelona y versos del español Mata fueron musicalizados esta vez por un mexicano, Emilio Pacheco Ojeda, en su bolero *Presentimiento*. En la misma fecha, el dentista boricua Julio Roqué, instalado en el Harlem del Este, creó su programa radial Revista Roqué, uno de los primeros de Nueva York en castellano, entrecortado por publicidades para sus propios antisépticos y pastas dentales Roqué, y con su propia orquesta Julio Roqué que él mismo dirigía para acompañar a los boleristas locales o de paso. Éstos no dejaban de visitarlo, pues a los que carecían de medios, les abría su casa, les ofrecía consultas gratis y les encontraba contratos seguros cual una verdadera agencia artística, permitiendo durante varios decenios que la difusión del bolero no se encontrara afectada, ni siquiera por las consecuencias del colapso de la Bolsa neoyorquina. En efecto, de familia muy acomodada, Roqué, amén de su próspero consultorio dental, se dedicaba a la música. Letrista, pianista, violinista, compositor y arreglista, este amigo de infancia de su paisano El Jibarito se presentaba en conciertos y grababa con la Víctor. Y si la académica danza bolera no cayó totalmente en el olvido frente al aplastante alud de la balada caribeña tan divulgada por el disco y la radio, fue gracias al bailarín andaluz Ángel Pericet Carmona.





El maestro de escuela bolera Ángel Pericet Carmona (Aguilar de la Frontera 28-II-1877-Madrid 1944).

En efecto éste, alumno desde 1882 en Sevilla de Amparo Álvarez la Campanera, logró presentar exitosamente en 1925 la Escuela Bolera en el Teatro Nacional de Caracas, mientras el santiaguero Miguel Matamoros formaba un trío que empezó a popularizar en Cuba el bolero cantado a dos voces con acompañamiento de son.



El trío formado por Rafael Cueto Hechavarría (Santiago de Cuba 14-III-1900-La Habana 17-VIII-1991), Miguel Matamoros (Santiago de Cuba 8-V-1894-15-IV-1971) y Ciro Rodríguez (Santiago de Cuba 9-II-1899-La Habana 29-III-1981).

En el Perú, a falta de publicidad pagada, la Peruvian Broadcasting vendió para financiarse receptores a precios tan elevados que la OAX no prosperó. En cambio la radio con programación musical se expandió por España, donde la Columbia Grafófono en Pasajes, Pathé en San Sebastián, la Compañía del Gramófono y Odeón Transoceanic Trading C.º en Barcelona fabricaban discos. Éstos comenzaron a grabarse de manera eléctrica en los Estados Unidos, donde aparecía por vez primera el tocadiscos. Ya que el sistema eléctrico de reproducción mejoraba la calidad sonora del disco, la tirada de ejemplares aumentó al año siguiente en España. Paralelamente en América brotaban nuevos boleros. Así, los estragos del ciclón que asoló entonces a La Habana le inspiraron a Garay *El huracán y la palma*, en México el yucateco Guty Cárdenas musicalizaba los versos de su paisano Chispas Padrón en *Rayito de sol*, El Jibarito –fundador del Trío Borinquen– componía el portorriqueño *Campanitas de cristal*, y María Grever el mexicano *Júrame* en Nueva York, donde se fundó la National Broadcasting C.º. Mientras la dictadura de Leguía adquiría a la quebrada Peruvian Broadcasting para entregar la administración de la OAX a la Marconi's Wireless, en El Salvador –donde sólo se contaban 89 receptores– inauguraba sus transmisiones la primera radiodifusora del país. Esta radio estatal AQM, nombrada según las iniciales del presidente, fue rebautizada por su sucesor Radio El Salvador en 1927.

Entonces se constituyó la red de radiodifusión CBS Radio Network en Nueva York. De aquella ciudad llegaban los discos del Trío Borinquen a la República Dominicana, donde el conjunto se nombró Trío o Grupo Quisqueya.



El trovador Augusto Alejandro Cárdenas Pinelo «Guty Cárdenas» (Mérida 12-XII-1905-Ciudad de México 5-IV-1932).

Otros boleristas daban también a conocer sus obras, como en México *Nunca* de Guty Cárdenas con letra del yucateco Ricardo López Méndez, o en Cuba *Dulce embeleso* de Matamoros, *Te odio* de Félix B. Caignet, *¿Me odias?* de Ernestina Lecuona, cuyo hermano integró su bolero «Siboney» en su zarzuela en dos actos *Tierra de Venus*. Al año siguiente, mientras los jarochos Cuates Castilla componían *Cuando ya no me quieras*, fueron prensados en los Estados Unidos discos grabados por la Víctor de boleros como *Flor* –poema del caraqueño Juan Antonio Pérez-Bonalde musicalizado por Guty Cárdenas–; *Olvido*, *Juramento*, *Elixir de la vida* –de Matamoros, interpretados por su Trío–; *Imposible* de Agustín Lara; *Amina* del mayagüezano Enrique Dorrego y *Naturaleza* de Pastor Villa –ambos miembros con Félix Ventura del Trío Boricua–; y en las voces del Trío Quisqueya: *Culpable*, *Pobre gaviota*, *¡Córreme guardia!*, *¡Dale brisa!* del boricua Jibarito, *¡Cuánto me hizo sufrir!* de José Valdespina o *Lejos de ti* de J. Alvorado. En Santo Domingo de Guzmán se inauguró entonces la HIX, primera radiodifusora gubernamental, y la Víctor vendió los primeros discos grabados por ella en la República Dominicana, pero prensados en Nueva York, con boleros, entre los cuales uno del santiagués Piro Valerio.

### El bolero durante la Gran Depresión

Cuando la Exposición Iberoamericana de Sevilla premió al cubano compositor de boleros Delfín con una medalla de oro en 1929, ésta podía simbolizar el triunfo del género. En efecto, Matamoros componía en compás de  $\frac{4}{4}$  su bolero-son *Lágrimas negras*, el matancero Nilo Menéndez musicalizaba los versos del habanero Adolfo Utrera en su bolero *Aquellos ojos verdes*, Guty Cárdenas los de López Méndez en *Quisiera*, Agustín Lara componía *Boca chiquita*, *Clavelito*, *El puñal*, *Juramento*, *Mujer*, *No te perdonaré*, *Nueva flor*, *Reliquia*, *Rosa*, *Sin ti*, *Sin tus ojos*, *Sólo tú*, *Tanto he sufrido*, *Tardecita*, y Grever *Te quiero dijiste* en los Estados Unidos donde se empezaron a grabar en 33 revoluciones por minuto los discos.



La compositora María Joaquina de la Portilla Torres de Grever (León 14-IX-1885-Nueva York 15-XII-1951).

Éstos, pues, no dejaban de proponer boleros, como *Mi nena*, *Lamento borincano* del Jibarito; *Dos mentiras*, *Néctar de la ilusión*, *Ansiedad* de Pastor Villa, a veces matizado de fox-trot pero siempre con el tiple y el cuatro de su Trío Boricua; o cuarenta grabados para la Víctor con trompeta, tres guitarras, tumbadora, tambora, güiro, clave y maracas, por el Grupo Dominicano, integrado por Eduardo Brito –intérprete de *¿Por qué te vas?*, *Dulce Angélica*–, Bienvenido Troncoso –autor de *Por la carretera*, *Mi llegada a Macorís*, *Ingrata*, *Yo no creí*, *El triunfo*, *La muchacha blanca*, *Tu desdén*,

*Un astro, El amor y la ventura, Los veinte, Góndola azul, La vida en el desierto*–; Chita Jiménez –compositor de *Elsa*–; Enrique García, autor de *Mi bandera, La mujer y los celos*. Este cuarteto, acompañado en Nueva York por dos músicos boricuas, interpretaba también *La mulatona, Voy al campo, Los mangos de Baní, Negra santa, Honorina, Amor sin límites, Juré volverte a ver* de Piro Valerio; *Encalécate, Cuando no te conocía, Oye mi vidita, La despedida, Los vagos* de Julio Alberto Hernández; *Sueño azul, No sé por qué te quiero, Gozo si te contemplo, Nada a llorar mis ojos, Contestando «Amar, eso es todo»* de Chenchó Pereyra; *La triste realidad* de R. Almanzar; *Orfelina, Nenita* de Ramón Wagner; *Dolores* de R. Ricardi; *La diosa del amor* de José Dolores Cerón; *Té quiero* de Leopoldo Gómez. Cuando se estrenó entonces la primera película sonora brasileña con canciones, la difusión del bolero se debía más bien al incremento de grabaciones de discos que iba de la mano con el de las estaciones radiales.

Ahora bien, la situación difería bastante de un país a otro, pues ya había diecinueve radios comerciales en México, mientras que recién aparecía la Voz de Barranquilla en Colombia donde los radiorreceptores seguían siendo costosos.

Si la Junta Militar peruana incautó en 1930 la radiodifusión, ésta seguía implantándose por América con la Radio Nacional de Guatemala; la Broadcasting Caracas, cuya orquesta programaba a boleristas locales; la mexicana XEW-AM, creada por el empresario Azcárraga, empleado por la México Music Corporation de la compañía Radio Corporation of America; o la panameña Radio Tembleque, emisora de boleros de Ricardo Fábrega, como *Taboga, o Panamá viejo*: «[...] de tu lujo pasado / sólo queda el dolor. [...]». Para cuatro mil radiorreceptores se calculaban unos veinticinco mil oyentes en Puerto Rico, donde Roberto Cole componía sus boleros *Sigue tu camino* y *Lirio blanco*.

Grababan los suyos sus paisanos –El Jibarito, con *Despiértase Manola*; Rafael Rodríguez, con *Mi morena, Mercedes, Sara*; y Ramón Quirós, con *Amor sin dolor*– en los Estados Unidos. Mientras se inventaba allá un magnetófono comercializable, el habanero Graciano Gómez musicalizaba en Cuba el soneto *Flor de pantano* de Gustavo Sánchez Galárraga, y Agustín Lara componía *Aunque no me quieras, Aventurera, Contraste, Dime si me quieres, Gotas de amor, Loca tentación, Mi novia y Pervertida*. Al año siguiente, creó otros boleros, como *A tus pies, Besa, Cabellera negra, Cautiva, Cuando vuelvas, Chamaquita, Decepción, Despierta, Dictadora, Dos rosales, Señora Tentación*, «Santa» –para la homónima película del madrileño Tony Moreno

y primera mexicana con sonido sincronizado— o *Cabellera rubia* en los Estados Unidos, donde no cesaban de grabarse —a menudo con trío de voces y guitarras, teclado musical, tiple, cuatro, güiro, maracas, claves— nuevos títulos, como *Gloria*, *Regalito*, *Borinquen*, *Ana María*, *Polonguí*, *Nieves del boricua* Pedro Flores, *El perdón* de su paisano El Maestro Ladi, *Consejos a las mujeres*, *El pastorcillo del Jibarito*, *Los cubanos dicen* de Luis Berríos o *Mis anhelos* de Ramón Vía. El mercado del disco no era entonces el único en crecer, también los radiorreceptores empezaron a difundirse en la España republicana donde la audiencia radial aumentó, al contrario de Guatemala donde los programas radiales de la TGW no eran escuchables sino por las escasas familias capaces de comprarse receptores de la RCA Víctor. En el Perú el Estado le entregó la administración de la OAX a la empresa privada Compañía Nacional de Radiodifusión, lo que desencadenó un pleito de cuatro años con la Marconi. Esta pugna por las ondas atestiguaba el peso político y económico que representaba este medio capaz de orientar la opinión e influenciar los gustos.



El bolerista Rafael Hernández Marín «El Jibarito» (Aguadilla 24-X-1892-11-XII-1965).



Los cantantes Marco Tulio Maristany Gómez (Valencia 25-IV-1916-28-V-1984) y Graciela Naranjo (Maiquetía 25-XII-1916-Caracas 11-IV-2001).

En materia de música, éstos también se vieron orientados en Venezuela, cada mediodía del martes al sábado, tanto por La Hora de los Aficionados de Radio Caracas Radio como por la Broadcasting Caracas que hizo debutar a los boleristas quinceañeros Marco Tulio Maristany, guitarrista cantante, y Graciela Naranjo. Contratada en exclusiva, esta contralto resultó programada al mediodía, tarde y noche a partir de 1932.

Aunque limitada en Guatemala, la radiodifusión contribuyó allá a la boga de los boleros mexicanos, como *Alguna Vez*, *Brujería*, *Cabellera Blanca*, *Deseo*, *Enamorada*, *Nacida Para Amar*, *Primavera*, *Vencida* de Agustín Lara.

Los temas solían grabarse –incluso con matiz de rumba y hasta con cinco voces, teclado, dos guitarras, violín, tiple, maracas, güiro, claves– en Nueva York, verbigracia *Te Amo* del bogotano Jorge Añez y el tapatío Tito Guízar, *Un beso perdido*, *Tierra de lindos palmares* de Pastor Villa, *Fiebre del delirio*, *A Quisqueya* de José A. Casilla, *Los que aquí cantan* de Cecilio Benítez, *Cementerio virginal* de Pedro Berríos, *Dulces mentiras*, *Mentirosa* del Jibarito, *Palomita*, *Vete*, *Celos*, *Sonríe*, *Nene* de Pedro Flores, *Lentamente* de Troncoso, *Maldita* de Rodríguez, *Quiéreme*, *Cecilia*, *Perdónala* de Cándido Vicenty. Esta abundante producción encontraba inmediatamente un eco favorable en la prensa hispana local:



El bolerista Jorge Añez Avendaño (Santa Fé de Bogotá 23-IV-1892-22-VII-1952) y el cantante Federico Arturo Guízar Tolentino (Guadalajara 8-IV-1908-San Antonio 24-XII-1999).

Amigos 5.45 p. m. WINS Trío compuesto por el tenor García, el barítono Chago Rodríguez y el guitarrista César Alcázar presentará [...] *Borinquenho Bolero* [...] Orquesta «El Chico» 11.00 a 11.30 WOR Con el concurso de aplaudidos artistas hispanos como solistas [...] Lorenzo Herrera, tenor *Borinquenho Bolero* [...] Orquesta Filipina 11.30 a 12.00 p. m. WRNY El grupo típico [...] ejecutará [...] boleros [...] Para mañana, domingo [...] Revista Roqué 9.00 a 9.30 p. m. WINS El notable conjunto artístico reunido por el doctor Julio Roqué [...] Dr. Roque dentista Exam. gratis, precios bajos, pago semanal<sup>106</sup>. Hernán Rodríguez 1.45 a 2.00 p.m. WMCA El popular cantante y guitarrista colombiano ofrecerá [...] *La tarde era triste Bolero* [...] Dos Caballeros 11.00 a 11.15 p. m. WMCA Ofrecerá este dueto incógnito [...] *Las aves* (bolero) Solo vocal [...] *Amor fingido* (bolero) Solo vocal [...] Orquesta Filipina 11.30 a 12.00 p. m. WRNY El conjunto típico ofrecerá [...] boleros [...] Para mañana, domingo [...] Dos Caballeros 5.45 a 6.00 p. m. WMCA [...] *Puerto Rico* (bolero) Solo [...] Revista Roqué 8.00 a 8.30 p. m. WINS El conjunto que dirige el maestro compositor, doctor Julio Roqué [...] Los Gauchos 11.00 a 11.30 La orquesta dirigida por el maestro Vicent Sorey, con el concurso del tenor Tito Guízar y los instrumentistas hermanos Hernández como solistas, presentarán [...] Selección típica regional Tito Guízar y los hermanos

<sup>106</sup> «Sección de radio: abundante diversión amena hoy y mañana: nuevos elementos con la Revista Roqué», «Dentistas: Roque: Dr. Roque's dental creams», *La prensa: único diario español e hispano americano en Nueva York*, Nueva York, n.º 4469 (LXXVIII), s. 7-5-1932, pp. 5, 7.



Hernández ¿Por qué te fuiste? Bolero [...] Dr. Roque dentista Exam. gratis, precios bajos, pago semanal<sup>107</sup>.

En 1933, mientras regresaban la tropas de ocupación de Nicaragua a los Estados Unidos, Grever compuso *Alma mía*; Pastor Villa registró sus derechos de autor para *Eterno enamorado* y grabó *Sufrimiento* con la Víctor en Nueva York donde otros boleros también fueron grabados, como –por el Grupo Borincano con voces, guitarras, cuatro, tiple, maracas, clave y sabor a guaracha– *Flores marchitas* de J. L. Mercado, *Besitos dorados* y *Saludo a Borinquen* de Ramón Cortijo; –por la Orquesta Borincana además de con marimba, piano, violín– *Lo fatal*, *Amor de mis amores*, *Acuérdate de mí*, *La jibarita*, *Si la mujer es mala* de Julio Roqué; –con tres o compás reposado de  $\frac{6}{8}$  sobre un acompañamiento en  $\frac{3}{4}$  de criolla– *Allá va*, *Capullito de azucena*, *Mi islita* del Jibarito, *Tras la tempestad*, *Súplica* de Pedro Flores, *Bésame con ternura* de Ernestina Lecuona, *Una noche tropical* de Fábrega, *Campanas de mi aldea* del boricua Plácido Acevedo, y *Espera* de R. Muñoz. Asimismo en México Agustín Lara creó *La clave azul*, *Lamento jarocho*, *Palmeras*, y en Colombia Adolfo Mejía musicalizó los versos del bogotano Leonidas Otálora en su bolero *Cartagena*: «Cartagena, brazo de agarena, / [...] minarete, fulgor de mosquete, / [...] alfanje de plata, sueño de coral, / eres jarra de sangre de parra, / fulgente guitarra de notas sin par, / Cartagena, oración de arena, / Virgen Macarena que llora en el mar».



El compositor Adolfo Mejía Navarro (Sincé 5-II-1905-Cartagena 6-VII-1973).

<sup>107</sup> «Sección de radio: nueva hora para la Revista Roqué mañana», «Dentistas: Roque: Dr. Roque's dental creams», *La prensa: único... op. cit.*, n.º 4787 (LXXVIII), s. 28-5-1932, pp. 6-7.

Mientras el Trío Matamoros presentaba sus boleros en Caracas, la industria del entretenimiento estadounidense propulsó este género a la dimensión audiovisual. Complementario del disco y de la radio, el cine musical resultaba mucho más rentable para el estrellato que las giras de espectáculos vivos. Así, la Paramount produjo la película franco-argentina *Melodía de Arrabal* que popularizó el bolero «Cuando tú no estás» de Gardel, Marcel Lattès y los letristas Alfredo Le Pera, Baty.



El cantante Charles Romuald Gardès «Carlos Gardel» (Tolosa 11-XII-1890-Medellín 24-VI-1935) y el letrista Alfredo Le Pera Sorrentino (San Pablo 7-VI-1900-Medellín 24-VI-1935).

A pesar de todo este florecimiento creativo, la crisis económica mundial había acarreado, no sólo la invasión y ocupación japonesa de Manchuria, sino el auge de las dictaduras totalitarias en la Unión Soviética, la Italia fascista y la Alemania nazi. Su propaganda a gran escala podía convencer a la vejada Iberoamérica, amargada por las exigencias, amenazas, anexiones, expediciones punitivas, intervenciones e injerencias estadounidenses. Sintiendo entonces que la seguridad de los Estados Unidos necesitaba que el país saliese de su aislamiento para asegurarse una solidaridad continental en caso de conflicto, Roosevelt necesitó mejorar las desgastadas relaciones vecinales y granjearse las voluntades de los iberoamericanos. Anunciada durante la Conferencia panamericana de Montevideo, su política de buena vecindad se manifestó primero en el retiro de las fuerzas militares estadounidenses de los países de la cuenca del Caribe, luego en ayudas financieras y estructurales. Si tampoco descartó la valorización cultural de Iberoamérica al poner de realce su música, incluso a través del cine, ¿en qué le favoreció particularmente el bolero?

## LA BUENA VECINDAD

### El bolero a partir de la derogación de la Enmienda Platt

En 1934, se estrenó la primera película portorriqueña sonora con cantos, y Cole compuso sus boleros *Mi palomita*, *Mujercita*, mientras en la vecina Cuba –donde Roosevelt ponía teóricamente un término al protectorado estadounidense– María Teresa Vera musicalizaba los versos de Guillermina Aramburu en *No puedo amarte ya*.



La compositora María Teresa Vera (Guanajay 6-II-1895-La Habana 17-XII-1965).

En Nueva York, Grever creó *Cuando vuelva a tu lado*, y otros títulos fueron grabados, incluso con marímbula, como *El grito de Lares* de Acevedo, *Concha* de Vicenty, *Arturito*, *Carmelita*, *Martita*, y *Yo no puedo* de Pedro Flores. Cuando Agustín Lara dio a conocer *Amor de mis amores*, *Entrega*, *Oración Caribe*, la meridana Rosa María fue denominada La Voz Cálida conquistadora del Aire al debutar como cantante de boleros en la XEZ. Esta radiodifusora yucateca formaba parte de las cincuenta y dos estaciones comerciales de radiodifusión del país, a la par de la XEW-AM de Azcárraga o Voz de América Latina desde México, afiliada a la National Broadcasting Corporation, y que transmitía hasta Cuba, Guatemala, El Salvador, Puerto Rico, Venezuela, Colombia, Perú, Chile y Argentina.



La compositora María Teresa Lara Aguirre del Pino (Tlatlauquitepec 1904-23-V-1984).

En 1935 María Teresa Lara compuso *Noche de ronda*, su hermano Agustín *Cosas que pasan* y *Piensa en mí*. Entonces aparecieron por toda la geografía hispanoamericana boleros, como *Perfume de gardenias* del Jibarito en México; matizado de *slow fox*, *Vanidad* de Armando González en Chile —«[...] culpamos al destino / de nuestro error. / Vanidad, / por tu culpa [...]»—; con sabor a habanera, o *Veinte años* de la compositora Vera y la poetisa Aramburu en Cuba. Mientras allá los artistas locales fueron invitados a grabar con equipos en desuso por la Compañía Víctor adquiridos por el propietario de la capitalina radioemisora CMQ, en Nueva York el boricua Pedro Flores seguía grabando sus boleros, como *Marieta*, *Pensando en ti*, *Dame tu amor*, *No pienses más*, *¿Cómo es el amor?*, *Ciego de amor*, *Los hombres son sinvergüenzas*, *Si yo fuera un marino*, *Hasta la tumba*, *Tú y yo*, *Flor silvestre*, *¿Qué más quieres?*, *Vuelve otra noche*, *Linda*, *Del triunfo*, *Luisa linda*. De vuelta desde hacía dos años de los Estados Unidos donde a partir de 1917 había observado el desarrollo de la industria musical, el bolerista Añez fundó la emisora bogotana Ecos del Tequendama para difundir composiciones locales con el pianista y locutor Otálora. Asimismo, en el Perú, llenaban su programación los propietarios de las radios Castellano, Dávila y Gilco con los discos que vendían amén de radiorreceptores. Ahora bien, el privilegio de sacar provecho de una frecuencia privada podía depender de la buena voluntad de un dictador, como en El Salvador donde La Voz de Cuscatlán,

primera radio comercial, sólo surgió como recompensa otorgada a un empresario que había justificado el asesinato de veinticinco mil campesinos por la represión estatal anticomunista durante el levantamiento indígena de 1932 en el occidente del país. Este tipo de excesos fue satirizado seis decenios después por un novelista dominicano:

[...] Musiquito se veía cada vez más hundido en la guitarra de la desgracia, con su trío de muerte (o de consolación) que interpretaba los boleros más lluviosos –y más agrios en el marisco de la ternura– de la historia sin cronistas del amargo y de los fastos sin comensales del horror<sup>108</sup>.

En contextos más democráticos, se estrenó la primera película musical española durante el gobierno de Frente Popular, y bajo el de Lázaro Cárdenas en México boleros amenizaron filmes de 1936: «Noche de ronda» de María Teresa Lara en ¡Esos hombres! de Rolando Aguilar, «Flores negras» del habanero Sergio de Karlo interpretado por el mexicano Pedro Vargas en *Los chicos de la prensa* del habanero Ramón Peón.



El bolerista Cecilio López Arritola «Sergio de Karlo» (La Habana 15-XII-1911-San Gabriel 10-I-2010) y el tenor Pedro Cruz Mata «Vargas» (San Miguel de Allende 29-IV-1906-Ciudad de México 30-X-1989).

En la misma fecha el cienfueguero Rapindey componía en Cuba *La clave misteriosa*, el tlacotalpeño Agustín Lara *Coplas guajiras*, *Dueña mía*, y el tapatío Gonzalo Curiel en Acapulco *Vereda tropical*. Como gesto de buena voluntad, renunció entonces a su derecho de intervención en Panamá el

<sup>108</sup> Enriquillo Sánchez, *Musiquito: anales de un déspota y de un bolerista*. Santo Domingo, Taller, 1993, p. 33.

Gobierno estadounidense, mientras grababan en Nueva York el Grupo Borinquen –*Volverás, Flor de té, Adoración* de A. Amadeo–; el borinqueño Pedro Flores –*Linda Minerva, Ésa eres tú, Vencido, No me persigas, Cuando vuelvas, Sueño de amor, Ilusiones, Sin ti, A tu lado*; luego en 1937 *Estela, Desde que tú me quieres, Carmen, Sigue tu senda, Amor de locos, Que seas feliz, Rita, ¿Por qué?*– y Julio Roqué *Como la rosa*, con acompañamiento de bongó.

Entonces Cole grabó con la Víctor su bolero *Terrible duda*, El Jibarito compuso *Preciosa* en México, el habanero René Touzet su *No te importe saber* en Cuba donde su paisano Julio Brito matizó de guajira su bolero *El amor de mi bobío*. Si estas piezas no fueron programadas por la franquista recién creada Radio Nacional de España en plena Guerra Civil, interesaron más la recién fundada Asociación Mexicana de Estaciones Radiodifusoras y las empresas privadas de radiodifusión comercial a las cuales la presidencia del general Benavides acababa de otorgar licencias al bautizar la OAX con el nombre de Radio Nacional del Perú.

### **El bolero como promesa de ganancias exponenciales para el capitalismo estadounidense**

Dueño de la emisora La Voz de la Víctor, en la que debían pasar únicamente discos RCA Víctor de los cuales era representante, el cónsul venezolano en Barranquilla recibía todo el apoyo económico y logístico de esa disquera y vendía aparatos fonográficos. Dándose cuenta que se había incrementado la venta de radiorreceptores en Colombia, compró en 1938 la radio comercial Voz de Barranquilla. Mientras Roosevelt dejaba diplomáticamente al presidente Lázaro Cárdenas nacionalizar el petróleo, Azcárraga –observando que faltaba espacio para artistas y anunciantes en la Voz de América Latina desde México, su primera radiodifusora– fundó su segunda emisora, la XEQ-AM. Su compatriota de origen español Juan Orol rodó entonces *Siboney*, filme musical inspirado en el bolero homónimo del cubano Ernesto Lecuona, cuyo tema se interpretaba, evocaba o cantaba a menudo a lo largo de la película. No fue la única de éxito comercial en llevar el título de un bolero, puesto que *Ahora seremos felices*, primera comedia musical producida por la Compañía Habana Industrial Cinematográfica, se titulaba como la canción del Jibarito registrada para derechos de autor en aquel mismo año en Nueva York. Amén de cinco técnicos estadounidenses para la dirección, fotografía y sonido, contó con los diálogos de un cubano, la actuación de una española y una boricua, el canto del mexicano Tenor de la Voz de Seda y de otro habanero.



El compositor Marcelino Guerra Abreu «Rapindey» (Cienfuegos 26-IV-1914-Campello 30-VII-1996).

Mientras el paisano de éste, Bienvenido Julián Gutiérrez, escribía en Cuba la letra y Rapindey la música del bolero *Convergencia*, en México el Jibarito componía *Malditos celos*, y en Nueva York se grababan otros, como *Tormento* del boricua José López, *Añoranza* de Guillermo Venegas, *Loca* de Moncho Dávila, *Pecador* de H. Rodríguez Silva, *La misma estrella en el mismo cielo* de Sergio de Karlo, *¿Por qué me desprecias?* de Tommy Bracero, *Ruego* de María Teresa Lara, *Destino*, *Moneda falsa* de Pedro Ramírez, *Cuando yo muera*, *Borinquen tiene bandera*, *Reflejos de un beso*, *Serpiente*, *Puerto Rico* de Leopoldo González. Si algunos venían matizados de balada rusa –como *Sonia* de Eugene Partos–, muchos tenían acento argentino –como *Ojos negros* de Horlick Stone y Rosita Montemar– o eran boleros-tangos –como *Levanta la frente* de Agustín Magaldi y Antonio Nápoli– cuando no se trataba de auténticos tangos interpretados como boleros, verbigracia *Yo también soñé* de Luis César Amadori y del uruguayo Francisco Canaro, *Vieja amiga* de José María Contursi y Pedro Láurenz, *Tu vida es mi vida* de Alfredo Malerba y Rodolfo Sciammarella, o al año siguiente, *Margarita Gauthier* de Julio Jorge Nelson y Joaquín Mora.



El letrista Julio Isaac Rosofsky «Jorge Nelson» (Buenos Aires 27-IV-1913-6-III-1976) y el compositor Joaquín Mauricio Mora (Buenos Aires 22-IX-1905-Panamá 2-VIII-1979).

Entonces las grabaciones neoyorquinas editaban también discos de boleros cabales, como *Caribe*, *Mensaje lírico* de Acevedo, *Falso juramento* de José López, *Purísima*, *tu traje azul y blanco* del Jibarito, *Bajo un palmar*, *Para ti*, *Carmelina*, *Amor perdido* de Pedro Flores, mientras otros brotaban de la inspiración de boleristas, como *Tú no comprendes* del Jibarito, *Sobre la playa* del salvadoreño Pancho Lara, *Cuando me miraste tú* del tlacotalpeño Agustín Lara, *Perfidia* y *Frenesí* del chiapaneco Alberto Domínguez, *Calla corazón* y *Noche Inolvidable* del costarricense Ricardo Mora, *A mi manera* de los cubanos Bienvenido Julián Gutiérrez y Rapindey. Su paisano, Antonio Machín –tras haber interpretado boleros, primero en su patria, luego desde hacía nueve años en Nueva York como en Europa donde acababa de estallar el segundo conflicto mundial– llegó a la España devastada de la posguerra civil. No obstante, se trataba del país de su padre donde ya vivía uno de sus hermanos, y allí popularizó todavía más el sabor caribeño del género. Éste se difundía también por las ondas en Cuba donde el fundador de la Radiodifusión O’Shea –una de las plantas habaneras más escuchadas– creó la cadena radial RHC y revolucionó el medio al establecer el hilo telefónico radial. Asimismo en el Perú se fue divulgando la radio, no sólo por la necesidad de los empresarios radiales de ampliar el mercado o por el abaratamiento de los aparatos receptores, sino también por la atracción que ejercía entre los potenciales oyentes la programación musical donde no faltaban los boleros.





La bolerista Ofelia Ramón y Rivera «Blanca Nieves» (Caracas 25-VIII-1924 16-IX-2014).

Así, antes de interpretarlos también en los escenarios de su país, luego de la Argentina, de México, de Puerto Rico, de Cuba o Estados Unidos, la caraqueña Blanca Nieves debutó a los dieciséis años en Radio Estudios Universo, mientras la Orquesta Billo's Caracas Boys acompañaba en 1940 al bolerista Rafa Galindo, y emprendían Los Cantores del Trópico –trío venezolano integrado por Maristany– una gira por Hispanoamérica.



El trío «Los Cantores del Trópico».

Entonces se lucieron en el largometraje sonoro *Romance aragüeño* los boleristas Herrera, Naranjo, Eduardo Lanz o Lilia Castillo Bustamante: «Inauguración de nuevos estudios de Radio Continente con un suntuoso desfile de estrellas: Lilia Castillo Bustamante<sup>109</sup>». De igual manera en México apareció Pedro Infante en el cortometraje *Puedes irte de mí* inspirado en el homónimo bolero de Agustín Lara, quien además compuso *Amor de ayer*.



La compositora Consuelo Velázquez Torres (Ciudad Guzmán 21-VIII-1916-Ciudad de México 22-I-2005).

Este éxito suscitaba nuevas creaciones, como *Vagabundo* de Federico Baena, *Bésame mucho* de la pianista Consuelo Velásquez –inspirada en las «Quejas o la maja y el ruiseñor», cuarta pieza de *Goyescas* o *Los Majos enamorados* de Granados–; en el Brasil *Sob a máscara de veludo* de Alcyr Pires Vermelho y letra de David Nasser; en Cuba *Nuestras vidas* del habanero Orlando de la Rosa, *Acércate más* de Osvaldo Farrés; en Puerto Rico *Cuando vuelvas* de Myrta Silva y *Olvídame* de Cole, grabado por la RCA Víctor; en los Estados Unidos ¿Qué te pasa?, *Yo sé que es mucho*, *La Gaga*, *Ven*, *Se fue*, *Juramento*, *Oye mi ruego*, *Si no fuera por ti*, *Lamento de amor*, *Perdón*, *Irresistible*, *Adoración*, y *Añoranzas* de Pedro Flores en Nueva York. Allí también grabó el colombiano naturalizado estadounidense Nano Rodrigo, con los tres saxófonos, dos trompetas, maracas, acordeón y piano de su Havana-Madrid Orchestra, sus boleros *Besos*, *Catalina cara dura*, *Mis nomás*, *A la boom boom* y otros como *Yo canto para ti* de Grever o *Locura* de Ismael Simón.

<sup>109</sup> *La Esfera*, Caracas, 4-5-1940.

Esta difusión fonográfica del bolero tampoco dejó completamente de lado a la hambrienta España destruida por la represión franquista, pero donde Machín cantó en Sevilla *Noche triste* del bilbaíno Carmelo Larrea en 1941. Entonces varios boleros, sean sentimentales o matizados de son, fueron grabados –algunos por la RCA Víctor– en Nueva York, como *Virgen de Medianoche* del mexicano Pedro Galindo Galarza; *Margie, Olga, Esperanza inútil, Amor, Venganza, Despedida* de Pedro Flores, quien se valió de la colaboración de letristas como P. Robles para *Tú serás mía*, o L. Venegas para *El último adiós*. En Puerto Rico *Mi loca tentación* de Paquito López Vidal fue grabado en San Juan, y *Magnolia* de Cole por la RCA Víctor, mientras componían en México *Lo Siento por Ti* El Jibarito y *Que te vaya bien* Federico Baena. Todos estos discos se promocionaban por las ondas y tanto más cuanto que nuevas radioemisoras surgían en el paisaje radiofónico. La Sociedad Nacional de Minería fundó en Santiago la Radio Minería, denominada «La radio de la mayoría» por su cobertura nacional en Chile, donde fue contratado el argentino Leo Marini, alias La Voz que acaricia. El gusto por el género a su vez incentivaba la composición. En México, Ernesto Cortázar escribió las letras de *La número cien* y *Prisionero del mar* respectivamente musicalizadas por Manuel Sabre Marroquín y Luis Arcaraz; Agustín Lara compuso *Bendita palabra, Buscándote* –ambos con sabor a beguine– *Frente a frente* y *Solamente una vez*, traducido al inglés por el estadounidense Ray Gilbert como *You Belong to My Heart* para el episodio mexicano de *The three caballeros*, película que Walt Disney sólo estrenó en 1944.



La bolerista Dora Luz (Chihuahua 27-V-1918-12-VII-2018).

Este filme con dibujos animados también evocaba a la Argentina y al Brasil, donde Roosevelt se comprometió a financiar la Companhia Siderurgica Nacional para que el reacio dictador Getulio Vargas aceptara colaborar contra el Eje. En diciembre, empero, fue el presidente de Venezuela quien rompió las relaciones diplomáticas con los países del Eje, y las declaraciones de guerra panameña como luego la cubana del coronel Batista, precedieron a las colombiana, brasileña, venezolana o chilena. Si el primer largometraje musical colombiano: *Flores del valle* del español Máximo Calvo Olmedo salió entonces en Cali, fue más bien el cine musical mexicano el que popularizó el bolero en el Brasil de tal manera que Pedro Vargas logró cantar en el carioca Cassino Balneário da Urca. El éxito de este Tenor de las Américas contribuyó a fomentar traducciones al portugués como *Perfidia* por el carioca Lamartine Babo, composiciones grabadas en discos como *Uma gaita em Sevilha* de Laurindo Almeida por Columbia, y *Esmagando rosas* de Pires Vermelho y Nasser por Odeon.



El compositor Alcyr Pires Vermelho (Muriaé 8-I-1906-Río de Janeiro 24-V-1994) y el letrista David Nasser (Jauú 1-I-1917-Río de Janeiro 10-XII-1980).

### El bolero entre las inversiones y la hegemonía de los Estados Unidos

Deseando ampliar su clientela atrayendo a productores cinematográficos de toda Iberoamérica, los estudios argentinos San Miguel y su distribuidora Panamericana estrenaron en 1942 *Melodías de América*. En el guión rodado

en Río de Janeiro y Buenos Aires, un director de cine anunciaba que tenía un proyecto de película panamericanista, lo que justificaba la interpretación de dos boleros de Agustín Lara, «Palmeras» de 1933 y «Solamente una vez» de 1941, ambos «por el astro mexicano José Mojica<sup>110</sup>», pero el segundo a dúo con Ana María González, alias La Voz Luminosa de México. También otros horizontes iberoamericanos dieron a luz a creaciones, como *Sufrir* de Francisco Flores en Chile; *Siempre en mi corazón* de Ernesto Lecuona en Cuba; *Madrugal* de Don Felo y *En mi soledad* de Myrta Silva en Puerto Rico; *Broadway adiós*, *Cada noche un amor* de Agustín Lara, *Ya llegó el vapor* y *Tuya soy* de María Alma en el México del general Ávila Camacho –quien les declaró la guerra a las Potencias del Eje– y donde las dos radios XEW y XEQ de Azcárraga se afiliaron a las estadounidenses CBS y NBC. Liderando el sistema radial de América, la segunda ya conglomeraba a veintitrés emisoras mexicanas, mientras que en El Salvador el dictador golpista le asignó la frecuencia de la segunda radio privada YSR a un militar, hijo del copropietario del periódico pro gobierno, *Diario Nuevo*. En efecto, el vínculo entre el poder y los medios de comunicación fomentaba el desarrollo de la radio. Ésta conoció una época dorada en los Estados Unidos que entraban en la Segunda Guerra Mundial y necesitaban alentar el ánimo de la población. Con su Havana-Madrid Orchestra acompañando las voces de Victoria Córdova y Luis Rijos, Nano Rodrigo grabó entonces su bolero *Sólo un sueño* compuesto con Udo Lindeman en Nueva York. En cuanto a Disney, quien preparaba su futuro dibujo animado *Make mine Music*, contrató a Farrés para valerse de su bolero *Tres palabras* cuyo derecho de autor fue registrado antes de verse traducido al inglés por Gilbert como *Without You*.

Igualmente el mexicano *Amor, amor, amor*, compuesto en 1943 por Gabriel Ruiz con letra de Ricardo López, se tradujo después al inglés como *More and more Amor* para el filme musical *Broadway Rhythm* de Roy Del Ruth en los Estados Unidos, donde Enrique Raymat registró su derecho de autor en Nueva York para *Guajirita cubana*. Otros boleros inspiraron y fueron integrados en películas mexicanas, como *Noche de ronda* de Ernesto Cortázar en la cual se oyen la composición homónima de María Teresa Lara y «Pervertida», «Aventurera», y «Señora Tentación» de su hermano Agustín, quien compuso entonces *Fue así*.

---

<sup>110</sup> «Melodías de América», *El Heraldo del cinematografista*, Buenos Aires, 28-1-1942, p. 13.



El cantante Francisco de Moraes Alves (Río de Janeiro 19-VIII-1898-Pindamonhangaba 27-IX-1952).

En cambio, para que el carioca Francisco Alves pudiera grabarlos, Nasser tradujo al portugués, como *Beija me muito* y *Sejas bem feliz*, los boleros mexicanos *Bésame mucho* y *Que te vaya bien* respectivamente creados por Velázquez en 1940 y Federico Baena en 1941. Estas traducciones demostraban que el género había alcanzado tal popularidad que no sólo tangos originales argentinos se siguieron transformando en boleros –como *Sombras nada más* compuesto por Francisco Lomuto con letra de José María Contursi– sino que los discos pudieron fabricarse y prensarse también en los países mismos de los boleristas. Así, tras su estadía en los Estados Unidos, el ingeniero de sonido y músico cubano Ramón Sabat estableció en La Habana la Cuban Plastic and Record C.º, cuyo primer disco ofrecía *Toda una vida* de Farrés, quien se volvió compositor exclusivo de la cadena local de radio CMQ. Otros cubanos también crearon entonces boleros –como *La noche de anoche* del habanero René Touzet, *Hablemos de los dos* del santiaguero José Carbó Menéndez, *Nosotros* de Pedro Junco, o *Llanto de luna* de Julio Gutiérrez– mientras el boricua Noel Estrada componía *En mi viejo San Juan*, o el brasileño Pires Vermelho *A mulher e a rosa* con sabor a vals.



La cantautora Myrta Blanca Silva Oliveras (Arecibo 11-IX-1917-Arecibo 2-XII-1987).

Al año siguiente, Puerto Rico asimismo aumentó el acervo del género con *Así es la Vida* de Myrta Silva, *Ya lo verás* del Jibarito con letra del bilbaíno Bernardo Sancristóbal, o *Desesperación* de Cole grabado por RCA Víctor. Esta poderosa compañía encontró sin embargo una rival en La Habana donde Sabat, al fundar el primer sello discográfico cubano –bautizado Pan-Art, contracción de *Pan-American art*– que editó el bolero *Luna de Varadero*, les evitó a los boleristas locales no sólo la expatriación para grabar sino luego la demora en la salida nacional de sus discos importados. En efecto, demostraban la perenne popularidad de este ritmo la aparición no sólo de nuevos conjuntos –como en Nueva York el mexicano boricua trío de guitarristas cantantes Los Panchos– sino de películas –verbigracia *La mujer sin alma* del veracruzano Fernando de Fuentes en la cual María Félix interpretaba «Tuya soy : porque tú me enseñaste a querer, porque tú me enseñaste a sentir [...]»; o la estadounidense *Bathing Beauty* en la cual la orquesta del español Xavier Cugat tocaba «Te quiero, dijiste»– y de composiciones como *Inolvidable* de Julio Gutiérrez en Cuba; *A las doce en punto* de Larrea en España; *Amar y vivir* de Velázquez, *Hoja seca* de Roque Carbajo o *El que pierde una mujer* de Luis Arcaraz con letra de Ernesto Cortázar en México.

En 1945, para que Alves pudiera grabarlos por Odeon, el carioca Haroldo Barbosa tradujo al portugués «Santa» de Agustín Lara, y como «Outrota» el bolero cubano «Nosotros». Este tema de Pedro Junco inspiró entonces la

película homónima en México, donde Miguel Prado componía *Ven junto a mí*, y Agustín Lara, *El adiós del marino*, *Humo en los ojos* y *Lágrimas de sangre*. En los filmes españoles también se oían boleros, como «Yo te diré» del malagueño Enrique Llovet y música de Jorge Halpern, en *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román.



La bolerista Sylvia Regina Rexach González (Santurce 22-I-1921-San Juan 20-X-1961).

Otras creaciones brotaban en varios parajes más, verbigracia en Puerto Rico con *Nave sin rumbo* de Sylvia Rexach; o en la Argentina del general golpista Edelmiro Juan Farrell –que sólo se unió a los aliados a finales de marzo– con *Dos almas* de Don Fabián, *Una Mujer* del refugiado francés Paul Misrachi con letra de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. Sin embargo no todos los boleristas cubanos editaban sus composiciones en la firma discográfica habanera cuyo nombre fue simplificado por Sabat en Panart. Así, *Impresión* de Rapindey, *Miedo de ti* de Isolina Carrillo, *No me digas nada* o



*No me culpes* de R. Seijo salieron en los Estados Unidos, donde los discos se empezaron a grabar en microsuro sobre vinilo con 40 minutos de duración. Su resonancia por las ondas pudo encontrar una promesa de mayor expansión cuando un radiodifusor uruguayo les propuso a sus colegas continentales la celebración de un congreso de radiodifusión privada de América.

## CONCLUSIÓN

Generalmente en compás ternario y modo menor, el bolero, más maleable al principio por los acentos provincianos, experimentó después una expansión mundial<sup>111</sup>. En la Metrópoli, absorbió el minué de Versalles, y en América, el quintillo haitiano. Camaleónico, el bolero se coloreó con el tinte sonoro de los paisajes o de los entornos que atravesó, y para mejor diluirse en ellos no dudó en trocar hasta su ritmo. Los triángulos, panderetas y castañuelas metropolitanos de su acompañamiento de percusiones se volvieron entonces claves, maracas o congas americanas. Sus conjuntos de laúdes, bandurrias, gaitas o dulzainas desplazados al otro lado del océano se convirtieron en marimbas en Guatemala. Por esta sorprendente capacidad de mimetismo con el universo fónico que lo integró, el bolero llegó a ser curiosamente representativo de tierras o de gentes a primera vista tan dispares como las de Aragón comparadas con las de Puerto Rico o de Nueva España<sup>112</sup>.

Permeable a las sutilezas de los compositores cultos como a los aportes fundamentales de los esclavos negros, no sólo se aclimató exitosamente en las Indias Occidentales, sino que, de ahí cruzó de nuevo el Atlántico para ir a adaptarse en el Viejo Mundo en el siglo xx. Ahora bien, en este proceso de reconquista artística de la Madre Patria, conviene sin embargo insistir en el papel fundador del imperialismo también económico de los Estados Unidos de Norteamérica. Con afán mercantil, las compañías discográficas, radiofónicas y cinematográficas se empeñaron en divulgar un bolero estandarizado por voces aterciopeladas, despertando deseos hacia este producto de consumo escapista. Crearon así necesidades para colmarlas comercializando masivamente fonógrafos, cilindros, gramófonos, discos, vitrolas, radios,

---

<sup>111</sup> M.-C. T. Chanfreau, «Le boléro, expression et discours», tesis bajo la dirección del profesor S. Salaün, París 3, Sorbona Nueva, 1996.

<sup>112</sup> M.-C. T. Chanfreau, «La musique dans la Péninsule Ibérique et ses rapports avec les pays méditerranéens et latino-américains : altérité et identité en musique», tesina de Dea bajo la dirección del profesor L. Jambou, París 4, Sorbona, 1992.

tocadiscos, y rodando películas musicales basadas en el sistema del estrellato hasta la agudización de la tensión internacional tras el crac bursátil de 1929.

Aceptable mayormente por todos y por doquier gracias a su ritmo más bien pausado, sin la menor dificultad coreográfica, gracias asimismo a su letra fácilmente traducible al portugués como al inglés, el supranacional bolero sirvió luego para una estrategia ideológica de panamericanización por parte de los Estados Unidos. Vencedores en 1945, dejaron empero el mero panamericanismo por la más ambiciosa Organización de las Naciones Unidas. Trocando su política regional de buena vecindad por la pugna mundial de Guerra Fría, apoyaron, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, feroces dictaduras, las cuales tampoco juzgaron oportuno prohibir o censurar esta consoladora música de entretenimiento cuya temática no solía aventurarse en poner en tela de juicio la doble moral de la sociedad patriarcal, ni el catolicismo, ni el capitalismo



# LA EMBAJADA CULTURAL Y LOS JUEGOS PANAMERICANOS DE LOS AÑOS CINCUENTA<sup>1</sup>

*Brenda Elsey*  
*Hofstra University*

## RESUMEN

Este artículo examina la historia de los primeros Juegos Panamericanos, celebrados en Buenos Aires, Ciudad de México y Chicago. La historia de los Juegos Panamericanos demuestra el declive de la buena voluntad entre Estados Unidos y las organizaciones deportivas latinoamericanas, el público y los periodistas durante la Guerra Fría. A pesar de los fracasos diplomáticos de los Juegos Panamericanos desde una perspectiva centrada en Estados Unidos, son vitales para entender la historia de la participación de las mujeres en el deporte y la solidaridad entre las delegaciones latinoamericanas.

## ABSTRACT

This paper examines the history of the early Pan-American Games, held in Buenos Aires, México City, and Chicago. The history of the Pan-American Games demonstrates the decline of goodwill between the US and Latin American sports organizations, audiences, and journalists during the Cold War. Despite the diplomatic failures of the Pan-American Games from a US-centred perspective, they are vital to understand the history of women's participation in sport and solidarity among Latin American delegations.

---

<sup>1</sup> Artículo publicado inicialmente en *The International Journal of the History of Sport*, 33:1-2 (2016), del que proviene esta traducción al castellano.

La sentencia de muerte de los Juegos Panamericanos pudo haber sonado en San Juan, Puerto Rico, el 8 de julio de 1979. Esa noche, el equipo de baloncesto femenino brasileño entró en el gimnasio para comenzar su entrenamiento. Para su sorpresa, el entrenador de baloncesto masculino de Estados Unidos, Bobby Knight, les prohibió la entrada. Knight afirmó que los brasileños llegaron temprano y pidió a un oficial de policía que los expulsara. Las mujeres brasileñas informaron que Knight las llamó «prostitutas»<sup>2</sup>. Cuando el oficial se negó a expulsar a la escuadra brasileña, se produjo un altercado. Según el testimonio del oficial de policía, Knight le dio un puñetazo en el lado izquierdo de la cara y gritó: «Quítame tus sucias manos de encima, negro»<sup>3</sup>. El oficial arrestó a Knight, pero los delegados deportivos orquestaron su liberación a tiempo para entrenar el partido final de los hombres. Knight justificó su comportamiento como una reacción patriótica al antiamericanismo en el resto del continente<sup>4</sup>. Un juez condenó a Knight por agresión *in absentia* y lo condenó a seis meses de cárcel. Knight se negó a comparecer ante el tribunal para escuchar la sentencia, declarando «Lo único que saben hacer es cultivar bananas»<sup>5</sup>. El delegado de Puerto Rico ante la Federación Internacional de Baloncesto Amateur, Genaro Marchand, llamó a Knight «un estadounidense antipático»<sup>6</sup>. A pesar de su comportamiento, Knight recibió apoyo en los Estados Unidos. El presidente de la Universidad de Indiana rechazó su renuncia y continuó entrenando al equipo olímpico de baloncesto de Estados Unidos.

Las reacciones a Bobby Knight marcaron un dramático declive en el papel de las asociaciones deportivas estadounidenses como embajadores culturales en el hemisferio. Este declive comenzó con la tercera versión de los Juegos Panamericanos que se celebraron en Chicago durante el verano de 1959. Knight formaba parte de una larga lista de celebridades que retrataban a

<sup>2</sup> «Bobby Knight condenado a mais três meses de prisão», *Folha de São Paulo*, 12 de septiembre de 1979, p. 27.

<sup>3</sup> «Knight is Convicted, Given a Six Month Term», *New York Times*, 23 de agosto de 1979, B11.

<sup>4</sup> Fred Mitchell, «The Contemptuous Bobby Knight», *Saturday Evening Post*, 1 de marzo de 1981, pp. 55-57.

<sup>5</sup> John Papanek, «Triumph and Turmoil in The Pan-Am Games», *Sports Illustrated*, 23 de julio de 1979, 21; «Raging Bull of Basketball», *Time*, 13 de abril de 1981, 104. *Academic Search Premier*, EBSCOhost, <https://www.ebscohost.com/academic/academic-search-premier> (con acceso el 7 de marzo de 2012). Para el contexto político de los juegos de 1979, véase Antonio Sotomayor, *The Sovereign Colony: Olympic Sport, National Identity, and International Politics in Puerto Rico* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2016).

<sup>6</sup> John Papanek, «Triumph And Turmoil in the Pan-Am Games», *Sports Illustrated*, 23 de julio de 1979, p. 21.

Estados Unidos como una víctima, a pesar de su poder desproporcionado en la región. Esta actitud contrastaba dramáticamente con la de la historia temprana del torneo. Los líderes de clubes deportivos organizaron el torneo interamericano como un evento diplomático. A veces, utilizaron estas evidencias como embajadores para conseguir apoyo del Estado. Sin embargo, los torneos deportivos ofrecieron la misma cantidad de oportunidades para que las tensiones entre los representantes nacionales se enconaran. Aunque los primeros organizadores compartían muchas de las suposiciones racistas y sexistas subyacentes de Knight, se habrían sentido conmocionados por su violencia. Los Juegos Panamericanos no lograron disipar la sospecha de la intervención de Estados Unidos en el hemisferio<sup>7</sup>. Y pese a todo, los atletas crearon experiencias más allá de las agendas diplomáticas y con frecuencia desafiaron el chovinismo nacional. Al centrarse en fuentes de fuera de los EEUU y en las relaciones entre los países latinoamericanos, este trabajo trata de comprender la importancia de los Juegos Panamericanos más allá de los objetivos de la política exterior de los EEUU.

La historia de los Juegos Panamericanos refleja diferentes épocas de las relaciones interamericanas. Según los historiadores, en el período comprendido entre los años 1890 y 1930, el panamericanismo reemplazó a la Doctrina Monroe como la visión hemisférica dominante de los políticos estadounidenses. En ese momento, la integración de la región «dependía de la difusión de los productos estadounidenses» y del conocimiento científico<sup>8</sup>. En el período de la Guerra Fría, la polarización y la creciente intervención militar de Estados Unidos en América Latina politizó los eventos culturales transnacionales<sup>9</sup>. En particular, Estados Unidos envió a talentosos artistas al extranjero para crear «buena voluntad» y mostrar la innovación de su

---

<sup>7</sup> Existe una nutrida historiografía sobre diplomacia y deporte, incluidos títulos como Claire y Keith Brewster, *Representing the Nation: Sport and Spectacle in Post-Revolutionary México* (London, Routledge, 2010); Heather Dichter y Andrew Johns (eds.), *Diplomatic Games: Sport, Statecraft and International Relations since 1945* (Lexington, University Press of Kentucky, 2014); Barbara Keys, *Globalizing Sport: National Rivalry and International Community in the 1930s* (Cambridge: Harvard University Press, 2006); y Eric Zolov, «Showcasing the “México of Tomorrow”: México and the 1968 Olympics», *Americas* 61, n.º 2 (2004), pp. 159-188.

<sup>8</sup> Ricardo Salvatore, «The Enterprise of Knowledge: Representational Machines of Empire», en Gilbert Joseph, Catherine LeGrand, y Ricardo Salvatore (eds.), *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations* (Durham, Duke University Press, 1998), 69-106, p. 94.

<sup>9</sup> Carol Hess, *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan-American Dream* (Oxford, Oxford University Press, 2013).

democracia de libre mercado. El deporte se diferenciaba de otras prácticas culturales que cruzaban las Américas, como el arte y la música, en que carecía de un autor individual y estaba regido por organizaciones locales, provinciales, nacionales y transnacionales con normas de afiliación y regulación. También exigía interacciones coherentes. Debido a una medida relativamente objetiva de la excelencia, los funcionarios gubernamentales no podían servir fácilmente como árbitros de talento.

A pesar de la dificultad de dictar el resultado de los deportes, su valor para la diplomacia fue un constante estribillo de los gobiernos de las Américas durante el período de la Guerra Fría. La retórica que suponía que los deportes construían buena voluntad ofuscó cuatro procesos de mediados del siglo xx. En primer lugar, el apoyo estatal a la diplomacia cultural ya sea de Estados Unidos o de América Latina, pasó por alto el hecho de que la mejora de las relaciones comerciales era el principal objetivo de las iniciativas panamericanas. Además, los torneos deportivos internacionales promovieron la creencia de que había relaciones iguales entre las naciones; y esto no sólo aplicado a los EEUU, sino también a las relaciones entre otros países de América del Norte, Central y del Sur. En tercer lugar, la retórica de la diplomacia cultural cumplió la función de reducir la guerra a un problema de confianza, más que a factores sistémicos, políticos o económicos. Por último, cuando los políticos y los periodistas reiteraron la importancia de los torneos deportivos en la diplomacia, la marginación de las mujeres en esos torneos sólo sirvió para reiterar su exclusión de la política nacional. Desde el siglo xix, las feministas trabajaron a través de las fronteras para colocar los derechos de la mujer en la agenda hemisférica<sup>10</sup>. Se negaron a ser excluidas de la Unión Panamericana e insistieron en participar en torneos deportivos internacionales<sup>11</sup>. Las mujeres atletas en América Latina encontraron más oportunidades para las competiciones internacionales que en las nacionales. Los importantes precedentes establecidos por los Juegos Olímpicos de la Mujer de la década de 1920 y los Juegos Centroamericanos y del Caribe, en los que participaron desde 1938, ayudaron a legitimar sus esfuerzos para participar en los Juegos Panamericanos<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Katherine Marino, «Transnational Pan-American Feminism: The Friendship of Bertha Lutz and Mary Wilhelmine Williams, 1926-1944», *Journal of Women's History* 26, n.º 2 (2014), 63-87. Project MUSE, 2 de septiembre de 2015, <https://muse.jhu.edu/>

<sup>11</sup> Florence Carpentier y Jean-Pierre Lefèvre, «The Modern Olympic Movement, Women's Sport and the Social Order during the Inter-War Period», *The International Journal of the History of Sport* 23, n.º 7 (2006), pp. 1112-1127.

<sup>12</sup> Sotomayor, *The Sovereign Colony*.

Estudios recientes sobre los intercambios culturales transnacionales ofrecen evaluaciones matizadas de cómo eventos como exposiciones, conferencias científicas y conciertos dieron forma a la comprensión de las identidades nacionales, raciales y de género de los participantes. Es un producto, en cierto modo, del propio movimiento panamericano, que dio forma a la profesionalización de los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos<sup>13</sup>. Con un giro hacia los estudios transnacionales, ha surgido una ola de nuevas investigaciones sobre el panamericanismo con una comprensión más aguda de las ambigüedades y adaptaciones locales de los amplios temas del panamericanismo<sup>14</sup>. Estas nuevas obras han incluido a actores que van más allá de los poderosos arquitectos diplomáticos para considerar intercambios y alternativas más cotidianos, a veces visiones perturbadoras del panamericanismo, como por ejemplo, las organizaciones sindicales y las organizaciones socialistas<sup>15</sup>. En otras palabras, los recientes estudiosos se han dedicado a analizar a esos grupos fuera o subyugados por proyectos impulsados por el Estado<sup>16</sup>.

No sólo *a posteriori* se puede reconocer la relación entre el intercambio cultural y las disparidades económicas entre las naciones americanas. En 1889, por ejemplo, en una de las muchas conferencias panamericanas de esa época, *La Nación*, señaló que los discursos sobre colaboración cultural evitaban las cuestiones de aranceles, derechos de pesca y disputas por la tierra<sup>17</sup>. Los primeros eventos deportivos llamados «panamericanos» ocurrieron mucho antes del torneo oficialmente reconocido de 1951 por el Comité Olímpico Internacional (COI). San Francisco, por ejemplo, anunció un torneo panamericano de atletismo en 1915. Los torneos de fútbol se llamaban con frecuencia Panamericanos, a pesar de la división entre el fútbol norteamericano y el sudamericano en la década de 1910 por la

---

<sup>13</sup> Mark Berger, «A Greater America? Pan-Americanism and the Professional Study of Latin America, 1890-1990», en David Sheinin (ed.), *Beyond the Ideal: Pan-Americanism in Inter-American Affairs* (Westport, CT, Greenwood Press, 2000); Ricardo Salvatore, *Disciplinary Conquest: U.S. Scholars in South America, 1900-1945* (Durham, Duke University Press, 2016).

<sup>14</sup> Stephen Park, *The Pan-American Imagination: Contested Visions of the Hemisphere in Twentieth-Century Literature* (Charlottesville, University of Virginia Press, 2014); Robert Alexander González y Robert Rydell, *Designing Pan-America: U.S. Architectural Visions for the Western Hemisphere* (Austin, University of Texas Press, 2011).

<sup>15</sup> Millery Polyné, *From Douglass to Duvalier: U.S. African Americans, Haiti, and Pan-Americanism, 1870-1964* (Gainesville, University of Florida, 2010).

<sup>16</sup> Claire Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013).

<sup>17</sup> «The Week», *The Nation*, 10 de octubre de 1889, p. 281.



Federación Internacional de Fútbol Asociado (FIFA). El hecho de que los Juegos Panamericanos estuvieran bajo los auspicios del COI debía mucho a la Asociación Cristiana de Jóvenes (YMCA)<sup>18</sup>. La YMCA organizó un importante torneo precursor en la celebración del centenario de la independencia de Brasil en 1922. Durante la organización, los directores alentaron a las asociaciones deportivas brasileñas a aceptar el apoyo y la tutela oficiales del COI<sup>19</sup>. También presionaron a las organizaciones deportivas latinoamericanas para que crearan vínculos más estrechos con sus gobiernos, lo que puso en peligro su autonomía en las décadas de 1920 y 1930. Una vez que la *Confederação Brasileira de Desportos* obtuvo el reconocimiento oficial del gobierno brasileño, los directores de la YMCA hicieron un llamamiento al gobierno para que interviniera en los juegos brasileños de 1922.

Los Juegos Centroamericanos y del Caribe, celebrados formalmente desde 1926, proporcionaron otro patrón para los Juegos Panamericanos. El primero de estos juegos incluyó a 269 atletas de México, Guatemala y Cuba compitiendo en siete deportes bajo la égida del Comité Olímpico Internacional<sup>20</sup>. Periódicamente, los delegados al COI propusieron un torneo deportivo panamericano, pero no fue hasta que hubo un renovado interés en el panamericanismo en un sentido más amplio, en el período de entreguerras cuando los directores deportivos tomaron medidas concretas para organizarlo. En los EEUU, hubo esfuerzos simultáneos para extender el movimiento olímpico regional a lo largo de las Américas. El presidente de la Unión de Atletismo Amateur (AAU) y congresista demócrata, George Murray Hulbert, presentó tal propuesta en 1925, pero no fue aceptada universalmente<sup>21</sup>.

La violencia en Europa hizo que el público apreciara la paz relativa en las Américas durante la década de 1930. Barbara Keys ha identificado el decenio de 1930 como la década en la que el deporte surgió como un lenguaje verdaderamente global y sincronizó a los aficionados del mundo en torno a un calendario común, un panteón de héroes y un conjunto de

---

<sup>18</sup> Cesar R. Torres, «The Latin American “Olympic Explosion” of the 1920s: Causes and Consequences», *The International Journal of the History of Sport* 23, n.º 7 (2006), pp. 1088-1111.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Steven Olderr, *The Pan-American Games: Los Juegos Panamericanos* (Jefferson, NC, McFarland & C.º, 2003), 326; Sotomayor, *The Sovereign Colony*.

<sup>21</sup> «Pan-American Games Favored», *Boston Daily Globe (1923-1927)*, 11; *Pro Quest Historical Newspapers: Boston Globe (1872-1979)*, 14 de agosto de 1925 <http://www.proquest.com/products-services/pq-hist-news.html> (con acceso el 20 de marzo de 2012).

reglas. Según Keys, «El mundo del deporte se construyó sobre un dualismo fundamental: basado en el principio de la representación nacional, sin embargo, reivindicó un universalismo que trasciende al nacionalismo»<sup>22</sup>. En ese dualismo subyace la posibilidad de una identidad hemisférica. En la década de 1930, hubo discusiones para organizar los Juegos Panamericanos, lo que condujo, en parte, a una serie de juegos para acompañar la exposición panamericana celebrada en Dallas, Texas, en 1937. Las razones para necesitar dicho intercambio difieren. Los organizadores estadounidenses enfatizaron la necesidad de apoyo militar latinoamericano, mientras que los delegados latinoamericanos estaban más interesados en la revocación del proteccionismo estadounidense y las duras políticas de inmigración<sup>23</sup>. El espectáculo de 1937 incluyó a atletas de Estados Unidos, Canadá, Cuba, Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Perú que competían en atletismo, fútbol y boxeo. El torneo atrajo poca atención entre el público estadounidense y no ha sido tenido en cuenta en los resultados oficiales de los Juegos Panamericanos<sup>24</sup>.

Después del torneo de 1937, el Comité Olímpico Argentino convocó una reunión de asociaciones deportivas americanas en 1940, con la esperanza de organizar los primeros juegos continentales<sup>25</sup>. Dieciséis delegaciones se reunieron en Buenos Aires para formar el Comité Deportivo Panamericano, que más tarde se convirtió en ODEPA. Los delegados eligieron a Avery Brundage como primer presidente de la ODEPA. Brundage había servido como presidente de la AAU y del Comité Olímpico de los Estados Unidos. El apoyo de Brundage a la participación de Estados Unidos en los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en la Alemania nazi, fue menos controvertido entre las naciones latinoamericanas, que sintieron más simpatía por la «neutralidad» en relación con Europa. La elección de Avery Brundage, conocido por su oposición al profesionalismo, perpetuó la importancia del amateurismo en el torneo. Brundage esperaba que los Juegos Panamericanos se celebraran en 1942 para sustituir a los Juegos Olímpicos. Sin embargo, no pudo reunir

---

<sup>22</sup> Keys, *Globalizing Sport*, 2.

<sup>23</sup> Galvarino Gallardo Nieto, *Panamericanismo* (Santiago, Nascimento, 1941).

<sup>24</sup> Archie San Romani Will Not Run 1500', *Daily Boston Globe* (1928-1960), 23; *ProQuest Historical Newspapers: Boston Globe (1872-1979)*, 16 de julio de 1937 (con acceso el 20 de marzo de 2012).

<sup>25</sup> Cesar R. Torres, «The Limits of Pan-Americanism: The Case of the Failed 1942 Pan-American Games», *The International Journal of the History of Sport* 28, n.º 17 (2011), pp. 2547-2574.

apoyo para sus esfuerzos entre las delegaciones de Estados Unidos<sup>26</sup>. Estados Unidos no se comprometió con los juegos hasta los Juegos Olímpicos de Londres de 1948, donde Argentina fue elegido como el primer país anfitrión del torneo de 1951.

### 1951 BUENOS AIRES

La década de 1950 trajo importantes cambios en las relaciones entre Estados Unidos y América Latina, así como en las relaciones entre los gobiernos latinoamericanos. Los diplomáticos latinoamericanos celebraron la relativa paz del continente durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, observaron con angustia cómo el Plan Marshall dañaba su acceso a los mercados europeos y los marginaba del apoyo económico de Estados Unidos. La relación entre la administración de Juan Domingo Perón y la comunidad diplomática y empresarial de Estados Unidos se vio forzada por las políticas económicas nacionalistas de Perón. Perón vio los Juegos Panamericanos de 1951 como una oportunidad para fortalecer los lazos económicos y políticos de Argentina con sus vecinos, pero no principalmente con los Estados Unidos. Al desarrollar su «tercera posición» en la primera Guerra Fría, Perón esperaba convencer a sus vecinos de que rechazaran el imperialismo de los EEUU, así como el comunismo de la Unión Soviética. El año 1951 marcó un cambio, aunque desigual, entre la firme retórica antiimperialista del primer mandato de Perón y un enfoque más favorable a los negocios en su segundo mandato. El historiador Eduardo Elena descubrió que el gobierno peronista «enfaticó los beneficios de hacer negocios en la «Nueva Argentina» alabando la «paz social» y un movimiento sindical ordenado como una bendición para los posibles inversionistas y no como una señal de victoria sobre la injusticia capitalista»<sup>27</sup>. Los juegos de 1951 mostraron exitosamente el éxito y la modernidad de la Argentina peronista para los visitantes latinoamericanos. La «Nueva Argentina» de Perón buscaba incorporar a las mujeres como ciudadanas, trabajadoras y, por supuesto, peronistas. Esto se reflejó en los esfuerzos peronistas, encabezados por Eva, la esposa de Perón, para asegurar el sufragio femenino, que se aprobó en 1949.

---

<sup>26</sup> «\$175,000 Needed to Send Athletes to Pan-Americans», *Daily Boston Globe (1928-1960)*, 20; *ProQuest Historical Newspapers: Boston Globe (1872-1979)*, 19 de noviembre de 1941 (con acceso el 20 de marzo de 2012).

<sup>27</sup> Eduardo Elena, *Dignifying Argentina: Peronism, Citizenship, and Mass Consumption* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011), p. 242.

Los Juegos Panamericanos reflejaron la habilidad de Juan Perón para orquestar espectáculos culturales como foro para movilizar el apoyo de los trabajadores<sup>28</sup>. Perón cultivó su relación con las asociaciones deportivas, incluso algunas con estatus de élite, a través de las cuales promovió su visión de una nación unida a través de programas deportivos<sup>29</sup>. Perón no escatimó gastos en los juegos y aseguró a los directores deportivos que podían confiar en un flujo constante de fondos para su preparación<sup>30</sup>. Eva creó fuertes lazos entre el Partido Peronista y los clubes deportivos de la clase trabajadora al patrocinar torneos y proporcionar fondos para el equipamiento. La visión de Perón de la armonía de clase se expresó a través de la fabricación de opresores «malvados» y de obreros virtuosos, pero oprimidos. Las prácticas culturales ofrecían un lugar para la resolución de este antagonismo. Además, los acontecimientos deportivos reconciliaron la gloria individual y colectiva. En los Juegos Panamericanos, Perón promovió otros deportes además del fútbol, incluyendo deportes tradicionalmente de élite, como la esgrima. Perón alentó a los trabajadores a participar en estos deportes como parte de su incursión en los privilegios de la aristocracia argentina<sup>31</sup>.

La constante muletilla de que el deporte «trascendió» a la política, del que se hicieron eco periodistas, políticos, atletas y aficionados, provocó un cortocircuito en los relatos sobre su uso para la propaganda política. Avery Brundage precedió cada informe de la Organización Deportiva Panamericana con recordatorios de que los Juegos Olímpicos estaban «más allá de la manipulación política más poderosa»<sup>32</sup>. Pero en ocasiones, la política surgió en los informes de las experiencias panamericanas. Y los periodistas mexicanos informaron de que se les advirtió de la censura peronista<sup>33</sup>. A medida que avanzaba el torneo, el periódico mexicano *El Universal* se involucró en actividades de solidaridad con los editores del periódico argentino *La Prensa*,

---

<sup>28</sup> Pablo Albarces, *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007); Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón: A Cultural History of Perón's Argentina* (Buenos Aires, Planeta, 1995); y Matthew Karush y Oscar Chamosa, *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina* (Durham, Duke University Press, 2010).

<sup>29</sup> Raanan Rein, «El primer deportista»: The Political Use and Abuse of Sport in Peronist Argentina», *The International Journal of the History of Sport* 15, n.º 2 (1998), pp. 54-76.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Asa Bushnell (ed.), *United States 1952 Olympic Book: Report of the US Olympic Committee* (New York, United States Olympic Association, 1953), p. 24.

<sup>33</sup> *El Universal*, 5 de marzo de 1951, p. 8.

que había sido cerrado por Perón por sus críticas a su administración<sup>34</sup>. Los editores colocaron un destacado editorial en la página de deportes en el que recomendaban a México que retirara su «Embajada Deportiva» debido a esta represión<sup>35</sup>.

Las críticas de la delegación mexicana fueron silenciadas por la decisión del Congreso de la Organización Deportiva Panamericana de otorgar a la Ciudad de México los Juegos Panamericanos de 1955. Funcionarios mexicanos aseguraron a la audiencia argentina que no compartían el escepticismo de sus periodistas respecto a Perón. En las ceremonias de clausura, la delegación mexicana entregó a Juan y Eva Perón un semental enviado por el ex presidente Manuel Ávila Camacho<sup>36</sup>. La delegación guatemalteca ofreció un análisis mixto del peronismo en Argentina, admirando el gran número de obras públicas que beneficiaron a la clase obrera, a la vez que comentaba el sentimiento de opresión presente que impedía a la gente discutir abiertamente sobre el gobierno<sup>37</sup>. Al final del torneo, los escritores llegaron a la conclusión de que el subsidio de Perón a los programas de atletismo había dado sus frutos<sup>38</sup>.

En las ceremonias de apertura y clausura de los juegos, Perón posicionó a Argentina como un líder continental, que podía colaborar en el comercio y respetar las diferencias ideológicas entre las naciones americanas. En las ceremonias de clausura, Eva, refiriéndose a sí misma como una «humilde mujer de un pueblo noble», promovió el peronismo como un movimiento panamericano que prometía independencia económica, soberanía política y justicia social. Eva Perón dijo a los visitantes: «Hemos derrotado el odio que divide a la humanidad»<sup>39</sup>. Y aseguró a una multitud masiva: «Desde este rincón de América, iluminada por la estrella de la doctrina peronista que espera ofrecer al mundo una nueva solución»<sup>40</sup>. La prensa chilena y mexicana revisó favorablemente el discurso y pareció persuadida de que el peronismo puede ofrecer una alternativa a la división de la Guerra Fría.

---

<sup>34</sup> *El Universal*, 3 de marzo de 1951, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> «Magnífico epílogo de una gesta inolvidable», *La Cancha*, 13 de marzo de 1951, p. 20.

<sup>37</sup> Edgar Alvarado Pinetta, «Informe de los Juegos Panamericanos», *Diario de Centro America*, 26 de febrero de 1951, p. 5.

<sup>38</sup> *Diario de Centro America*, 10 de marzo de 1951, p. 5.

<sup>39</sup> Comité Olímpico Argentino, *Primeros Juegos Deportivos Panamericanos* (Buenos Aires, np, 1951).

<sup>40</sup> *Ibid.*

Los Juegos Panamericanos de Buenos Aires generaron antagonismo, más que buena voluntad, con el Departamento de Estado de Estados Unidos. En medio del torneo, los Estados Unidos enviaron al Secretario de Estado Adjunto Edward Miller para disuadir a Perón de hacer discursos anticapitalistas y para silenciar las críticas de Eva a las corporaciones estadounidenses<sup>41</sup>. Miller afirmó que Eva Perón, que le brindó un recorrido por los hospitales construidos por su fundación, realmente quería mejorar las relaciones. La visita de los funcionarios estadounidenses se perdió para el público argentino, ya que ninguno de los principales periódicos o revistas recogió la noticia, ya fuera por desinterés o por censura<sup>42</sup>. Los escritores deportivos estadounidenses compararon a Juan Perón con Adolf Hitler cuando hablaban de la política del torneo. El *New York Times* lo deploraba: «Es realmente lamentable, sin embargo, que los primeros Juegos Panamericanos hayan tenido que enfrentarse a los mismos duendes políticos que atormentaron a los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín. Hoy tenemos a Perón. Hace una década y media era Hitler»<sup>43</sup>. Este tipo de caricatura grosera también se difundió en la cobertura de los acontecimientos. Los escritores y directores deportivos se enojaron cuando Argentina tomó la delantera en el torneo, describiéndolo como «uno de los días más negros en la larga e ilustre historia de la pista de Estados Unidos»<sup>44</sup>. Los corredores cubanos ganaron varios eventos de sprint. La prensa argentina y mexicana veía con admiración las victorias de un pequeño país caribeño, mientras que los periódicos estadounidenses lo informaban con consternación. Pero a pesar de la cobertura negativa de la prensa estadounidense, las multitudes argentinas vitorearon a los atletas estadounidenses. Respondieron con particular entusiasmo a los atletas negros en atletismo, como Jean Patton y Mal Whitfield, que realizaron actuaciones impresionantes<sup>45</sup>. Atletas como Jean Patton parecían muy alejados de la animosidad diplomática.

---

<sup>41</sup> «The Frankness of Friends», *Time*, 19 de febrero de 1951, p. 38.

<sup>42</sup> Virginia Lee Warren, «U.S. Aide at Games Chides Argentines», *New York Times*, 5 de marzo de 1951.

<sup>43</sup> Arthur Daily, «Sports of the Times», *New York Times*, 27 de febrero de 1951, p. 44.

<sup>44</sup> *New York Times*, 1 de marzo de 1951, p. 35.

<sup>45</sup> «U.S. Captures Three ...», *New York Times*, 2 de marzo de 1951, 29. Whitfield más tarde representó al Departamento de Estado de los Estados Unidos en programas deportivos en toda África.



Jean Patton saludando a los aficionados a su regreso a la universidad estatal de Tennessee después de ganar una medalla de oro en los 200 metros en los Juegos Panamericanos de 1951. Imagen reproducida con la cortesía de la Colección de Archivos de la Universidad Estatal de Tennessee, Colecciones especiales.

En los años setenta y ochenta, los periodistas estadounidenses recordaron los juegos de los años cincuenta como una exhibición de antiamericanismo<sup>46</sup>. Sin embargo, como ha señalado Greg Grandin, «lo que a menudo se toma por el antiamericanismo en América Latina es, de hecho, una variante opuesta del americanismo»<sup>47</sup>. El recuerdo de la hostilidad hacia los atletas estadounidenses puede haber sido influido por el clima de los juegos después de la revolución cubana y la intervención de Estados Unidos

<sup>46</sup> Earl Gusky, «Pan Am Games Legacy: 1959», *Los Angeles Times*, 6 de agosto de 1987, 1-3, *Los Angeles Times* electronic archive, [http://articles.latimes.com/1987-08-06/sports/sp-1628\\_1\\_pan-american-games](http://articles.latimes.com/1987-08-06/sports/sp-1628_1_pan-american-games) (con acceso el 2 de mayo de 2014).

<sup>47</sup> Greg Grandin, «AHR Forum: Your Americanism and Mine: Americanism and Anti-Americanism in the Americas», *American Historical Review* 111 n.º 4 (2006), pp. 1042-1047.

en América Central. Sin embargo, durante 1951, la prensa argentina alabó a los atletas estadounidenses. Por ejemplo, un artículo elogioso sobre el equipo ciclista estadounidense apareció en la revista deportiva argentina *La Cancha*<sup>48</sup>. El escritor deportivo Dante Panzeri castigó a los argentinos por no ser amistosos con los atletas chilenos, no estadounidenses<sup>49</sup>. Lamentó que el torneo agravara las tensiones entre los países del Cono Sur. También aparecieron artículos de cortesía sobre atletas estadounidenses en *El Gráfico*, que describía a los tiradores estadounidenses como «olímpicos con largas y fructíferas carreras y cuya presencia entre nosotros es muy bienvenida»<sup>50</sup>. Los periodistas argentinos presentes en las ceremonias de apertura informaron que el público alentaba a los norteamericanos cuando entraban en el estadio<sup>51</sup>. El gobierno peronista no promovió exteriormente la agenda antiestadounidense que la prensa estadounidense afirmaba. Si lo hubieran hecho, ciertamente la revista de deportes *Mundo Deportivo* del partido peronista habría sido el lugar para articular tal posición. La información sobre la delegación de los Estados Unidos fue bastante elogiosa, aunque no fue el centro de la cobertura de la prensa.

Por el contrario, los medios de comunicación estadounidenses fueron muy críticos, tanto si se quejaban de las derrotas de Estados Unidos como del público argentino. El entrenador de boxeo estadounidense Patrick Duffy se jactó de que los boxeadores estadounidenses eran los únicos que se negaban a estrechar la mano de los Perón<sup>52</sup>. Aunque Duffy admitió que los árbitros eran justos, culpó a los jueces por todas las pérdidas de Estados Unidos. El boxeador Norvel Lee se quejó de que su pelea con un chileno había sido amañada para que no terminara peleando con un boxeador argentino. Sin embargo, el boxeador de peso pesado Gene Tunney declaró que la presidencia y los jueces fueron excelentes<sup>53</sup>. Los boxeadores argentinos continuaron derrotando a los boxeadores estadounidenses en los Juegos Panamericanos de 1959 en Chicago, poniendo en duda las afirmaciones de Duffy y Lee.

---

<sup>48</sup> «Respondió el equipo de pista», *La Cancha*, 6 de marzo de 1951, p. 15.

<sup>49</sup> Dante Panzeri, «Cuando la limosna es grande», *El Gráfico*, 9 de marzo de 1951, pp. 30-32.

<sup>50</sup> «El tiro nos ha brindado buenos triunfos», *El Gráfico*, 9 de marzo de 1951, pp. 62-63.

<sup>51</sup> Ecar, «Codo con codo», *La Cancha*, 27 de febrero de 1951, pp. 12-13.

<sup>52</sup> Harold Kaese, «What Price Good Will?», *Daily Boston Globe (1928-1960)*, 6. *ProQuest Historical Newspapers: Boston Globe (1872-1979)*, 9 de abril de 1951 (con acceso el 25 de mayo de 2013).

<sup>53</sup> Jules Dubois, «Argentines Fine Folks as Hosts, U.S. Stars Find», *Chicago Daily Tribune (1923-1963)*: B1. *ProQuest Historical Newspapers: Chicago Tribune (1849-1988)*, marzo de 1951 (con acceso el 12 de diciembre de 2012).



Aparecieron editoriales en medios estadounidenses que ofrecían un análisis de la psicología colectiva «argentina». Esta tendencia a psicoanalizar ensombrece casi todos los escritos deportivos y los Juegos Panamericanos no fueron algo excepcional. Estos «análisis» fueron redactados en términos benévolos, pero transmitían mensajes negativos a los lectores. Por ejemplo, el escritor John Cassidy explicó: «Por extraño que parezca, los argentinos admiran y hacen todo lo posible por emular el ideal británico de deportividad, pero es una imitación de un producto cuyos ingredientes básicos faltan»<sup>54</sup>. Argentina carecía, según Cassidy, de un amor por el orden y la estabilidad abrazado por los Estados Unidos y las naciones de Europa Occidental. Cassidy escribió: «Los latinoamericanos no adoran la ley y el orden como los anglosajones. Por el contrario, disfrutaban de las revoluciones, el desorden, la emoción, los líderes, la soberanía nacional, los discursos nobles y de verse ellos mismos en el centro de todo»<sup>55</sup>.

Los juegos de 1951 despertaron la admiración de muchos de los asistentes, especialmente de las delegaciones femeninas. Eva Perón se aseguró de que el alojamiento de las atletas fuera igual al de las delegaciones masculinas. De hecho, la aldea de las mujeres estaba mejor situada que la de los hombres. Eva insistió en que una atleta recitara el juramento olímpico junto con un atleta<sup>56</sup>. En informes de las delegaciones de Estados Unidos, representantes de una serie de deportes elogiaron las instalaciones y la sofisticación de los deportes en Buenos Aires. De todas las delegaciones de EEUU, el atletismo fue el más diverso racialmente e incluyó a muchos corredores del Sur. Los argentinos alojaron a las jóvenes juntas en la Fundación Eva Perón, sin tener en cuenta las políticas de segregación racial. Aunque la directora de atletismo femenino Evelyne Hall, ex medallista olímpica estadounidense en los juegos de 1932, afirmó que la segregación racial era insignificante en el atletismo femenino, los historiadores han demostrado lo contrario. La AAU organizó torneos sólo para blancos en las décadas de 1940 y 1950 en el Sur, dejando a prominentes equipos universitarios negros con menos oportunidades para competir<sup>57</sup>. Eva también encontró oportunidades para presentar

---

<sup>54</sup> John Cassidy, «What Makes Argentines that Way?», *Saturday Evening Post*, 26 de mayo de 1951, p. 152.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Comité Organizador Buenos Aires, *Primeros Juegos Deportivos Panamericanos: Reglas Generales y Programa* (Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1951), n. p.

<sup>57</sup> Susan Cahn, *Coming On Strong: Gender and Sexuality in Twentieth-Century Women's Sports*. (Cambridge: Harvard University Press, 1998), pp. 119-122.

delegaciones femeninas en las elaboradas ceremonias. Hall fue retirada de las competiciones,

Fue un gran honor para mí ser seleccionada por este grupo para presentar un gran ramo de rosas a Eva Perón durante la ceremonia de apertura. Caminé por todo el campo entre luces brillantes y entre filas de honrados abanderados de todas las naciones<sup>58</sup>.

Hall estaba entusiasmada con el trato que recibían de los argentinos. El equipo de atletismo femenino se hizo amigo de una atleta mexicana que fue a la escuela en El Paso. Tradujo los anuncios y letreros al inglés para el grupo. Hall y su equipo extendieron su viaje cuando los chilenos los invitaron a un torneo amistoso en Santiago. Ella describió el viaje en avión sobre los Andes como «impresionante»<sup>59</sup>. Las ocho «niñas» que asistieron tuvieron que pagar sus propios gastos<sup>60</sup>. Se pararon en las esquinas de las calles con latas, vendieron caramelos y organizaron eventos para recaudar fondos en sus clubes locales.

Juan Perón esperaba ganar capital político con la organización de los Juegos Panamericanos, que coincidieron con el inicio de su segunda campaña presidencial. Para el público local, la cobertura de los juegos, incluyendo las mejoras de infraestructura y la participación de los trabajadores, se hizo eco del énfasis del gobierno en el poder industrial de Argentina. Este éxito industrial estaba relacionado, al menos visualmente, con la virilidad masculina argentina<sup>61</sup>. Las fotos de atletas ayudándose los unos a los otros a estirarse y de carniceros cortando carne para los juegos subrayaban que los hombres argentinos habían superado los conflictos entre clases. El torneo también le brindó a Perón la oportunidad de mostrar su preocupación por los pobres. *Campeón* cubrió la visita de Perón a la Confederación Argentina de Deportes, durante la cual dio a entender que para democratizar el deporte había que subvencionar la asistencia de los aficionados de la clase obrera. Esto también tuvo el efecto beneficioso, para la puesta en escena internacional, de llenar las gradas<sup>62</sup>. El lema de Perón para el torneo, «Es

---

<sup>58</sup> Evelyne Hall Adams, «Oral History», 23-4, <http://library.la84.org/6oic/OralHistory/OHHallAdams.pdf> (con acceso en agosto de 2014).

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Evelyne Hall, «Report on Women's Track and Field», en Asa Bushnell (ed.), *United States 1952 Olympic Book: Report of the US Olympic Committee* (New York, United States Olympic Association, 1953), p. 343.

<sup>61</sup> *Mundo Deportivo*, 1 de febrero de 1951. Véanse las fotografías en esta referencia.

<sup>62</sup> *Campeón* (del deporte popular) (Buenos Aires), 28 de febrero de 1951, p. 3.

mejor perder con honor que ganar sin él», se hizo eco de su retórica más amplia que posicionaba a los pobres como dignos<sup>63</sup>. La Subsecretaría de Información publicó un folleto, sólo en español, titulado «*Buenos Aires, capital del Justicialismo*», que contenía mapas de sitios relacionados con el peronismo. Los visitantes pudieron seguir la historia del ascenso de Perón al poder en sus aventuras turísticas<sup>64</sup>. Juan Perón mostró especial interés en conectar con los delegados de México. Perón pasó su quinto aniversario en el cargo con los delegados mexicanos, comparando el justicialismo y las ideologías de la Revolución Mexicana. Organizó una cena para la delegación mexicana en la que exaltó los sacrificios que los veteranos de la revolución hicieron para crear una nación soberana<sup>65</sup>. Perón declaró: «Argentina está profundamente agradecida de corazón a esta embajada de compañeros mexicanos por su tierra viril que admiramos aquí»<sup>66</sup>.

El aplauso casi universal a la diplomacia cultural es fascinante en el sentido de que coloca a la gente común en un papel de embajadora. Sin embargo, la mayoría de los países participantes sólo concedían derechos políticos restringidos a sus ciudadanos. Por ejemplo, el escritor venezolano Napoleón Arraiz declaró: «Siempre he pensado que un intercambio deportivo entre dos naciones hermanas vale más que cien discursos de caballeros con chaqueta y corbata»<sup>67</sup>. El público deportivo latinoamericano vio los Juegos Panamericanos con gran interés. Un escritor explicó que todas las estaciones de radio y los periódicos informarían ampliamente sobre los juegos. Mientras la delegación de Estados Unidos consideraba a Argentina como un destino exótico, otras naciones latinoamericanas veían a Buenos Aires como una ciudad cosmopolita y mundana. Escribiendo a los fans del deporte argentino desde Caracas, Arraiz describió a la Argentina como un «gran país, que es el suyo y es el nuestro, que es fundamentalmente argentino y profundamente global»<sup>68</sup>. El periodista guatemalteco Edgar Alvarado también se maravilló con el «París de América», buscando los sitios que inspiraron el tango<sup>69</sup>. Los

---

<sup>63</sup> Fue apotética..., *La Cancha*, 27 de febrero de 1951, p. 12.

<sup>64</sup> *Campeón* (del deporte popular) (Buenos Aires), 28 de febrero de 1951, p. 3.

<sup>65</sup> *El Universal*, 26 de febrero de 1951, p. 1.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>67</sup> Napoleón Arraiz, «El hermoso objetivo de los panamericanos», *El Mundo Deportivo*, 1 de febrero de 1951, p. 28.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Edgar Alvarado Pinetta, «Informe de los Juegos Panamericanos», *Diario de Centro América*, 26 de febrero de 1951, p. 5.

periodistas deportivos se maravillaron con el número y la calidad de las instalaciones deportivas<sup>70</sup>.

Los directores deportivos de todo el continente practicaron una delicada diplomacia durante las reuniones de cada sección deportiva. Estas reuniones implicaron horas de ida y vuelta burocráticas para proporcionar una estructura viable a la Organización Deportiva Panamericana. Esto incluía el establecimiento de reglas, el establecimiento de procedimientos en caso de disputas y la elección de árbitros dentro de cada deporte. El Comité Olímpico Argentino organizó cenas, giras y otros eventos para las delegaciones. Las asociaciones deportivas, como el Círculo de Cronistas Deportivos Argentinos, organizaron recepciones para los periodistas visitantes. Los periodistas guatemaltecos informaron de su aprendizaje sobre la importancia de los periodistas deportivos en la construcción de asociaciones más fuertes para aumentar la participación juvenil en el deporte<sup>71</sup>. El subdirector de la delegación estadounidense, Gustavus Kirby, explicó que los directores deportivos hicieron todo lo posible por mantener relaciones cordiales con los países latinoamericanos, pero que era imposible superar por completo el antagonismo hacia Estados Unidos. Kirby admitió en su informe oficial que el Comité Organizador Argentino hizo todo lo posible por proporcionar a la delegación de Estados Unidos coches y conductores, así como dos intérpretes<sup>72</sup>. Sin embargo, Kirby consideró que sus homólogos latinoamericanos eran inadecuados.

La comida constituía una importante lente a través de la cual entender las diferencias nacionales en los torneos internacionales. Atletas, periodistas y directores discutieron obsesivamente el tema de la comida. Marion Miller, la Subdirectora General de la delegación de los Estados Unidos, se quejó: «Los menús de los Estados Unidos no fueron respetados o seguidos y los platos nativos no eran muy sabrosos ni apetitosos para nuestros atletas... Los alimentos de desayuno y los cereales eran prácticamente desconocidos, y las frutas frescas estaban fuera de temporada y no estaban disponibles»<sup>73</sup>. Según Marion Miller, los directores de los Estados Unidos tuvieron que enseñar a los argentinos a cocinar los huevos. En su reflexión sobre los Juegos Panamericanos, los delegados de EEUU hicieron hincapié en que

---

<sup>70</sup> «Modernísimas Instalaciones tiene la Villa Olímpica de Argentina», *Diario de Centro América*, 24 de enero de 1951, p. 5.

<sup>71</sup> Sergio Alvarez, «Cronistas Argentinos», *Diario de Centro América*, 1 de marzo de 1951, p. 5.

<sup>72</sup> Asa Bushnell (ed.), *United States 1952 Olympic Book: Report of the US Olympic Committee* (New York, United States Olympic Association, 1953), p. 326.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 334.

en el futuro tendrían que viajar en avión con chefs estadounidenses. Los argentinos, reconocidos por su habilidad en la preparación de la carne de vacuno, debieron quedar conmocionados por las quejas, aunque no está claro que el público en general fuera consciente de la insatisfacción de los delegados de los Estados Unidos.

Los periodistas deportivos argentinos describieron su comida con cariño, explicando que «a través del noble producto del trigo acompañado de un succulento trozo de carne nutritiva argentina, los músculos adquieren el vigor necesario para enviar potencia y agilidad a todo el cuerpo y la mente»<sup>74</sup>. Los periodistas de *El Gráfico*, afirmaron haber hablado con los delegados extranjeros y todos estaban muy contentos con la comida. Aunque la comida mexicana contrastaba más claramente con la comida argentina que la estadounidense, los delegados informaron que la comida era «maravillosa»<sup>75</sup>. Uno de los miembros de la delegación explicó que los argentinos intentaron hacer mole para los mexicanos, lo cual no fue un éxito, pero tampoco estuvo mal<sup>76</sup>. La delegación mexicana ponía al corriente constantemente al público sobre el estado de la comida, tranquilizando a los aficionados preocupados de que tuvieran acceso a comidas de alta calidad<sup>77</sup>.

A mitad de los Juegos se produjo un escándalo que fue noticia en Buenos Aires. Dos atletas estadounidenses fueron detenidos tras negarse a entregar su cámara. Estaba claro que los jóvenes filmaron una película de los guardias en la puerta principal de la academia militar. El policía pidió ver la cámara, pero el joven se negó. El oficial detuvo a los dos atletas. Esto llevó al periódico *Noticias Graficas* a investigar el tema. Según el documento, la delegación de Estados Unidos había recibido instrucciones del FBI para fotografiar escenas de Buenos Aires que harían parecer que Argentina era un estado militar. Los jóvenes lo negaron a gritos<sup>78</sup>. El informe del Comité Olímpico de los Estados Unidos describió el incidente como una «broma inocente» y se encogió de hombros ante la acusación de que el FBI se había puesto en contacto con

---

<sup>74</sup> «Las primeras comidas», *El Gráfico*, 2 de marzo de 1951, p. 51.

<sup>75</sup> «México en Buenos Aires», *El Universal* (México), 7 de marzo de 1951, p. 15.

<sup>76</sup> *El Universal* (México), 6 de marzo de 1951, p. 19.

<sup>77</sup> *El Universal*, 7 de marzo de 1951, p. 15.

<sup>78</sup> Desafortunadamente, mi solicitud para revisar los registros del Departamento de Estado y del FBI relativos a este período no se resolvió en la fecha de publicación. FOIA presentado en septiembre de 2012.

ellos<sup>79</sup>. Durante los Juegos Panamericanos, Perón estaba en plena búsqueda de aliados dentro de las Américas para crear lazos económicos más fuertes y pudo haber usado esta supuesta intervención de los Estados Unidos para ganar simpatía entre los líderes latinoamericanos.

La raza y el género fueron fundamentales en los debates sobre la identidad nacional durante los Juegos Panamericanos de 1951. A veces, estas discusiones perturbaban las suposiciones de homogeneidad étnica. La prensa mexicana expresó su sorpresa al observar a un nadador brasileño de origen japonés, Tetsuo Okamoto. El periodista explicó: «Okamoto, a diferencia de lo que sospechábamos, es un auténtico brasileño, aunque de sangre japonesa. Los colonos japoneses en el sur de Brasil son numerosos»<sup>80</sup>. En el caso de las mujeres atletas afroamericanas de Estados Unidos, Jennifer Lansbury ha argumentado que el enfoque en el género y la identidad racial descuidaba un análisis de sus logros atléticos. Ella sugiere que esto continúa dañando su legado<sup>81</sup>. Durante los Juegos Panamericanos de 1951, muy pocas noticias sobre la participación de las mujeres aparecieron en la prensa latinoamericana. En torneos posteriores, especialmente en 1959, la cobertura mediática de las atletas femeninas aumentó, especialmente en los deportes «femeninos» tradicionalmente aceptables, como el tenis.

Los Juegos Panamericanos de 1951 dieron un impulso al atletismo femenino en América Latina. Dado que las delegaciones argentina y estadounidense contaban con un número considerable de mujeres atletas, los países que normalmente no enviaban a las mujeres al extranjero buscaron tener una representación. Los Juegos Centroamericanos y del Caribe, que incluyeron a mujeres en 1938, proporcionaron un modelo útil para la integración de las mujeres atletas. En su versión original, la Organización Deportiva Panamericana no incluyó a ninguna mujer o representante de mujeres en el comité ejecutivo. Los deportes femeninos se incluyeron inicialmente en la planificación, pero no en la misma medida que los masculinos; originalmente, había 14 deportes masculinos y nueve femeninos incluidos en el torneo. Este fue un porcentaje mucho mayor que el que se había incluido en un torneo continental. Las mujeres se enfrentaban al desprecio y a la burla por

---

<sup>79</sup> Lyman Bingham, «Report of the General Manager», en Asa Bushnell (ed.), *United States 1952 Olympic Book: Report of the US Olympic Committee* (New York, United States Olympic Association, 1953), p. 331.

<sup>80</sup> «México en Buenos Aires», *El Universal*, 6 de marzo de 1951, p. 19.

<sup>81</sup> Jennifer Lansbury, «“The Tuskegee Flash” and “the Slender Harlem Stroker”: Black Women Athletes on the Margin», *Journal of Sport History* 28, n.º 2 (2001), pp. 233-252.

sus esfuerzos por participar. Las discusiones sobre los deportes femeninos con frecuencia proporcionaban espacio para comentarios misóginos. Una carta al editor del *New York Times* respondió con ira a la solicitud de las atletas de atletismo femeninas para ser incluidas en los Juegos Panamericanos. El corresponsal sugirió, «Algunas mujeres que corren a pie –y qué rara excepción son– son interesantes de observar hasta que se mueven. Entonces sus patosos movimientos destruyen todas las ilusiones y hacen que los hombres se vuelvan hacia las chicas delicadas que caminan, y no corren, hacia el salón de belleza más cercano»<sup>82</sup>.

A pesar de la animadversión de los sexistas, los Juegos Panamericanos de 1951 permitieron que las mujeres atletas mostraran sus talentos con la esperanza de recibir apoyo para competir en los Juegos Olímpicos de Helsinki en 1952. Sin embargo, esto no se realizó como muchos esperaban. Argentina envió sólo ocho mujeres de sus 123 atletas a Helsinki. Brasil envió sólo a cinco mujeres de 92 atletas, Chile a cuatro de 55, Guatemala a una de 22 y México a tres de 64<sup>83</sup>. La mayoría de los países latinoamericanos no enviaron ninguna delegación. Cuba, Panamá, Puerto Rico y Trinidad y Tobago enviaron delegaciones totalmente masculinas. Así, los Juegos Panamericanos seguirían siendo el torneo internacional estrella para las mujeres atletas de la región. Las mujeres que encontraron espacio para competir se enfrentaron a un difícil reto a la hora de financiar sus viajes. Las que lograron el viaje disfrutaron de la oportunidad de ver a otras atletas mujeres. La lanzadora de jabalina mexicana Hortensia García causó tal impresión que perdió sus gafas ante un miembro de la delegación chilena que buscaba un recuerdo de la gran lanzadora<sup>84</sup>. La prensa mexicana no sabía cómo explicar este incidente, tanto argumentando que la mujer chilena era una ladrona como que estaba enamorada de García.

A pesar del superávit presupuestario, la delegación de mujeres de Estados Unidos, la más numerosa excepto la de Argentina, se vio obligada a recaudar fondos propios de asociaciones de aficionados e instituciones educativas. Esto

---

<sup>82</sup> «Proposal for Patagonia», *New York Times* (1923-Current file): 13; *ProQuest Historical Newspapers: The New York Times (1851-2008)*; *ProQuest Historical Newspapers: The New York Times (1851-2008) with Index (1851-1993)*, 8 de marzo de 1941 (con acceso el 29 de mayo de 2013).

<sup>83</sup> Véase el informe oficial de Helsinki de 1952 proporcionado por el Comité Olímpico Internacional <http://www.olympic.org/helsinki-1952-summer-olympics> (con acceso en diciembre de 2014).

<sup>84</sup> «México en Buenos Aires», *El Universal*, 2 de marzo de 1951, p. 19.

creó un obstáculo adicional para la participación de las mujeres de la clase obrera. En Guatemala, los Juegos Panamericanos brindaron a las mujeres de clase media la oportunidad de practicar deportes de competición en nombre del honor nacional mucho más que en el de los derechos de la mujer. Dolores Castillo, una buceadora que ganó la única medalla de Guatemala en los primeros Juegos Panamericanos, sentó un precedente que las atletas femeninas citaron 50 años después<sup>85</sup>. Los periodistas deportivos afirmaron que todos los guatemaltecos se sentían muy orgullosos de Castillo, quien derrotó a importantes rivales de México y Cuba<sup>86</sup>. Gracias a su desempeño en los Juegos Olímpicos de Helsinki en 1952, Castillo pudo representar a Guatemala en los Juegos Olímpicos, la única atleta femenina que fue incluida en el primer viaje a los Juegos Olímpicos de Guatemala<sup>87</sup>.

#### 1955 MÉXICO D.F.

Los Juegos Panamericanos de 1955 en Ciudad de México fueron quizás los más exitosos en términos de organización, entusiasmo y relaciones interamericanas. Los anfitriones mexicanos se comprometieron a proporcionar instalaciones de última generación y una Villa Olímpica a no más de 25 minutos del lugar de las competiciones. Los directores deportivos mexicanos sintieron que tenían un papel especial en el panamericanismo. Sus delegados desempeñaron un papel importante en el Comité Deportivo Panamericano en la década de 1940, que había ejercido presión para que se celebraran los juegos. Además, la Ciudad de México fue sede de los Juegos Centroamericanos y del Caribe de 1954<sup>88</sup>. Por lo tanto, abordaron la organización del torneo de 1955 con experiencia. Lograron una asistencia completa en casi todos los eventos. La comunidad deportiva de Estados Unidos sintió el aguijón de quedar segunda en el torneo anterior y llegó con una delegación desproporcionadamente grande para mostrar su dominio atlético. Por consiguiente, los participantes aún consideraban que 1955 era una oportunidad para que los juegos dieran un impulso a las relaciones interamericanas. Muchos de

---

<sup>85</sup> «El Rostro Femenino del Deporte», *Revista Amiga*, febrero de 2010, n. p.

<sup>86</sup> *Diario de Centro America*, 6 de marzo de 1951, p. 5.

<sup>87</sup> Fernando Ruíz, «Fallece a los 78 años ex Clavadista Nacional Dolores Castillo», *Prensa Libre* (Guatemala City), 14 de septiembre de 2011, [http://www.prensalibre.com.gt/deportes/mas\\_deportes/Dolores-Castillo-clavados-atleta\\_0\\_554344689.html](http://www.prensalibre.com.gt/deportes/mas_deportes/Dolores-Castillo-clavados-atleta_0_554344689.html) (con acceso el 12 de enero de 2013).

<sup>88</sup> *El Universal (México)*, 7 de marzo de 1951, p. 15.



los miembros de la delegación de Estados Unidos tenían lazos con México y estaban implicados con la noción de embajador cultural, como Miguel de Capriles. Capriles, nacido en México, representó a Estados Unidos y dirigió el Instituto Interamericano de Derecho en la Universidad de Nueva York. Su nombramiento como jefe del equipo de esgrima les dio a los funcionarios deportivos mexicanos la esperanza de que los juegos servirían para un propósito diplomático positivo<sup>89</sup>.

En los años comprendidos entre el primer y los segundos Juegos Panamericanos, la desconfianza en la política exterior de Estados Unidos aumentó considerablemente. Aunque lejos de un «antiamericanismo» general, hubo crecientes críticas a las guerras por poder en Corea, al golpe de Estado de 1954 en Guatemala y a la exclusión de América Latina de los paquetes de ayuda exterior<sup>90</sup>. La mano de la CIA en la destrucción de la democracia guatemalteca, eclipsada en la literatura posterior por la Revolución Cubana, causó una creciente sospecha y antipatía hacia el gobierno de Estados Unidos entre el público latinoamericano<sup>91</sup>. En Argentina, Chile, México y Uruguay, el golpe afirmó la participación corporativa de Estados Unidos en intervenciones militares y movilizó acciones antiimperialistas. La prensa estadounidense, con creciente frecuencia, se quejó de que las multitudes mexicanas abucheaban a sus atletas. Al mismo tiempo, escritores deportivos, aficionados y atletas creían fervientemente en el papel del atletismo en la diplomacia. Un reportero del *New York Times* comentó: «Tiene que haber algún significado profundo en el hecho de que haya habido más infracciones en el Telón de Acero para los deportes que en cualquier otra fase de actividad. A nivel de Gobierno hay poca comprensión. A nivel atlético, sin embargo, todos hablan el mismo idioma»<sup>92</sup>. Esto resultó ser literal y metafóricamente incorrecto.

Tal vez porque los funcionarios estatales mexicanos tenían más experiencia en alojar a turistas de habla inglesa que sus homólogos argentinos, o tal vez debido a las dificultades de los primeros Juegos Panamericanos, a las delegaciones de habla inglesa se les proporcionó su propia cafetería y dormitorios<sup>93</sup>. La separación lingüística de los anglófilos rara vez se mencionaba en

<sup>89</sup> *El Universal*, 18 de febrero de 1951, p. 14.

<sup>90</sup> Gilbert Joseph y Daniela Spenser (eds.), *In from the Cold: Latin America's New Encounter with the Cold War* (Durham NC, Duke University Press, 2008).

<sup>91</sup> Roberto García Ferreira, «El Caso de Guatemala: Arévalo, Árbenz y la Izquierda Uruguaya, 1950-1971», *MesoAmérica* 49 (2007), pp. 25-28.

<sup>92</sup> Arthur Daly, *New York Times*, 14 de octubre de 1954, p. 41.

<sup>93</sup> United States Olympic Committee, *United States 1956 Olympic Book*.

los discursos oficiales y en los relatos periodísticos. Las viviendas separadas probablemente apaciguaron a los miembros de la delegación de Estados Unidos que estaban preocupados por la «limpieza» de los alojamientos de la Ciudad de México. El director de la delegación mexicana, José de Jesús Clark Flores, realizó una exposición para refutar la sospecha de que las condiciones climáticas y la altitud de la Ciudad de México perjudicarían el desarrollo de los juegos<sup>94</sup>. Sin embargo, los médicos estadounidenses advirtieron que la diarrea y las infecciones de las vías respiratorias superiores podrían ser problemáticas<sup>95</sup>. Los representantes del Comité Olímpico de los Estados Unidos, en particular John McGovern, el asesor legal de Avery Brundage, demostraron intolerancia y provincianismo. La arrogancia de los funcionarios estadounidenses surgió durante las disputas sobre las competiciones. Según McGovern, «Nuestros amigos del Sur aún no habían descubierto que sabíamos mejor por nuestra experiencia superior qué hacer y cómo hacerlo y que nuestro enfoque agresivo estaba animado puramente por el deseo de apoyarles y serles útiles»<sup>96</sup>. A pesar de su preocupación paternal, McGovern mostró poco interés en comprender el panorama político y cultural del país anfitrión.

El torneo de 1955 se enmarca dentro de la agenda del presidente Adolfo Ruiz Cortines para fortalecer el papel de México en la cooperación regional, particularmente en la Organización de los Estados Americanos. Su administración también vio una oportunidad para mezclar el nacionalismo étnico con la buena voluntad transnacional. El jefe del comité organizador, Manuel Guzmán Willis, un antiguo campeón de lanzamiento de disco, era un senador de Tamaulipas. Ex alcalde de Tampico, en 1955, Guzmán fue una estrella en ascenso del partido gobernante de México, el PRI, o Partido Revolucionario Institucional. Como tal, tenía experiencia en la movilización y el control de audiencias masivas. Las ceremonias de apertura incluyeron a la guardia presidencial y el disparo de cañones. Los periodistas describieron el ambiente del Estadio Olímpico Universitario como electrizante<sup>97</sup>. El nuevo estadio presentaba un mural de la familia mexicana con una paloma de la paz e imágenes precolombinas. Uno de los principales periódicos de México informó de ello.

---

<sup>94</sup> *El Universal* (México), 7 de marzo de 1951, p. 15.

<sup>95</sup> United States Olympic Committee, *United States 1956 Olympic Book*, p. 294.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>97</sup> *El Universal*, 13 de marzo de 1955, p. 12.

La ceremonia de la antorcha combinó un antiguo ritual azteca con una tradición olímpica igualmente antigua. El «fuego nuevo» se encendió de noche en la «Colina de la Estrella» en las afueras de la ciudad, en una renovación de un rito que en la antigüedad se celebraba cada 52 años, y que fue llevado al estadio para encender el fuego olímpico que ardería hasta el final de la competición<sup>98</sup>.

El corredor Eligio Galicia, que se identificó como indígena, fue seleccionado para llevar la antorcha<sup>99</sup>. Para los juegos de 1955, la Organización Deportiva Panamericana tenía su sede en la Ciudad de México, por lo que los informes incluían presupuestos en pesos mexicanos, y las publicaciones se imprimieron en la Ciudad de México<sup>100</sup>. Como rechazo explícito de la política de segregación de Estados Unidos, la constitución de la ODEPA estipulaba que era «no racista»<sup>101</sup>.

Una espinosa relación con el fútbol planteaba un serio desafío a la Organización Deportiva Panamericana. Con la profesionalización de los clubes latinoamericanos en la década de 1930, los jugadores asalariados dejaron de ser aptos para competir. Los periodistas mexicanos señalaron que, sin un fútbol de calidad, los partidos atraerían menos audiencia en América Latina. En 1955, sólo participaron cuatro equipos: Argentina, Venezuela, Antillas Holandesas y México<sup>102</sup>. En 1956, la Organización Deportiva Panamericana escribió a la FIFA solicitando el reconocimiento de la Federación Panamericana de Fútbol. Como prueba de la naturaleza irregular de esta iniciativa, la FIFA respondió que, de hecho, ya habían reconocido a la Federación Panamericana de Fútbol 10 años antes, en 1946<sup>103</sup>. La FIFA afirmó su autoridad sobre el fútbol mundial, señalando que, al revisar el programa de la Organización Deportiva Panamericana, las Bahamas y la República Dominicana estaban autorizados ya para jugar. Prohibieron el partido porque no eran miembros de la FIFA. A pesar del reconocimiento oficial de los partidos por parte de la FIFA, la creciente importancia de la Copa Mundial de la FIFA fue en contra del panamericanismo. La división de la FIFA de las

<sup>98</sup> *El Universal*, 13 de marzo de 1955.

<sup>99</sup> Web Ruble, «Eligio Garcia back in Bend», *Bulletin*, 14 de agosto de 1963, p. 6.

<sup>100</sup> Pan-American Sports Organization, *Bulletin*, 9 (México City, México, 1956).

<sup>101</sup> Pan-American Sports Organization, *Constitution*, p. 3.

<sup>102</sup> «Con solo cuatro equipos se jugará el Torneo Panamericano de Futbol», *El Universal*, 11 de marzo de 1955, p. 18.

<sup>103</sup> CONMEBOL correspondencia con la FIFA, FIFA Archive and Documentation Center, Zurich, Switzerland.

Américas entre las asociaciones de fútbol del Sur y del Norte significó que los Juegos Panamericanos fueron muy poco importantes para las selecciones nacionales de los países<sup>104</sup>.

Durante el Congreso Panamericano celebrado en los Juegos de 1955, los Estados Unidos propusieron varias ciudades para celebrar los juegos. La gran afluencia de público en la Ciudad de México debió haber convencido a los delegados de que valía la pena seguir organizando el torneo. Tal vez, también, el liderazgo de los Estados Unidos sintió que, al ser anfitrión del torneo, las organizaciones deportivas estarían más interesadas en él. Lyman Bingham, el gerente de la delegación de Estados Unidos en la preparación de los juegos de 1955, explicó que a las organizaciones atléticas aficionadas simplemente no les importaban los intercambios con América Latina que los directores consideraban tan oportunos<sup>105</sup>. En el ámbito internacional, Estados Unidos era singular en cuanto a la cantidad de instalaciones disponibles para grandes eventos deportivos. Los delegados latinoamericanos explicaron que la exposición hecha por EEUU reflejó la eficiencia y organización «Yanqui»<sup>106</sup>. James A. Rhodes, el antiguo presidente de la AAU y futuro gobernador del estado de Ohio, hizo campaña a favor de Cleveland, Ohio. Otras delegaciones mostraron su optimismo, a pesar del perfil bastante bajo de Cleveland en comparación con ciudades competidoras, como Río de Janeiro.

Al igual que en los primeros Juegos Panamericanos de Buenos Aires, las mujeres aprovecharon la oportunidad para competir en el torneo. Las delegaciones de 1955 contaban con un número aún mayor de mujeres, especialmente en el atletismo. Pero a pesar de que se obtuvo un excedente de recaudación de fondos para los 267 hombres y 86 mujeres de las delegaciones de Estados Unidos, las mujeres todavía tuvieron que recaudar sus propios fondos para los juegos de 1955<sup>107</sup>. La demanda de mujeres atletas para participar desafió a la ODEPA, lo que alentó a las delegaciones latinoamericanas a traer mujeres para completar los eventos. Los contingentes de

---

<sup>104</sup> Ver Archivos de la FIFA, Correspondencia entre Federaciones Miembros (Chile), Centro de Documentación, Zurich, Suiza. El Club Transandino, por ejemplo, esperaba que la FIFA tomara un interés especial en su caso contra la Asociación Central de clubes de fútbol profesional en Chile en 1961. Correspondencia con Helmut Kaser, 1961.

<sup>105</sup> Lyman Bingham, «Report of the General Manager», en Asa Bushnell (ed.), *United States 1952 Olympic Book: Report of the US Olympic Committee* (New York, United States Olympic Association, 1953).

<sup>106</sup> *El Universal*, 8 de marzo de 1955, p. 10.

<sup>107</sup> United States Olympic Committee, *United States 1956 Olympic Book*.

mujeres en América Latina estaban menos organizados en su conjunto que sus homólogos estadounidenses debido a su menor número de matrículas universitarias. Mientras que las facultades podían proporcionar oportunidades para el atletismo femenino sobrepasando a los clubes deportivos, las atletas latinoamericanas contaban con menos recursos que en los EEUU<sup>108</sup>. Según los estatutos, los Juegos Panamericanos debían tener 15 deportes representados y es tentador considerar cuáles debían tener equipos tanto masculinos como femeninos y cuáles no. La idea misma de requerir delegaciones de equipos femeninos estaba décadas por delante de otros órganos de gobierno, como la FIFA o la NCAA. La siguiente es una lista de deportes demandados después de los juegos de 1955:

Atletismo de pista y campo a través (masculino y femenino), baloncesto (masculino y femenino), béisbol, boxeo, ciclismo, deportes ecuestres, esgrima (masculina y femenina), fútbol, gimnasia (masculina y femenina), halterofilia, lucha libre, natación y buceo (masculino y femenino), pentatlón moderno, polo, remo, tenis (masculino y femenino), tiro con pistola y rifle, voleibol (masculino y femenino), waterpolo y vela.

La Organización Deportiva Panamericana no ha explicado por qué necesitaba menos representantes femeninas ni por qué eligió a determinados deportes para la inclusión de las mujeres. Es bastante desconcertante porque el esfuerzo, el contacto físico y el daño potencial, factores frecuentemente citados para limitar la participación atlética de las mujeres, no son consistentes con esta lista. El atletismo de las mujeres se quejó más de la inequidad del apoyo que recibían. A pesar de sus actuaciones récord, el Comité Olímpico de los Estados Unidos permitió que sólo 10 mujeres formaran parte de la delegación, en comparación con las ocho de 1951, lo que frustró a las mujeres que buscaban obtener una medalla en cada evento. Las mujeres fueron lo suficientemente elocuentes como para publicar estas quejas en su informe oficial<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Sobre la historia de los clubs deportivos en Latinoamérica y el papel de las universidades, véase Rodrigo Daskal, *Los clubes en la Ciudad de Buenos Aires (1932-1945): Revista La Cancha: sociabilidad, política y Estado* (Buenos Aires: Teseo, 2013); Brenda Elsey, *Citizens and Sportsmen: Fútbol and Politics in Twentieth-Century Chile* (Austin, University of Texas, 2014); y Joshua Nadel, *Fútbol!: Why Soccer Matters in Latin America* (Gainesville, University of Florida, 2014).

<sup>109</sup> United States Olympic Committee, *United States 1956 Olympic Book*, p. 297.

La Guerra Fría presionó cada vez más a los juegos en 1955, cuando se utilizó como un barómetro de cómo el Oeste y el Este se medían físicamente, y por extensión, moralmente. Cuando el saltador brasileño Adhemar Ferreira da Silva batió un récord mundial establecido por un ruso, la ODEPA le organizó una gira por los EEUU y le aconsejó que todos los «estadounidenses» debían ver su victoria como suya<sup>110</sup>. Da Silva fue citado en sus críticas al sistema soviético de entrenamiento atlético<sup>111</sup>. Da Silva había crecido pobre y estaba resentido por los beneficios que los atletas soviéticos recibían de su gobierno. Sin ironía, el reportero explicó que Adhemar da Silva ocupaba un puesto en un programa de recreación subsidiado por el gobierno. La gira de da Silva reflejó el deseo de los brasileños en la Organización Deportiva Panamericana de promover la imagen de Brasil como una democracia racial en contraste con la de los Estados Unidos. Con respecto a la herencia africana de da Silva, *Sports Illustrated* explicó: «Brasil es una de las naciones más tolerantes de la Tierra»<sup>112</sup>. Da Silva enfatizó que nunca había sido «oprimido»<sup>113</sup>. *Sports Illustrated* no omitió la dolorosa experiencia de la segregación de da Silva mientras estuvo en Texas. En un torneo por invitación de la AAU, Adhemar recordó, «todo el mundo era tan amable como podía serlo y yo no tuve problemas, excepto que tenía que mantenerme alejado de donde iban los blancos. Me sentí muy mal. Nunca más iré a ningún lugar donde tenga que preocuparme por el color»<sup>114</sup>.

México no tenía una contraparte para Eva como defensora de las mujeres atletas. Al igual que Perón en Argentina, el presidente mexicano Adolfo Ruiz garantizó el sufragio femenino. Sin embargo, su esposa no era una celebridad internacional equivalente. La cobertura de los Juegos Panamericanos en México constituyó un evento fundacional para la cobertura deportiva televisada<sup>115</sup>. Persuadió a los anunciantes del potencial de la televisión, allanando el camino para la candidatura de México a los Juegos Olímpicos y la eventual candidatura a la Copa Mundial de Fútbol. El equipo argentino no dominó los segundos juegos como lo hizo en los primeros, pero quedó segundo por detrás de Estados Unidos y venció al anfitrión, México. Según el

---

<sup>110</sup> Pan-American Sports Organization, *Bulletin 3* (México City, México).

<sup>111</sup> George De Carvalho, «The Triple Jumper from Brazil», *Sports Illustrated*, 31 de agosto de 1959, pp. 34-38.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>115</sup> Celeste González Bustamante, *Muy Buenas Noches: México, Television, and the Cold War* (Omaha, University of Nebraska Press, 2013), p. 34.

historiador Raanan Rein, los atletas se sintieron presionados por el gobierno peronista para llevar a casa medallas y mostrar lealtad al gobierno peronista cuando estaban en el extranjero<sup>116</sup>. La agencia de noticias argentina *Agencia Latina de Noticias* colapsó después del evento, dejando a su representante en los juegos, Ernesto «Che» Guevara, desempleado. Cuando un golpe militar derrocó a Perón pocos meses después de los juegos de 1955, la facción que asumió el poder desplazó a muchos de los directores deportivos que habían sido líderes del movimiento panamericano.

### 1959 CLEVELAND, Y DESPUÉS CHICAGO

El predominio de los atletas de Estados Unidos en los juegos de 1955 en la Ciudad de México fue atenuado por el enfoque en las relaciones entre México y América Latina. Sin embargo, en los juegos de 1959, la retórica de la Guerra Fría y la ansiedad de Estados Unidos por la política latinoamericana se volvieron más polémicas. La prensa estadounidense trató a los atletas latinoamericanos como socios para el combate con un competidor más importante, la Unión Soviética. Además, la desconfianza de EEUU hacia el Gobierno cubano perjudicaría gran parte de los juegos durante los siguientes 30 años. La polémica establecida por los juegos de 1959 convenció a muchos directores deportivos latinoamericanos de que una relación más fuerte con sus contrapartes estadounidenses no sólo era imposible, sino incluso no deseable. De cualquier modo, el surgimiento de un movimiento de «no alineados» en el mundo en desarrollo significó que algunas naciones latinoamericanas expresaron un intenso deseo de fortalecer sus relaciones entre sí. Los Juegos Panamericanos brindaron esa oportunidad a las delegaciones deportivas.

La falta de apoyo estatal obligó a los juegos de 1959 a cambiar la sede de Cleveland a Chicago. A diferencia de los juegos en Argentina o México, la presencia del estado apenas existía en Chicago. Los juegos sufrieron de esta falta de atención. Los organizadores se quejaban incesantemente de la falta de fondos. Los atletas visitantes esperaban mejores alojamientos y alimentación, dado el clima económico de los Estados Unidos. Pero, el gobierno de Estados Unidos no necesitaba apoyar los juegos y mostró poca preocupación por la «diplomacia blanda» en América Latina. Uno de los periodistas que cubrieron el evento para *Sports Illustrated* explicó: «Mientras

---

<sup>116</sup> Rein, «El primer deportista», pp. 54-76.

2.200 atletas de 24 naciones lanzaban, corrían, sudaban y se esforzaban durante dos semanas en los terceros Juegos Panamericanos, casi nadie se molestó por su proyección pública<sup>117</sup>. A pesar de las mejores intenciones de los directores deportivos, los Juegos Panamericanos de Chicago expusieron lo poco que le importaba al público estadounidense el amateurismo o los eventos deportivos panamericanos.

Las delegaciones latinoamericanas se quejaron de la hostilidad hacia los atletas cubanos, por parte de los aficionados, la prensa y los funcionarios<sup>118</sup>. Estados Unidos no fue la única delegación de la que se preocuparon los cubanos. La reunión subregional de las asociaciones deportivas centroamericanas y caribeñas se derrumbó en Chicago. El representante cubano, Rafael Iglesias, que había dirigido a los atletas cubanos en México en 1955 sin ningún problema, se encontró en el centro de atención durante los juegos de 1959. Se desató una riña entre Iglesias y el delegado venezolano sobre las eliminatorias cubanas. El cubano había acusado al venezolano Carlos Perico de ser «conservador», lo que también le pareció ofensivo al representante panameño Manuel Roy<sup>119</sup>.

Las delegaciones latinoamericanas se sorprendieron por la falta de alojamiento. Las 17 mujeres del equipo de baloncesto de Chile sólo recibieron dos habitaciones de hotel, los ecuatorianos se quejaron de que no se les daba comida, y los atletas brasileños se quejaron de que los hoteles los trataban mal<sup>120</sup>. El periódico costarricense *La Nación* consideró que la nutrición en los partidos de Chicago era un «grave problema»<sup>121</sup>. Esto sorprendió a los costarricenses que leyeron que más de 100 000 latinoamericanos vivían en Chicago. Por supuesto, los visitantes notaron la escasa asistencia a los juegos. A los brasileños les sorprendió que el Comité Organizador de Estados Unidos diera entrada gratuita a deportes como el waterpolo, y aun así nadie

---

<sup>117</sup> «Despite All, A Delightful Show», *Sports Illustrated*, 14 September 1959, p. 20.

<sup>118</sup> «En Chicago», *Campeón*, 2 de septiembre de 1959, 1; «El hermoso objetivo de los panamericanos», *Campeón*, 2 de septiembre de 1959, 28. Si efectivamente Manuel Roy era el mismo Roy que escribió *Pro Panamá* en 1926, estaba entusiastamente a favor de la intervención de Estados Unidos.

<sup>119</sup> Carlos Villa Borda, «Degeneró en una batalla la Asamblea», *La Nación* (Costa Rica), 29 de agosto de 1959, p. 33.

<sup>120</sup> *Folha da Manhã*, 30 de agosto de 1959, 3. Véase también, Earl Gustky, «Pan Am Games Legacy: 1959», *Los Angeles Times*, 6 de agosto de 1987, 1-3, *Los Angeles Times* electronic archive, [http://articles.latimes.com/1987-08-06/sports/sp-1628\\_1\\_pan-american-games](http://articles.latimes.com/1987-08-06/sports/sp-1628_1_pan-american-games) (con acceso el 2 de mayo de 2014).

<sup>121</sup> «2,126 atletas», *La Nación* (Costa Rica), 24 de agosto de 1959, p. 18.



se acercara a ver los partidos<sup>122</sup>. Las fotografías de asientos vacíos, como la que se muestra en la foto (ver más abajo), proporcionaron a los lectores evidencia visual del desinterés de Estados Unidos. La excepción a los asientos vacíos ocurrió cuando las escuadras mexicanas compitieron. La comunidad mexicanoamericana de Chicago apareció en cantidades sustanciales, a veces intimidando a los equipos contrarios. Los brasileños se quejaron de que los aficionados mexicanos arrojaban cosas a la cancha de baloncesto cuando no estaban de acuerdo con las faltas pitadas<sup>123</sup>. A diferencia de cuando un conflicto involucraba a Estados Unidos, la prensa, tanto en Estados Unidos como en América Latina, no politizó los tensos episodios entre los países latinoamericanos.

A pesar del dominio de los Estados Unidos en la competición, los costosos viajes y el desinterés del público, los atletas latinoamericanos todavía no estaban dispuestos a rendirse. El contingente argentino, a pesar de sus amargas decepciones e indignación por los recortes de fondos, mantuvo que los juegos crearon una sensación de empatía entre las delegaciones, independientemente de las cifras. Los atletas no estaban deprimidos por ser derrotados por los mejores atletas del mundo, sino que estaban listos para competir y aprender de la experiencia<sup>124</sup>. Para el público lector en casa, sin embargo, el mensaje era claro: el público estadounidense simplemente no les respetaba ni tenía interés en las competencias deportivas con los latinoamericanos. Allí se distinguía entre los que participaban y los que consumían el deporte. Las suposiciones acerca de lo que los atletas experimentan a menudo se crean a través de la publicidad y los escritos periodísticos. Éstos a menudo están en desacuerdo con la experiencia, las expectativas y las esperanzas de los atletas.

---

<sup>122</sup> «O Publico Não Está Correspondendo», *Folha da Manhã*, 29 de agosto de 1959, p. 5.

<sup>123</sup> «Em Busca», *Folha da Manhã*, 1 de septiembre de 1959, p. 8.

<sup>124</sup> «Juegos, Games, Jogos ... Panamericanos», *El Gráfico*, 16 de septiembre de 1951, p. 62.



La fotografía de arriba muestra un partido de fútbol entre Argentina y Cuba.  
El pie de foto: «La indiferencia de los aficionados es visible aquí»<sup>125</sup>.

Los directores deportivos y periodistas latinoamericanos se sintieron engañados por el liderazgo de los Estados Unidos, particularmente Avery Brundage, quien exageró el entusiasmo de los Estados Unidos por ser el anfitrión de los juegos<sup>126</sup>. El Congreso Deportivo Panamericano fue el escenario de una significativa animosidad hacia los ejecutivos deportivos de los Estados Unidos, particularmente por cambiar la sede de los juegos sin proporcionar un plan alternativo. Los anfitriones estadounidenses no construyeron una Villa Olímpica en Chicago, lo que significó que los atletas se dispersaron por toda la ciudad. Un delegado uruguayo denunció esto como «una traición al espíritu» de los Juegos Panamericanos<sup>127</sup>. Y lo que los Estados Unidos no entendieron, según los uruguayos, fue la cantidad de socialización que tuvo lugar en la Villa, que constituyó la diplomacia de base de los juegos. La prensa brasileña comentó que la principal atracción social era la

<sup>125</sup> Mucho calor con bastante frío en Chicago», *El Gráfico*, 2 de septiembre de 1959, pp. 8-9.

<sup>126</sup> «El precio de la irreflexión», *El Gráfico*, 2 de septiembre de 1959, pp. 10-11.

<sup>127</sup> «Hoje Em Chicago», *Folha da Manhã*, 27 de agosto de 1959, p. 10.

delegación mexicana, que había organizado bailes para los atletas y tocaba instrumentos para otros contingentes<sup>128</sup>.

Los juegos de 1959 dieron lugar a diferentes tipos de comentarios sociales, dependiendo de los asuntos internos de cada país participante. Para Argentina, si los Juegos Panamericanos de 1951 brindaron una oportunidad política única para que el gobierno peronista mostrara su visión de una nación modernizada en el escenario internacional, y los juegos de 1955 se correlacionaron con medidas desesperadas para apuntalar el peronismo, a su vez los juegos de 1959 proporcionaron un foro para criticar las políticas de austeridad del gobierno de Arturo Frondizi<sup>129</sup>. La mala actuación en comparación con la de los Estados Unidos en los juegos también desencadenó críticas contra el sistema universitario de Argentina. El sistema universitario dio a los EEUU una gran ventaja en un concurso diseñado para aficionados. Los atletas universitarios no sólo tuvieron acceso a las mejores instalaciones y entrenadores, sino que también tuvieron más tiempo para entrenar.

El deporte femenino continuó prosperando en los juegos de 1959, con un crecimiento particular entre la delegación brasileña. Dado que Brasil todavía había proscrito ciertos deportes femeninos, sobre todo el fútbol, puede sorprender que su equipo femenino de baloncesto casi gane a la selección estadounidense. El equipo femenino de baloncesto de Estados Unidos superó a las brasileñas. Sin embargo, más allá del resultado, los redactores de *Folha da Manhã*, un periódico popular en São Paulo, no proporcionaron ninguna descripción de la estrategia de las mujeres, sus fortalezas o sus afiliaciones al club<sup>130</sup>. Dado que los corresponsales de *Folha da Manhã* asistieron al partido, uno esperaría una descripción de un partido tan disputado, pero no apareció ninguna. Las brasileñas ganaron una medalla de oro en voleibol y una de plata en baloncesto. A pesar de sus logros, la delegación brasileña a los Juegos Olímpicos de 1960 incluyó sólo a una mujer entre 71 hombres<sup>131</sup>. El baloncesto y el voleibol femenino aún no estaban presentes en los Juegos Olímpicos de Verano, por lo que tal vez se redujo el número de atletas femeninas. Sin embargo, no enviaron un equipo femenino al torneo inaugural de voleibol de los Juegos Olímpicos de Verano de 1964 en Tokio.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> «Deporte universitario y realidad nacional», *El Gráfico*, 13 de agosto de 1959, pp. 44-45.

<sup>130</sup> «E.U.A. 45 vs. Brasil, 43, No Torneio Feminino de Cestobol», *Folha da Manhã*, 29 de agosto de 1959, p. 2.

<sup>131</sup> Odir Cunha, *Heróis da América: história complete dos jogos Pan-americanos* (Sao Paulo, Planeta do Brasil, 2007).

Una vez más, una sola mujer brasileña representó al país. De esta manera, los Juegos Panamericanos siguieron siendo el primer torneo internacional para las brasileñas y las atletas de muchos otros países latinoamericanos.

Hubo una cobertura significativamente mayor del tenis femenino en Brasil, que tenía una historia más larga de participación de las mujeres y era percibido como un deporte más femenino. Además, los deportes individuales eran menos amenazadores que los deportes de equipo. La victoria de la brasileña María Esther Bueno en Wimbledon en 1959 atrajo la atención de los periodistas locales e internacionales. La identidad blanca de Buenos Aires le ayudó a ganar aceptación positiva en los círculos deportivos brasileños, y más allá<sup>132</sup>. Cuando fue votada como la Atleta Femenina del Año por la *Associated Press* en 1959, la revista *Jet* señaló que Bueno se benefició de su piel blanca<sup>132</sup>. Los periodistas de *Jet* se perdieron la colaboración entre María Esther Bueno y la estrella afroamericana estadounidense, Althea Gibson. Sus caminos se cruzaron en los Juegos Panamericanos de 1955. Bueno y Gibson se emparejaron para ganar dobles de Wimbledon en 1958 y quedaron segundas en los campeonatos estadounidenses de 1959. Los Juegos Panamericanos facilitaron importantes emparejamientos atléticos entre las mujeres. De cualquier modo, los periodistas hicieron esfuerzos por describir el atletismo femenino sin enfatizar el atractivo de la atleta. Aunque al explicar la gimnasia como un deporte de equipo, *El Gráfico* tranquilizó a sus lectores argentinos, escribiendo: «una figura tan bella como la canadiense Ernestine Russell... no puede permanecer en el anonimato en un sistema como este»<sup>133</sup>.

Los Juegos Panamericanos de 1959 ofrecieron intercambios culturales además del deporte. Por ejemplo, el *Chicago Institute of Art* organizó una exposición de obras latinoamericanas y latinas. También hubo una conferencia académica de tres días que atrajo a 50 becarios de América Latina a la Universidad de Chicago. Aunque no fue popular entre el público deportivo estadounidense, hubo algunos eventos atléticos fascinantes. Uno de esos acontecimientos fue un polémico partido de fútbol entre Argentina y Haití. A los 20 minutos de su partido contra Argentina, el equipo haitiano amenazó con retirarse, culpando al árbitro estadounidense de haber concedido injustamente a Argentina un penalty<sup>134</sup>. Como protesta, los jugadores haitianos se negaron a entregar el balón, lo que provocó que el árbitro detuviera el

---

<sup>132</sup> *Folha da Manhã*, 5 de julio de 1959, «Os Pais de Maria Ester», p. 2.

<sup>133</sup> «Pick Girl», *Jet*, 21 de enero de 1960, p. 53.

<sup>134</sup> «Games, juegos, jogos ... panamericanos», *El Gráfico*, 16 de septiembre de 1959, pp. 62-65.

juego y concediera a Argentina una victoria por 1-0. La prensa argentina no ridiculizó a los jugadores haitianos, ya que tales travesuras no son infrecuentes en Argentina. Curiosamente, señalaron un problema técnico con la protesta en el sentido de que, si el torneo continuaba determinando las clasificaciones en caso de empate por diferencia de goles, terminar el partido a los 25 minutos habría perjudicado a Argentina<sup>135</sup>.

Como reflejo de la insatisfacción de los latinoamericanos con los Juegos Panamericanos de 1959, el torneo no regresó a Estados Unidos hasta 1987. El público latinoamericano consideraba a México y Brasil como líderes continentales en lo que respecta al panamericanismo<sup>136</sup>. A pesar de las impresionantes actuaciones de los atletas estadounidenses, los partidos reforzaron la falta de interés de los aficionados y directores de clubes estadounidenses por sus vecinos del Sur. Los Juegos Puertorriqueños de 1979, con los que se inauguró este ensayo, representaron un compromiso entre las asociaciones deportivas estadounidenses y latinoamericanas. Al igual que los Méxicoamericanos en Chicago en 1959, las delegaciones latinoamericanas vieron a los puertorriqueños como un puente potencial entre el Norte y el Sur. Muchos periodistas locales se interesaron mucho por el movimiento independentista puertorriqueño, así como por las opiniones puertorriqueñas sobre la Cuba revolucionaria. Incluso antes del altercado de Bobby Knight con jugadoras de baloncesto brasileñas, la buena voluntad de Estados Unidos se había convertido en un tema de parodia para gran parte del público latinoamericano. La embajada que los arquitectos de los Juegos Panamericanos esperaban había tenido lugar aquí y allá, pero casi siempre como una relación Sur-Sur, más que como una relación Norte-Sur. Las mujeres atletas demostraron ser una excepción importante, y generalmente pasada por alto.

## AGRADECIMIENTOS

La autora autor agradece el apoyo del Círculo de Periodistas Deportivos de Argentina, la Biblioteca Nacional de Chile y la Biblioteca Pública de Nueva York para completar la investigación de este proyecto. Agradezco a Alex Galarza por su ayuda en la investigación y a los lectores anónimos de la Revista Internacional de Historia del Deporte por sus valiosas sugerencias.

---

<sup>135</sup> «Résultats á Chicago», *Le Nouvelliste*, 31 de agosto de 1959, p. 1.

<sup>136</sup> Piri García, «Fútbol», *El Gráfico*, 2 de septiembre de 1959, pp. 51-54.

# EL LIBRO ESPAÑOL Y LOS MERCADOS LATINOAMERICANOS

*María Fernández Moya*

*Colegio Universitario de Estudios Financieros CUNEF*

## RESUMEN

El capítulo analiza el mercado del libro en castellano desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La investigación muestra como América Latina fue el primer y principal cliente exterior para las editoriales españolas, líderes en el mercado hasta el estallido de la Guerra Civil (1936-1939). La guerra española y la dura posguerra, junto con el exilio de intelectuales y editores republicanos, beneficiaron a las industrias editoriales argentina y mexicana, que asumieron un papel principal en la configuración del mundo editorial en castellano. A finales de los años cincuenta del siglo XX, España, Argentina y México eran potencias editoriales a nivel internacional.

## ABSTRACT

The chapter analyzes the book market in the Spanish speaking area from the end of the 19th century to the middle of the 20th century. The research shows how Latin America was the first and main foreign client for Spanish publishers, leaders in the market until the outbreak of the Civil War (1936-1939). The Spanish war and the severe postwar period, together with the exile of republican intellectuals and publishers, encouraged the Argentine and Mexican publishing industries, which assumed a prominent role in the Spanish-language publishing landscape. At the end of the 1950s, Spain, Argentina and México become leading publishers in the world ranking.

Tiene, en efecto, el libro, además de un valor económico, un valor cultural y de influencia espiritual que ninguna otra mercancía puede igualar, y ninguno de los medios que pueden contribuir a mantener y consolidar el progreso de un país puede ni siquiera ser comparado con aquél, factor principal de la expansión y del acrecentamiento de la cultura y por ende de las energías de un pueblo, instrumento singularmente expansivo de todo ascendiente moral, hasta el extremo de que la protección que se le concede revierte siempre al protector un beneficio que supera incomparablemente el importe del sacrificio momentáneo<sup>1</sup>.

**E**stas palabras de Antonio Maura y Montaner, pronunciadas el 15 de febrero de 1922 durante la Exposición del Real Decreto de la Cámara del Libro, son un expresivo testimonio del protagonismo que adquirió el libro en la retórica de los sucesivos gobiernos españoles y latinoamericanos durante el siglo xx y reflejan, al mismo tiempo, el valor del libro como símbolo de la cultura. El breve texto muestra, además, su papel como enlace entre pueblos y como indicador de su nivel cultural y educativo. Gran parte de la cultura de un país se articula a través de su industria editorial, que da soporte material a las ideas y la imaginación de artistas e intelectuales. El número de títulos publicados es un indicador fiable sobre la diversidad cultural de una nación. La relación con sectores editoriales extranjeros, la importación-exportación de libros o la presencia directa de editoriales foráneas en el país, refleja el grado de apertura cultural del mismo. En este capítulo nos vamos a ocupar de algunos de estos temas. En concreto, este texto recoge la evolución del libro español y su recibimiento en los mercados latinoamericanos desde el siglo xix hasta mediados del siglo xx. En paralelo, el capítulo abordará la evolución de las industrias editoriales de algunos países latinoamericanos, como México y Argentina. Todo ello nos permitirá tener una imagen más clara del proceso de construcción del mercado o mercados latinoamericanos del ocio y la cultura y su grado de integración y transnacionalización.

El periodo es amplio y el objetivo considerablemente ambicioso. La conculsa historia política española y de algunos países latinoamericanos durante la etapa mencionada complica, aún más, la tarea. Por ello, el capítulo se estructurará en cinco epígrafes, división realizada atendiendo a la cronología

---

<sup>1</sup> Contestación al cuestionario sobre el Libro Español en el Brasil. Carta de Samuel Núñez López a Ramiro Fernández Pintado, Cónsul de España de primero de noviembre de 1922. Archivo General de la Administración (AGA), Sección Asuntos Exteriores, Caja 1273.

de la historia política española. Así, tras esta breve introducción, la siguiente sección explicará la situación de la industria editorial española en el siglo XIX y comienzos del XX. Tras él, analizaremos el primer desembarco de los libros españoles en América Latina, entre 1820 y 1936. La Guerra Civil supuso un punto de inflexión en la evolución de la industria editorial española, hecho que nos obliga a tratar este suceso, y sus consecuencias, en un apartado específico. Finalmente estudiaremos qué sucedió en la industria editorial latinoamericana durante el primer franquismo. Una sección de conclusiones cierra el capítulo.

### LA INDUSTRIA EDITORIAL ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

Durante el siglo XIX, el sector editorial español se transformó de manera lenta pero irreversible. La modernización industrial y comercial se consiguió gracias a una serie de avances técnicos y la separación de las profesiones de editor, impresor y librero. Sin embargo hubo que esperar al primer cuarto del nuevo siglo para asistir a la llegada del capitalismo al mundo de la edición. En ese momento se consolidó la edición multiplicada, el libro y el periódico alcanzaron un grado de difusión y consumo desconocido hasta entonces<sup>2</sup>. El número de títulos también evolucionó a medida que avanzaba la centuria. Según estimaciones de Jean-François Brotel se publicaban alrededor de 400 títulos anuales en la década de 1830, unos 500 en los setenta, ascendieron a 1000 en la década de los ochenta y alcanzaban los 2000 en la primera década del siglo XX<sup>3</sup>. El crecimiento en el número de editoriales también refleja la evolución positiva del sector, si bien los datos varían según la fuente de los mismos. En 1879, en la *Contribución Industrial y de Comercio* estaban dados de alta como «editores de toda clase de obras» un total de 51 contribuyentes, para 1900 la cifra había ascendido a 84<sup>4</sup>. El crecimiento fue muy intenso en la década de los veinte y se acentuó con la llegada de la Segunda República, de 1922 a 1935 el número de editoriales aumentó de 148 a 276<sup>5</sup>.

---

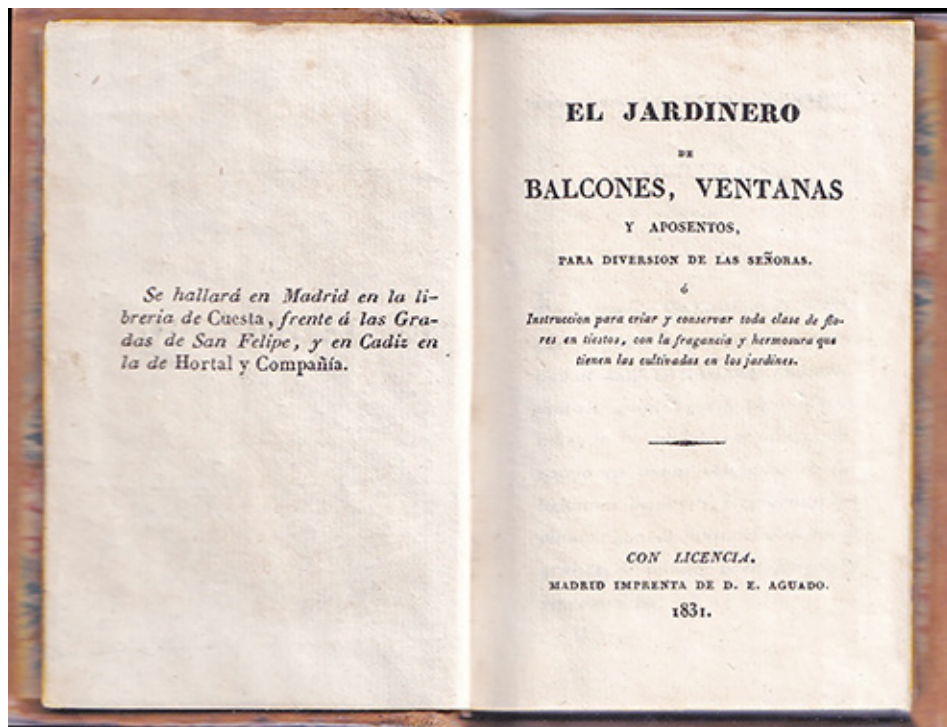
<sup>2</sup> Jesús A. Martínez Martín, «La edición artesanal y la construcción del mercado» en Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 37.

<sup>3</sup> Datos de Jean-François Botrel, en Jesús A. Martínez Martín, «La edición artesanal...», pp. 29-71.

<sup>4</sup> Jesús A. Martínez Martín, «La edición artesanal...», p. 36.

<sup>5</sup> Datos del *Anuario del Libro y las Artes Gráficas* para 1935. Ana Martínez Rus, *La política del libro durante la II República: socialización de la lectura*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 (Recurso electrónico), p. 239.





La transformación del sector del libro en el siglo XIX condujo a una oferta más moderna, diversificada y adaptada a múltiples públicos y fácil en su manejo.

La transformación del sector la llevaron a cabo un grupo de editoriales pequeñas en tamaño y en capital pero muy dinámicas y modernas. Durante el siglo XIX, se inició también la transición del editor individual a las sociedades anónimas<sup>6</sup>. Así, en esta primera etapa, el sector estaba formado por editoriales como Hernando (1828), Bailly-Baillièrè (1848), Reus (1852), Espasa (1860), Montaner y Simón (1868), Saturnino Calleja (1875), Araluze (1876), Sopena (1896), Salvat (1897), Gustavo Gili (1902), Editorial Bauzá (1905), Seix Barral, S. A. (1911), Labor (1915), Biblioteca Nueva (1917), Calpe (1918), Ediciones Morata (1920), Aguilar (1923), Juventud (1923), Espasa-Calpe S. A. (1925) y la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) (1925)<sup>7</sup>. Estas

<sup>6</sup> Véase Jesús A. Martínez Martín, «La edición artesanal...».

<sup>7</sup> José Espasa Anguera (1839-1911) fundó varias sociedades. Incluyo aquí la fecha de la primera de todas ellas: Espasa Hermanos, que creó junto a su hermano Pablo en 1860. En 1881, la editorial es sustituida por Espasa y C.<sup>a</sup>, asociado con Miguel Salvat. En 1908 funda José Espasa e Hijos, que en abril de 1912, a la muerte del fundador, pasa a lla-

dos últimas compañías fueron las únicas empresas que introdujeron capital financiero en el negocio del libro. Las dos estaban diseñadas con vocación internacional y el ambicioso objetivo de controlar gran parte del mercado editorial en castellano. Espasa Calpe contaba con el respaldo de la Papelera Española y, en último término, del Banco de Bilbao, uno de los más poderosos de España en ese momento. La CIAP fue creada por los hermanos Bauer, representantes de los afamados banqueros franceses Rothschild en España.

De los párrafos anteriores se desprende una idea clara: la oferta editorial española creció considerablemente durante los siglos XIX y principios del XX. Ese aumento de oferta no se vio correspondido con un aumento equivalente de la demanda. Obviamente, España tenía cada vez más lectores, un aumento que se produjo de forma gradual y paulatina, pero los editores aspiraban a más. Su ambición, las perspectivas de beneficio, les llevó a buscar mercados exteriores para sus libros. Los países latinoamericanos, lejanos geográficamente pero cercanos en materia idiomática y cultural, parecían la proyección natural del mercado editorial español<sup>8</sup>.

Dentro de los mercados latinoamericanos, Argentina era la primera plaza exterior. Su nivel cultural y económico era muy superior al resto de países latinoamericanos. Desde la década de 1880, el país entró en una senda de crecimiento económico que permitió a Argentina convertirse en una potencia internacional. De hecho, a comienzos del siglo XX su renta per cápita, el índice económico que mejor refleja el nivel de vida de un país, era de 3822 dólares (\$), inferior a la de Estados Unidos (4964\$) y Gran Bretaña (4611\$), pero superior a la de muchos países europeos, como Italia (2332\$) o Francia (2965\$)<sup>9</sup>. El dato muestra que el mercado argentino tenía capacidad de compra. Si a este dato unimos que el público lector se acrecentó gracias a la incorporación de sectores sociales antes excluidos y al aumento de consumo de productos culturales de las clases medias y altas, tenemos una imagen de Argentina como un país con una prometedora demanda para

marse Hijos de José Espasa. Philippe Castellano, *Enciclopedia Espasa: Historia de una aventura editorial*. Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 35-86.

<sup>8</sup> Informe de la Oficina de Información Comercial y Propaganda Españolas: Idea sobre la Importación del Libro en América. Fecha: 21 de marzo de 1923. AGA, Sección Exteriores, Caja 447.

<sup>9</sup> Datos para 1910 de Angus Maddison, disponibles en la página web <http://www.ggdc.net/maddison/oriindex.htm> [con acceso el 20.11.2017].

las editoriales españolas<sup>10</sup>. Además, la modernización del sistema educativo y la financiación de la red de bibliotecas públicas a través de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, instituida en 1870, incidieron positivamente en ese aumento de la demanda. Las fuentes originales de la época reflejan esta pujanza del mercado argentino. Por ejemplo, un informe del agregado comercial para América del Sur, Emilio Boix, titulado *El libro en la Argentina. Contribución al estudio sobre el libro español en la América Española*, ponía de relieve que el mercado de importación de libros en este país era un negocio creciente antes de la Primera Guerra Mundial<sup>11</sup>. Adicionalmente, el atractivo de esta plaza se hallaba en la situación geográfica del país, que permitía cubrir toda la zona de América del Sur.

El segundo mercado exterior para las editoriales españolas era México<sup>12</sup>. El aumento poblacional, la estabilidad y la fortaleza teórica de la moneda nacional convertían a México en un mercado prometedor. En la clase alta existía un grupo notable de burgueses y profesionales acomodados que consumía de forma habitual libros editados en el extranjero. El nivel educativo medio no era tan alto como en Argentina, el porcentaje de analfabetos era elevado, pero el Gobierno mexicano empezó a desarrollar, a comienzos del siglo xx, ambiciosos programas de alfabetización que facilitaban la enseñanza gratuita de la lectura, la escritura y la contabilidad a toda persona que lo deseara. Desde el Estado se empezó a impulsar la propagación de la cultura por medio del libro, y se apostó por la fundación de escuelas públicas y bibliotecas. Estas medidas eran beneficiosas para las editoriales en el corto y el largo plazo. A largo plazo generaban futuros lectores y a corto convertían al Gobierno en cliente directo de las editoriales.

Argentina y México eran los objetivos principales de las editoriales españolas. No obstante, otros países, como Chile, Cuba o Perú, también estaban en el punto de mira de los empresarios. A conquistarlos destinaron su esfuerzo los editores españoles, como veremos a continuación.

---

<sup>10</sup> José Luis de Diego, «La época de oro de la industria editorial», en de Diego (dir.), *Editoriales y políticas editoriales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 1-2.

<sup>11</sup> Emilio Boix, *El libro en la Argentina. Contribución al estudio sobre el libro español en la América española*. Madrid, Imp. Ministerio de Estado, 1920.

<sup>12</sup> Alfonso Mangada Sanz, *Libreros y editores (1920-1960): Joaquín de Oteyza, Biografía de un empresario del libro*. Madrid, Paraninfo, 1997, p. 85.

## LIBROS ESPAÑOLES EN AMÉRICA LATINA. EL PRIMER DESEMBARCO, 1820-1936

¿Quién cubría la demanda de libros de los países latinoamericanos durante el siglo XIX y principios del XX? En este periodo, la oferta nacional era realmente pequeña. Solamente encontramos un grupo significativo de editoriales en Argentina, aunque no muy estable. Durante el siglo XIX, la volatilidad empresarial era la tónica habitual en Argentina. Por ejemplo, de las 38 empresas registradas como editoriales en el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina* en 1879 apenas quedaba la mitad en 1887<sup>13</sup>. No obstante, algunas empresas fundadas en esta época llegarían a ser sellos muy conocidos durante el siglo XX, como Kraft, Peuser y Estrada. Igual que sucedía en España, durante el siglo XIX, la edición de libros en Argentina no correspondía exclusivamente a los editores, también recaía en los impresores y a los librerías, siendo el grupo de impresores el más numeroso<sup>14</sup>. En las primeras décadas siglo XX, la situación cambió sustancialmente, fue la época de organización del espacio editorial<sup>15</sup>. En la ciudad de Buenos Aires nacieron distintos proyectos editoriales como El Ateneo (1912), creada por el emigrante español Pedro García, editorial Tor (1916), La Cultura Argentina (1915-1925), la Biblioteca Argentina (1915-1928), Ediciones Mínimas (1915), Ediciones Selectas-América (1919). Estas editoriales cubrían un hueco al que no llegaban los editores extranjeros: las ediciones baratas para el gran público y los temas nacionales y escritores argentinos. En las décadas de los años veinte y treinta, el sector argentino se fortaleció. Las casas editoriales mencionadas consolidaron sus proyectos editoriales y se crearon empresas nuevas como Cooperativa Editorial Claridad (1922), Proa (1924) fundada por Evar Méndez, Oliverio Girando y Ricardo Güiraldes, o Sur (1933), creada por la intelectual Victoria Ocampo. En esta primera etapa, hasta 1936, la industria editorial argentina dio sus primeros pasos, si bien, su etapa de crecimiento más brillante, a nivel nacional e internacional, tendría que esperar a la década de 1940, como veremos en el siguiente epígrafe.

La prometedora demanda y la falta de oferta nacional animaron a muchos editores extranjeros a entrar en los mercados latinoamericanos. De

---

<sup>13</sup> Sergio Pastromelo, «El surgimiento de un mercado editorial», en De Diego (dir.), *Editoriales y políticas editoriales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 7.

<sup>14</sup> Sergio Pastromelo, «El surgimiento de un mercado...», p. 8.

<sup>15</sup> Utilizando la expresión de Margarita Merbilháa, «La época de organización del espacio editorial», en De Diego (dir.), *Editoriales y políticas editoriales en Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 29.

hecho, los españoles no fueron los primeros foráneos que fijaron sus miras en estos países para vender productos de ocio y culturales. Las editoriales francesas, alemanas, inglesas y estadounidenses llegaron a los mercados latinoamericanos, editando en castellano, a mediados del siglo XIX. La existencia de colonias de emigrantes europeos o norteamericanos en América Latina facilitó la entrada en el mercado local o nacional. En muchas ocasiones, estos inmigrantes regentaban una librería, de forma que el contacto personal llevaba aparejado un negocio inmediato. En México, por ejemplo, destacaban los libreros italianos Hermanos Pontecorvo, la librería americana American Book y las alemanas Muller Hermanos o Fausti Wirth & Saudler<sup>16</sup>. En Buenos Aires cabe señalar a los libreros de origen francés como Augusto Gallé o Lajouane y C.<sup>17</sup>. Junto con los libros, la colonia de emigrantes demandaba revistas como *Literary Digest* de Nueva York, *Vanity Fair* y *Times Weekly Edition* de Londres o las francesas *L'illustration*, *La Revue* y *Les Annales*, que mantenían a los expatriados y a los ciudadanos latinoamericanos más acomodados en contacto con la vanguardia mundial<sup>18</sup>.

Cuando los editores españoles llegaron, en las últimas décadas del siglo XIX, a estos mercados, tuvieron que luchar con la competencia de estas casas editoriales europeas o norteamericanas. Las editoriales españolas contaban, *a priori*, con ventajas frente a sus competidoras, las más estratégicas eran las similitudes de idioma, cultura y un pasado común. También el número de emigrantes, muy superior al de otros países, y ocupado en gran parte en el comercio y la librería. Pese a estas ventajas, que en teoría podían facilitar la labor de los editores españoles, éstos chocaron con fuertes problemas al intentar entrar en los mercados americanos: altos precios, dificultades de transporte, distribución e inadecuación de la oferta. El testimonio de un distribuidor de libros en Brasil a comienzos del siglo XX, resume con estas palabras las barreras de entrada del libro español en el país:

Hay que dejarse de paliativos y desengañarse de una vez, este mercado será para el libro nuestro si es trabajado por españoles, muy españolizados, que cuenten con todos los medios necesarios y por ende, le hagan ver al brasileño, que cualquiera de ellos, con mediana ilustración, lee con facilidad el idioma

---

<sup>16</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en México, 1923. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1274.

<sup>17</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en Argentina, 1923. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1274.

<sup>18</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en Nicaragua, 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1273.

castellano, y entonces será llegando el momento de que los importadores anteriormente citados empiecen a interesarse por nuestro libro, puesto que habrán observado la rapidez con que se han enriquecido los españoles que lo han trabajado. Sin duda alguna, en el Brasil tiene nuestro libro un campo basto, pero es necesario trabajarlo con mucho, muchísimo cariño, porque no hay que olvidar que los gobiernos y editores de Francia e Italia, se están interesando con el máximo cuidado por la exportación de su libro, compitiendo ventajosamente por sus precios bajos con el nuestro, y procurando desorientarnos por lo fácil que podamos ser un buen competidor en el mercado. [...] También vengo trabajando por encauzar para España la impresión del libro de escritor brasileño, y si no ha conseguido gran cosa, culpa es del editor de allá, por no haber prestado hasta ahora atención a mis indicaciones; seguramente, ignora la gran cantidad de libros que estos escritores y editores mandan imprimir en su idioma en Portugal y Francia, de saberlo, hubiera hecho algo por llevarlos para nuestras industrias y sería un medio de ganarnos sus simpatías<sup>19</sup>.

Otros consejos del distribuidor y librero español radicado en Brasil incluían la atención a un mercado obviado por muchos editores y que, incluso a fecha actual, sigue siendo muy lucrativo: las mujeres. Las mujeres lectoras eran una demanda insatisfecha, porque no contaban con libros publicados *ex profeso* para ellas: «Para complemento de la introducción del libro español sería un magnífico conducto la mujer brasileña si los editores se preocupasen con mayor intensidad en publicar ediciones elegantes y económicas de libros propios para señoritas, que ofrezcan la garantía de poder ser leídos sin sonrojo y que no sean traducciones ni adaptaciones de otros idiomas, y sí, original de autor español»<sup>20</sup>.

Poco a poco, los editores españoles fueron conquistando aquellos países, alcanzando importantes porcentajes de penetración de mercado. Las cifras de la Oficina de Información Comercial y Propaganda de España en México indican que en el periodo entre 1911 y 1914 la cuota obtenida por los editores españoles en el mercado de importación era del 23%, frente al 36% de los franceses o al 29% de los estadounidenses<sup>21</sup>. En Argentina, las

---

<sup>19</sup> El autor del texto es Samuel Núñez López, dueño de la Librería Española situada en Rua de Alfandega n.º 47 en Rio de Janeiro y fundada en 1909. Contestación al cuestionario sobre el Libro Español en el Brasil. Carta de Samuel Núñez López a Ramiro Fernández Pintado, Cónsul de España de primero de noviembre de 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1 273.

<sup>20</sup> Contestación al cuestionario sobre el Libro Español en el Brasil. Carta de Samuel Núñez López a Ramiro Fernández Pintado, Cónsul de España de primero de noviembre de 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1 273.

<sup>21</sup> Fernández Moya (2009).

cuotas de mercado de las editoriales españolas en el mercado de importación de libros eran del 41% en el periodo 1911-1914 y del 47% en la etapa entre 1915 y 1918; muy superiores a las de sus más directas competidoras, las editoriales inglesas (18% y 15%, respectivamente) e italianas (16% y 11%)<sup>22</sup>. Las cuotas de mercado de las editoriales españolas eran también altas en otros países, como Cuba (48%), Perú (30%), Panamá (8%), Chile (19%) y Nicaragua (10%)<sup>23</sup>. Analizaremos a continuación la lucha empresarial entre las editoriales de estos países por conquistar el mercado latinoamericano. El análisis de las estrategias desplegadas con ese objetivo, nos permite obtener una imagen más o menos nítida de la demanda cultural de estos países.

¿Qué se leía? El producto más demandado en los mercados latinoamericanos eran las novelas de autores de fama internacional traducidas al castellano, segmento que cubrían las editoriales francesas Garnier o Hachette, o la española Espasa Calpe. También las ediciones de Maucci y Sopena de las obras de Víctor Hugo, Dumas o Balzac. Otras casas se especializaron en libro técnico, manuales u obras de referencia, como Apletton, que consiguió un gran mercado con sus manuales de matemáticas, mecánica, química e ingeniería. La casa catalana Salvat se especializó, y con gran éxito, en las enciclopedias y los libros de medicina. La editorial francesa Flammarion era conocida por sus libros de psicología, y su compatriota Felix Alcan por sus obras de filosofía. Los devocionarios y libros religiosos tenían mucha venta en América Latina. Una de las principales compañías que los suministraba era Herder, de Friburgo, muy popular en los colegios y conventos peruanos. La española editorial Calleja tuvo mucho éxito con sus libros infantiles.

Las estrategias diseñadas por los editores en materia de publicidad y distribución de libros también nos dan algunas pistas sobre cómo funcionaban aquellos mercados. Los editores españoles eran los alumnos menos aventajados en este campo. Varios testimonios de la época apuntan en este sentido. Por ejemplo, el del cónsul español en Perú, quien explica con estas palabras el proceder de las editoriales españolas:

Por otra parte, los editores de España, hablo de algunos –sé que los hay escrupulosos y conscientes– creen que América es todavía un continente salvaje, bueno para colocar lo que no tiene salida en España; y para ilustrarlo, vaya un ejemplo con sus nombres y apellidos, para que no se diga que hablamos vagamente. Hace unos meses la librería española de Rego de Lima escribió a una

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Martínez Rus (2001).

casa editora en España, diciéndole que le mandara un surtido de novedades –así como suena–, y el surtido remitido consistió en todos los libros de las ediciones que hace 40 años editó el «Cosmos Editorial», y que, según tengo entendido, después de la quiebra de la casa editora, se vendieron al peso. Pues la casa española que en la actualidad administra dichos libros no solo los ponía en factura en el precio original, sino que, quizás por imitación –no nos lo explicamos de otra manera–, les colocó en el lomo un papelito con su correspondiente sobreprecio –por carestía de papel– el año de la edición 1886, no había sido borrado. Trabajar así se llama conquistar los mercados de la América Hispana<sup>24</sup>.

Las editoriales francesas y estadounidenses eran especialistas en este tipo de estrategias publicitarias. Las editoriales francesas fueron las primeras que empezaron a presentar de forma regular su producción bibliográfica en catálogos y boletines. La *Bibliographie de la France* (1811), primero, y el *Catalogue Général de la Librairie Française* (1840-1925), posteriormente, daban buena cuenta de todas las obras que se editaban en el país y a ellas estaban suscritos los libreros americanos más importantes<sup>25</sup>. Los alemanes no se quedaban atrás en este campo. Su revista gremial, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, informaba sobre las novedades editoriales germanas; mientras que la casa mayorista Koehler & Volckmar difundía los catálogos impresos en siete idiomas, enviándolos gratuitamente a más de 27 000 librerías de todo el mundo<sup>26</sup>. Sin embargo, fueron las editoriales norteamericanas las que utilizaron las herramientas publicitarias más novedosas. Sobre este particular es muy expresivo el testimonio de un diplomático español (fechado en 1922) sobre el mercado cubano:

Este punto de la propaganda y publicidad del libros y revistas por las exigencias modernas del comercio, es de índole primordial. Aquí en Cuba la propaganda comercial se hace «a estilo norteamericano»: anuncios luminosos; artículos encubiertos en periódicos; grandes cartelones en los lugares más apropiado; proyecciones fijas en los cinematógrafos; y en general toda esa serie de procedimientos ingenuos que están tan agotados que se duda de su resultado práctico; por eso cuando un comerciante de inventiva descubre una nueva forma de anuncio, es objeto de admiración y envidia de los demás<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en Perú, 1923. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1 274.

<sup>25</sup> Calvo Sotelo (1926), p. 69.

<sup>26</sup> Martínez Rus (1998), p. 62.

<sup>27</sup> Contestación al Cuestionario sobre el libro español en Cuba, 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1 273.



A modo de comparación, la forma habitual de propaganda española en aquellos países consistía en el envío de ejemplares de novedades a personalidades de relieve intelectual y a periódicos, práctica que no era muy rentable desde el punto de vista comercial<sup>28</sup>. En un mercado pequeño, como el de Nicaragua, las estrategias eran las mismas, a juzgar por el testimonio de un diplomático español contemporáneo: «La propaganda francesa (Latinoamericana) y el capital norteamericano se reparten la influencia moral y material en este país. No falta la propaganda española, espontánea, desinteresada y sin coordinación»<sup>29</sup>.

Dos circunstancias muy concretas nos permiten afirmar que en los mercados latinoamericanos existía en esta época una demanda de libros que los editores extranjeros no supieron cubrir. Por un lado, la anécdota que mejor ilustra esta falta de visión de las editoriales extranjeras, españolas en este caso, fue el ofrecimiento del intelectual mexicano Daniel Cosío Villegas a las casas Aguilar y Espasa Calpe para editar publicaciones de economía relacionadas con el mundo mexicano. Ninguna de las dos editoriales vio negocio en ello y declinaron la oferta. Finalmente, Cosío puso en marcha su propio proyecto en 1934, creando el Fondo de Cultura Económica, con capital mexicano y apoyo gubernamental. La nueva editorial se convirtió en poco tiempo en la más importante de México, demostrando la existencia de un importante nicho de mercado<sup>30</sup>. Por otro lado, las numerosas falsificaciones que se hacían de obras editadas constata la existencia de un tipo de demanda más sensible al precio, que no era atendida por los editores extranjeros.

La preocupación de los empresarios por estas ediciones fraudulentas era constante<sup>31</sup>. Los derechos de protección intelectual no existían o no se cumplían en muchos países. Ecuador, México, Puerto Rico, Argentina o Paraguay cumplían los requisitos legales solicitados por los editores, al menos en teoría; pero a la altura de 1927, aún no había acuerdos firmados con Portugal,

---

<sup>28</sup> Contestación al Cuestionario sobre el libro español en Cuba, 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1273.

<sup>29</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en Nicaragua, 1922. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1273.

<sup>30</sup> Véase Díaz Arciniiega (1994).

<sup>31</sup> En el I Congreso de Ultramar de 1923 se puso de manifiesto esta queja. AGA Sección Asuntos Exteriores Caja 447 e Informe de la Oficina de Información y Propaganda españolas a la Secretaría General del Congreso de Ultramar. Enero de 1923. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 463.

Venezuela, Perú, Brasil, Bolivia, Uruguay, Chile, Cuba, Nicaragua y Honduras<sup>32</sup>. Por supuesto, en muchos países, más que un problema de existencia de un marco jurídico, el problema estaba en el cumplimiento de la ley<sup>33</sup>. La mayor parte de las falsificaciones que se vendían por toda América procedían de dos estados con los que ni España ni otros países tenían acuerdo bilateral en materia de propiedad literaria: Uruguay y Chile<sup>34</sup>.

En resumen, al inicio del periodo analizado los mercados editoriales latinoamericanos estaban bien atendidos por editoriales extranjeras, principalmente españolas, y en menor medida estadounidenses y francesas. Esta situación cambiaría radicalmente con la Guerra Civil española, que transformó el mundo de la edición en castellano.

#### LA GUERRA CIVIL (1936-1939) COMO PUNTO DE INFLEXIÓN EN LA EVOLUCIÓN DEL SECTOR EDITORIAL EN CASTELLANO

La Guerra Civil supuso un punto y aparte en la prometedora trayectoria de la industria editorial española. La falta de papel, las restricciones eléctricas y las malas condiciones económicas del país en la posguerra, ponían en duda la viabilidad de muchas empresas. La escasez de divisas también impedía el desarrollo normal de la industria. Una dificultad añadida fue el exilio de muchos hombres y mujeres de letras, intelectuales y editores, que habían tenido un papel destacado en el desarrollo de la industria durante las primeras décadas del siglo xx. Vinculados a la causa republicana, el triunfo final del franquismo les llevó al exilio. Muchos de ellos continuaron sus carreras profesionales en los países latinoamericanos, especialmente en México, Argentina y Chile.

Además de la pésima situación económica del país, el sector editorial tenía que lidiar con otro enemigo: la burocracia y el control del gobierno franquista. En el año 1938, en el «bando nacional» se estableció una férrea censura. La llamada «Ley Serrano Suñer» establecía un sistema de censura previa por el que todas las obras debían ser revisadas antes de salir al mercado. Las editoriales también tenían que enviar para la aprobación gubernamental el plan semestral de publicaciones.

---

<sup>32</sup> Martínez Rus (1998), p. 70.

<sup>33</sup> AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 390.

<sup>34</sup> Contestación al Cuestionario sobre el Libro Español en Argentina, 1923. AGA, Sección Asuntos Exteriores, Caja 1274.

Para dirigir la política oficial, las publicaciones bibliográficas y coordinar las actividades del sector, el gobierno franquista creó el Instituto Nacional del Libro Español (INLE) –un organismo copiado del ILE republicano– con carácter de Organismo Autónomo dependiente de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación. La institución fue creada por la Orden Ministerial de Gobernación el 23 de mayo de 1939 como «organismo central de consulta y dirección de todos los problemas relativos a la producción y difusión del libro español». En él quedaban depositadas las funciones que anteriormente desarrollaban las cámaras oficiales del libro de Madrid y Barcelona. Su reglamento fue aprobado unos años después, por Decreto de 19 de abril de 1941<sup>35</sup>. Las sucesivas reformas ministeriales cambiaron el organismo público del que dependía el Instituto. Así, tras la reforma de 1943, el INLE pasó a depender de la Vicesecretaría de Educación Popular (Secretaría General del Movimiento). En 1945 quedó bajo el paraguas de la Dirección General de Propaganda, en el Ministerio de Educación Nacional. En 1951, al crearse el Ministerio de Información y Turismo, el INLE quedó bajo la supervisión de la Dirección General de Información, dentro de ese ministerio<sup>36</sup>.

Pese a la tutela gubernamental, la desoladora situación de la industria editorial española obligó a desatender los mercados latinoamericanos. Antes de la Guerra Civil, el porcentaje de exportación de una editorial española rondaba el 39%, tras la contienda ese porcentaje bajaría al 10%<sup>37</sup>. En 1944, en plena posguerra española, el experimentado editor Gustavo Gili Roig alertaba sobre los peligros de perder estos mercados exteriores:

No creemos que pueda tachársenos de derrotistas o exagerados, si afirmamos que el porvenir del libro español en América está seriamente amenazado. ¿Significa esto que hayamos de resignarnos mansamente y aceptar una retirada, vergonzosa para España y de efectos incalculables para nuestra cultura común? De ninguna manera. A mí personalmente no me arredran ni me desaniman las dificultades que el mercado de América pueda presentar; reconozco que esta competencia es respetable y lógica, fatal e inevitable; por eso debemos aceptarla y luchar denodadamente para superarla con la bondad y la calidad de nuestras ediciones<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Fernando Cedán Pazos, «El libro español, sus mercados y la publicidad», *El Libro Español* (1958), 8, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>38</sup> Gustavo Gili Roig, *Bosquejo de una política del libro*. Barcelona, Impresora Hispano Americana, 1944, pp. 99 y 100.

Durante los años cuarenta y cincuenta, la actividad exterior de las editoriales españolas se limitó a exportaciones de casas editoriales que ya tenían presencia en aquellos países. En porcentaje, alrededor del 80 % de las exportaciones españolas (tanto en cantidad como en valor) iban a los países latinoamericanos, y dentro de ellos, Argentina drenaba un 50 % de los libros enviados desde España.

Quizá los ejemplos más significativos en esta etapa son los de las editoriales Salvat y Aguilar. Ambas tenían presencia en América Latina antes de la Guerra Civil, pero la intensificaron en la etapa de la posguerra, cuando el mercado español estaba muy deteriorado. Aguilar había sido fundada por Manuel Aguilar en 1923, y la compañía exportaba y distribuía en América sus fondos a través de Espasa Calpe. El cambio de estrategia se produjo en 1946, cuando Aguilar asumió la gestión de su fondo en solitario y abrió una sucursal propia en Argentina, dirigida por el exiliado español Antonio Sempere<sup>39</sup>. La editorial catalana Salvat también sufrió las duras condiciones productivas de la posguerra y la caída del mercado nacional. Una carta de Santiago Salvat, fechada en 1941, resume la situación de la compañía:

En primer lugar, nuestra producción actual es, por falta de primeras materias, sobre todo el papel escasa y cara. Por lo tanto es difícil, por no decir imposible, prodigar en calidad de depósito nuestra producción, que apenas alcanza nuestras ventas en tierra firme. Mi hermano Fernando (que residía temporalmente en Argentina) puede informarte de los quebraderos de cabeza que le hacemos pasar por no poderle abastecer de los libros que precisa. Segundo punto, tan importante o más que el primero, es que el Estado no nos permite exportar en consignación o depósito, y sí solamente con el compromiso jurado de que las divisas correspondientes a cada exportación serán ingresadas en el Instituto Español de Moneda Extranjera en el plazo de 3 meses. Y aún, con ser todo esto muy grave, hay el enorme escollo de la actual situación internacional. Hasta ahora había sido difícil el envío de paquetes a América, pero desde hace 10 días está totalmente suspendida y no sabemos cuándo va a reanudarse. Imposible pues montar un servicio, que como base principal exige la regularidad y la abundancia en los envíos y la mayor elasticidad posible en los pagos<sup>40</sup>.

A mediados de los años cincuenta, la condición económica española mejoró y Salvat retomó el ritmo de exportaciones. En esa década

---

<sup>39</sup> José Luis de Diego, «La época de oro de la industria editorial...», p. 101.

<sup>40</sup> Carta a J. Pijoan de 18 de diciembre de 1941. Archivo Salvat 2.1.16.

aproximadamente el 50% de su producción iba destinado a los países latinoamericanos<sup>41</sup>.

Otras dos editoriales fueron más allá en su estrategia americana, dando el paso a la edición local. Hablamos de Gustavo Gili y Espasa Calpe. La editorial catalana se había instalado en Argentina en la etapa anterior a la Guerra Civil. Contaba con una fuerte presencia en México, donde abrió un depósito de libros en alianza con Salvat, y en Colombia, donde vendía sus libros a través de una distribuidora local (Emilio Royo). Durante la Guerra Civil, el propietario Gustavo Gili Esteve se instaló en París, donde según sus propias palabras, «pude vivir gracias a los créditos procedentes de nuestros clientes en Iberoamérica»<sup>42</sup>. La atonía del mercado español animó a Gili a potenciar su estructura americana y llegó incluso a editar en Argentina. Algunos títulos como *Cálculos Rubio*, *Rubio Rotaciones*, *Manual de jardinería*, *Pólvoras y explosivos* y *Calderas de vapor* se publicaban en Buenos Aires y, desde allí, se exportaban a México, Colombia e incluso España. En la década de los años cincuenta, se abrieron filiales de la empresa en Argentina (1950), México (1953) y Colombia (1958).

Tras la Guerra Civil, la apuesta más importante por el mercado americano la realizó Espasa Calpe. La editorial era, sin duda, la casa editorial española más relevante. Antes de 1936, Espasa Calpe contaba con dos delegaciones en América, una en Argentina, abierta en 1926, y otra en México desde 1930. Eran filiales comerciales, que vendían obras de la editorial y de otras compañías que le tenían confiada la comercialización en América. La Guerra cortó el envío de libros desde la casa matriz de Espasa Calpe a sus filiales americanas. La imagen de la compañía y su porcentaje de negocio en el mercado americano estaban en juego y los directivos decidieron salvar la situación editando desde la filial Argentina. El 22 de abril de 1937 se creó Espasa Calpe Sociedad Anónima Argentina. La sede mexicana de Espasa Calpe pasó a ser una sucursal de la compañía argentina el 26 de julio de 1937.

Los directivos de Espasa Calpe supieron detectar una demanda creciente para libros de calidad, pero a precio bajo. Para cubrirla lanzaron la famosa Colección Austral. Así, el 30 de septiembre de 1937, apareció en Buenos Aires el número 1 de la colección, el libro *La rebelión de las masas* del filósofo

---

<sup>41</sup> María Fernández Moya, «A family-owned publishing multinational: the Salvat company (1869-1988)», *Business History*, 5, 3, (2010), pp. 453-470.

<sup>42</sup> «Gustavo Gili, miembro de una ilustre saga de editores, murió ayer en Barcelona», *La Vanguardia*, 26 de enero de 1992, p. 53.

español José Ortega y Gasset. Dentro de la colección se publicaron títulos como *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, el *Poema del Mío Cid*, o *Armancia* de Stendhal. Espasa Calpe Argentina editaba entre diez y veinte títulos al mes, con una tirada de 15000 ejemplares, el 30% de los cuales se destinaban a la exportación<sup>43</sup>. La filial mexicana también editaba, pero en mucha menor medida que las otras sedes. La mayor parte de los títulos eran obras destinadas al mercado nacional, escritas por escritores mexicanos, como Rafael Muñoz (*Se llevaron el cañón para Bachimba*, *Vámonos con Pancho Villa*), o Salvador Novo (*Nueva Grandeza Mexicana*), y reimpressiones de títulos agotados de la Colección Austral.

Éstas y otras editoriales españolas tenían que recorrer un duro camino si querían reconquistar los mercados latinoamericanos. En los años cuarenta, los tejidos editoriales mexicano y argentino estaban despertando e intentaban hacerse con un hueco de mercado dentro del área lingüística en castellano, como veremos a continuación.

#### LA COMPETENCIA AMERICANA. LAS EDITORIALES MEXICANAS Y ARGENTINAS

En agosto de 1958, un artículo de Fernando Cedán Pazos titulado «El libro español, sus mercados y la publicidad» resumía cómo había evolucionado la competencia editorial dentro del área lingüística en castellano en las décadas centrales del siglo xx:

Todos sabemos que, a raíz de la guerra de liberación, empezaron a crearse en los países de la América hispana unas cuantas empresas editoriales que, con protección oficial en la mayoría de los casos, trataron de suplir la oferta española de libros, precisamente porque la contienda civil impedía un suministro normal de aquellos mercados. Hoy tales empresas han progresado naturalmente y se han creado algunas más<sup>44</sup>.

¿Qué editoriales lideraban el mercado de habla castellana en los años cuarenta y cincuenta? Las argentinas Sudamericana, Emecé y Losada, la mexicana Fondo de Cultura Económica y la española Espasa Calpe. Junto a ellas, con volúmenes de facturación más modestos, figuraban editoriales

---

<sup>43</sup> Rafael Olarra Jiménez, *Espasa Calpe*. Buenos Aires, Editorial Dunken, 2003.

<sup>44</sup> Fernando Cedán Pazos, «El libro español, sus mercados y la publicidad», *El Libro Español* (1958), 8, p. 389.

argentinas fundadas en la etapa anterior, como las argentinas El Ateneo, Kapelusz, Sur o Tor.

En definitiva, el centro de la edición en castellano en las décadas de 1940 y 1950 estaba en Argentina. El crecimiento de editoriales y la importancia que alcanzaron dentro del área lingüística en castellano, con unas cifras de exportación de más del 40% de su producción, permiten calificar esta época como «la edad de oro» de la edición argentina<sup>45</sup>. También fue en esta época cuando el sector se articuló en asociaciones gremiales. En 1938, en Buenos Aires, se organizó el Primer Congreso de Editores Argentinos. Unos años más tarde, en 1941, se creó la Cámara Argentina del Libro y, en 1943, se realizó la Primera Feria del Libro en Buenos Aires. Las cifras dan buena cuenta de la expansión de la industria editorial argentina en este periodo. Argentina publicaba en 1936 alrededor de 823 títulos y en 1963 el número había ascendido a 3 390 títulos. La producción editorial completa también sufrió un aumento meteórico. Argentina editaba 22 millones de libros en la última mitad de la década de 1930, cifra que subió a 250 millones entre 1940 y 1949<sup>46</sup>. La evolución de la industria editorial mexicana es similar a la argentina, si bien no tan espectacular. Por ejemplo, en número de títulos, el mejor indicador para medir la oferta editorial, entre 1948 y 1955, México publicaba alrededor de 1 000 títulos al año. La cifra es inferior a la de Argentina, aunque generalmente superaba las de otros países americanos, como la de Chile (1 040 títulos en la misma fecha), Perú (791 títulos) y Cuba (736 títulos).

El exilio español tuvo una influencia notable en la positiva evolución de los sectores editoriales argentino y mexicano. En Argentina, tres de las editoriales más importantes fundadas en esta etapa contaron con la participación de emigrantes españoles. Hablamos de Sudamericana, Emece y Losada. Editorial Sudamericana fue creada en 1938 a instancias del empresario catalán Rafael Vehils, contando con la participación de socios argentinos<sup>47</sup>. Gracias a su condición de director de la Institución Cultural Española en Buenos Aires,

---

<sup>45</sup> José Luis de Diego «La época de oro de la industria editorial...».

<sup>46</sup> Centro de Estudios para la producción, *La Industria del Libro en Argentina*. Buenos Aires, Secretaría de Industria, Comercio y Pequeña y Mediana empresa de Argentina, 2005, p. 62.

<sup>47</sup> Gabriela Dalla Corte y Fabio Expósito, «Mercado del libro y empresas editoriales entre el centenario de las independencias y la Guerra Civil española y la Guerra Civil española: la editorial Sudamericana», *Revista Complutense de Historia de America*, (2010), 36, pp. 257-289, p. 277.

Vehils contactó con un grupo heterogéneo que incluía a los intelectuales Victoria Ocampo, Oliverio Girondo y Carlos Mayer; a destacados hombres de negocios argentinos, como Jacobo Saslavsky, Antonio Santamarina, Alejandro Shaw, Eduardo Bullrich, Carlos Mayer y Alejandro Menéndez Behety, y a Andreu Bausili, antiguo consejero del ayuntamiento de Barcelona<sup>48</sup>. Todos ellos formaron el grupo de accionistas de la nueva editorial. Poco tiempo después, Ocampo y Girondo, entre otros, abandonaron la empresa y el editor catalán Antonio López Llausás se hizo cargo de la gerencia. López Llausás fue aumentando progresivamente su participación en la compañía, hasta hacerse con todo el accionariado. La dirección literaria de Sudamericana correría a cargo del español Julián Ungoiti (hijo de Nicolás de Ungoiti, fundador de Espasa Calpe), quien más tarde llegaría a ser presidente de la Cámara del Libro Argentina, y de Francisco Porrúa, quien entró en Sudamericana en 1955<sup>49</sup>. La imagen del sello quedó marcada por la colección de Narrativa Argentina, en la que publicaron autores como Eduardo Mallea, Manuel Mujica Láinez, Julio Cortázar y Ernesto Sábato. Posteriormente, ya en los años sesenta, Sudamericana sería una de las editoriales que se encargaron de publicar a los autores del *boom latinoamericano*, entre ellos a Gabriel García Márquez.

Otra editorial argentina de prestigio era Emecé. La compañía fue creada por exiliados republicanos españoles y empresarios argentinos. Participaron en la fundación, Mariano Medina del Río, Álvaro de las Casas, Luis Seoane y Arturo Cuadrado, junto con la familia argentina Braun Menéndez. En 1947 se incorporó el abogado y empresario argentino Bonifacio del Carril, que se convertirá en propietario de la empresa y gestionará gran parte de su crecimiento. Los escritores argentinos Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges marcaron la imagen de la editorial. Especialmente el segundo, ya que publicó en Emecé la mayor parte de sus obras y participó en la elaboración de distintas colecciones y traducciones.

Losada, fundada por el ex delegado de Espasa-Calpe Argentina, Gonzalo Losada en 1938, con la participación de Guillermo de Torre y Atilio Rossi, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Romero y Amado Alonso era claramente una editorial republicana fuera de territorio español. Al menos así lo reconocía un Informe Reservado del Consejo de Información español (1963); describe la compañía como: «Editorial Losada es de un viejo español que

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> La información está tomada de José Luis de Diego «La época de oro de la industria editorial...», pp. 64-65.



publicó, preferentemente, la mayor producción de los rojos (republicanos españoles)». Losada editó por ejemplo a Rafael Alberti, León Felipe, Miguel Hernández o Federico García Lorca. La experiencia de Losada en el mundo del libro en Argentina y su conocimiento sobre el funcionamiento del sector en toda el área lingüística fueron importantes activos para la empresa. De hecho, en 1939, apenas un año después de su creación, el catálogo de Losada ya incluía colecciones importantes, como Biblioteca Contemporánea, Las cien obras maestras de la literatura y el pensamiento universal, Biblioteca filosófica, Obras completas de Federico García Lorca y Panoramas.

En México, la editorial más importante en esta etapa era el Fondo de Cultura Económica (FCE)<sup>50</sup>. La institución paraestatal había sido creada en 1934 por Daniel Cosío Villegas y en pocos años consiguió hacerse un hueco en el mercado del libro en castellano. La entidad estuvo muy vinculada, a partir de 1939, con la numerosa colonia de exiliados españoles residentes en el país azteca. Así, el Fondo publicó obras de María Zambrano, León Felipe o Max Aub; dio trabajo a muchos exiliados en distintos puestos de su organización, como Manuel Andujar o Joaquín Díez-Canedo; y permitió continuar alguno de los proyectos editoriales iniciados en España antes de la Guerra, por ejemplo, la colección de Textos Filosóficos de la *Revista de Occidente*, que dirigía José Gaos<sup>51</sup>. Sus colecciones, Letras mexicanas, Breviarios, Lengua y Estudios Literarios, Arte Universal, Vida y Pensamiento de México, Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis y Colección Popular, tuvieron una gran acogida en toda el área lingüística.

Éstas y otras editoriales se ocuparon de editar las obras más importantes de la literatura y el pensamiento en castellano y traducciones de obras en otros idiomas. Su desarrollo empresarial, marcado por unas estrategias de crecimiento nacional e internacional, permite constatar la existencia de una demanda importante para los libros en castellano. Esa demanda permitió el crecimiento de tres sectores editoriales, en España, Argentina y México, que al final de la etapa analizada se habían conseguido instalar entre los más importantes del mundo. Las cifras del organismo internacional Unesco refrendan esta afirmación. Según el número de títulos publicados, en 1953, España (con 5 664 títulos) ocupaba el duodécimo puesto en el *ranking*

---

<sup>50</sup> En México, pero en una etapa posterior, nacieron dos editoriales importantes: Grijalbo (1959) y Joaquín Mortiz (1962).

<sup>51</sup> Antonio Lago Carballo y Nicanor Gómez Villegas (eds.), *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Siruela, Madrid, 2006, p. 60.

mundial por países, y Argentina (con 4 610 títulos) la decimosexta posición. No obstante, ambos países estaban lejos de los puestos de cabecera que ocupaban Rusia (37 500 títulos), Japón (20 293 títulos) y Reino Unido (18 257 títulos). En el listado de los principales países exportadores de libros en el año 1952, España estaba en una honrosa sexta posición, mientras que Argentina y México ocupaban los puestos 20º y 23º, respectivamente<sup>52</sup>.

## CONCLUSIONES

Pocos productos miden con tanto acierto el nivel cultural de un país como los libros. En este capítulo hemos visto como los mercados latinoamericanos han sido los primeros y principales clientes exteriores del sector editorial español desde el siglo xix. La Guerra Civil interrumpió ese proceso de internacionalización y redefinió las reglas del juego dentro del sector editorial en castellano. Así, desde finales de los años treinta del siglo xx, los editores españoles han tenido que luchar en los mercados latinoamericanos con una feroz competencia mexicana y argentina. Ambos países empezaron a desarrollar en esta época industrias culturales muy potentes. En este sentido, la investigación demuestra la existencia de un importante mercado cultural en la etapa analizada, una demanda ascendente que ha sido y es atendida por la industria editorial nacional y foránea. Es más, al final del periodo analizado, en los años cincuenta, los tres sectores editoriales en castellano eran líderes a nivel internacional, comprobando la alta demanda de productos culturales en los mercados de habla castellana a ambos lados del Atlántico.

---

<sup>52</sup> Datos Unesco publicados en Ronald E. Barker, *Books for all, a study of international book trade*. París, UNESCO, 1956.





*Enero 2024*







colección



La obra apuesta por un empleo más riguroso de la noción de «Ocio», y por una visión de las industrias culturales que supere su concepto exclusivamente manipulador. Sin negar evidentemente su poder, y examinando la formación de grandes mercados culturales y oligopolios poderosos, este estudio descubre reductos de resistencia y formas de cultura popular opuestas al empuje de las industrias culturales modernas. El suyo será, finalmente, un espacio de constante negociación, transferencia y conflicto entre grupos ideológicos, minorías sociales y políticas, o potentes grupos empresariales configurado como un terreno privilegiado para las luchas, el control o las resistencias frente a los poderes políticos o sociales.

En sus páginas no se ignoran, bien al contrario, las dimensiones de internacionalización y de configuración de culturas comunes en el espacio iberoamericano, pero se asume también la necesidad de superar visiones domésticas y enfoques limitadamente nacionalistas.



Calidad en  
Edición  
Académica  
Academic  
Publishing  
Quality

UC  
UNIVERSIDAD  
DE CANTABRIA



ISBN 978-84-19024-64-0 21€



9 788419 024640

www.editorial.unican.es

THEMA: JBC, JHES, 1 OFX, 3MN, 3MP