

# Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)

Art, the State and policy:  
cultural support initiatives at the legislative body in Montevideo

Inés de Torres\*

\* Doctora en Lengua y Literatura por la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos. Docente titular de Política y Comunicación en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República, Montevideo.

✉ idetorres@adinet.com.uy.

**RECIBIDO:** 23.11.2013.

**ACEPTADO:** 12.3.2014.

## Resumen

Este artículo propone estudiar la discusión de una serie de iniciativas relativas al fomento de la cultura artística, en el legislativo de Montevideo durante el primer cuarto del siglo xx. Utiliza un marco teórico-metodológico original para analizar las políticas culturales. Se examinan los núcleos temáticos recurrentes en el período estudiado, vinculados a la discusión sobre cuáles eran los fines, instrumentos y disciplinas que el Estado debía privilegiar. En primer lugar, los debates en torno a la necesidad de contar con un cuerpo estable para una orquesta o banda musical. En segundo lugar, el reclamo de contar con una infraestructura cultural de carácter público estatal para las artes plásticas bajo la forma de *salón de arte*. En tercer lugar, aparecen los reclamos para el teatro, tanto para la provisión de una infraestructura cultural a través de la construcción de un teatro como para el incentivo a la formación artística a través de la creación de una escuela de arte dramático. Finalmente, aparecen dos propuestas de creación de premios artísticos, instrumento que permite fomentar la creación en distintas disciplinas al mismo tiempo. Para concluir, se ofrecen algunas hipótesis de historia cultural sobre las políticas culturales del período.

Palabras clave: Política cultural, Uruguay, historia, cultura, Estado, arte.

## Abstract

This article proposes to study the discussion of a series of legislative initiatives concerning public support for artistic and cultural production at the legislative body in Montevideo. In doing so, it applies an innovative theoretical-methodological framework to analyze cultural policies. It examines recurrent thematic concerns and their related debates over which goals, instruments and disciplines were to be privileged by the State. Firstly, it examines the debates around the need to establish a permanent orchestra or music band. Secondly, it looks into the demands for a permanent public cultural infrastructure to support plastic arts under the form of «Art Salons». A third group of demands arise in favor of the theater, more specifically on the need to supply cultural infrastructure by building a theater as well as to incentivize artistic education through the creation of a drama school. Finally, this article examines two proposals for the creation of prizes in the arts, an instrument which would foster creativity throughout a variety of disciplines simultaneously. To conclude, the study puts forward some hypotheses on cultural policy in the period from a cultural historical perspective.

**Keywords:** cultural policy, Uruguay, history, culture, State, art.

---

## Introducción

Si bien la noción de *políticas culturales* es —en términos comparativos— relativamente reciente,<sup>1</sup> en todas las épocas los gobiernos e instituciones han tomado decisiones sobre las relaciones entre Estado, cultura y sociedad. En Uruguay, al menos desde comienzos del siglo xx, podemos advertir la existencia de instancias de negociación y conflicto en torno a recursos materiales y simbólicos entre el Estado y el campo cultural, así como negociación y conflicto entre los actores de los distintos sectores de este campo en su búsqueda de reconocimiento por parte del Estado. En otras palabras, podemos encontrar políticas culturales en tanto políticas públicas. En este trabajo analizaremos los debates

1 La idea de que un gobierno democrático tenga una responsabilidad sociocultural solamente se consolida después de la segunda guerra mundial. Concretamente, en 1948 la Declaración Universal de los Derechos Humanos consagra la afirmación de que «todo ser humano tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad». Sin embargo, es en la Conferencia Internacional de Unesco de 1970 en donde el director general René Maheu infiere directamente del «derecho a la cultura» la responsabilidad que compete a las autoridades de proveer los recursos para hacer efectiva esta participación. Es recién entonces, a partir de la década de 1970, y fundamentalmente bajo el impulso de organizaciones como Unesco, que comienza a tematizarse la cultura como objeto de políticas públicas.

en torno a las políticas culturales referidos a disciplinas artísticas generalmente asociadas a las bellas artes, a las que denominaremos *campo artístico*.<sup>2</sup>

En nuestro país, durante las primeras décadas del siglo xx, este campo (todavía en vías de formación como tal) estaba constituido *grosso modo* por actores individuales e institucionales involucrados en aquellas disciplinas con un grado de legitimación mayor en el ámbito de lo público y, como veremos, especialmente en las artes visuales, la música, las artes escénicas y las letras.

Nos proponemos analizar la presentación y discusión —en el legislativo de Montevideo, durante el primer cuarto del siglo xx—<sup>3</sup> de una serie de iniciativas relativas a lo que se denominaba *fomento de la cultura artística*, por oposición a la *cultura física*, que abarcaba el ámbito de los deportes.

## Preámbulo conceptual. Objetivos e instrumentos del Estado en materia de políticas culturales

Para una mejor exposición de nuestro abordaje teórico-metodológico, corresponde realizar algunas precisiones conceptuales relativas al funcionamiento de las políticas culturales. Para la planificación e implementación de políticas públicas, el Estado cuenta con una serie de instrumentos que funcionan como mecanismos de incentivos positivos o negativos. En el caso de las políticas culturales, existe una serie de instrumentos comunes a toda política (leyes, regulaciones, instrumentos fiscales), y otros que, por la vía de los hechos, han adquirido cierta especificidad para estas políticas en tanto políticas sectoriales, dado su uso frecuente por parte del Estado. Estos instrumentos, a su vez, son utilizados de acuerdo a los distintos fines u objetivos que pretenda alcanzar la política cultural, que variarán de acuerdo a la fase del campo cultural sobre la que se pretenda influir (producción, circulación o consumo) y a la población objetiva sobre la que se focalice (los artistas en general, los artistas practicantes de una disciplina específica, las organizaciones culturales, los gremios, la ciudadanía). En este apartado nos interesa señalar cuáles fueron, en las primeras etapas de la construcción de las políticas culturales, los fines e instrumentos más utilizados por los Estados.<sup>4</sup>

---

2 Somos conscientes de todas las dificultades teóricas e incluso metodológicas que plantea esta expresión, pero consideramos pertinente su uso en aras de una delimitación operativa del objeto de estudio.

3 Concretamente analizamos el período comprendido entre 1904 y 1925, dado que los festejos del Centenario produjeron un corte significativo en materia de políticas culturales en el ámbito municipal, tal como se señala en María Inés de Torres (2013b), y se desarrollará en el presente trabajo.

4 En la actualidad, la complejidad del desarrollo de las políticas culturales, la evolución de la noción y del rol del Estado y de su relacionamiento con los distintos sectores, la ampliación de las dimensiones de la

Dentro de los primeros objetivos de las políticas culturales de los estados nacionales desde su fundación se encuentra la *preservación*. De ahí que archivos, museos y bibliotecas fueran los primeros tipos de instituciones culturales fundadas. Estas instituciones nacieron en sintonía con el proceso de constitución de la historia como disciplina abocada a la construcción de un pasado nacional a través de la adjudicación de la condición de patrimonio a objetos provenientes del pasado, convertidos en el *acervo nacional*. En Uruguay, la Biblioteca Nacional se funda en 1815; en 1827 se decreta la creación de un Archivo General; en 1837 se crea el llamado Museo Nacional. En 1856 se anexan al Museo, Archivo y Biblioteca Nacional. En 1890 el Archivo se independiza de la Biblioteca Nacional y en 1911 el Museo se independiza del Archivo Histórico.

Otro de los objetivos tradicionalmente utilizados por el Estado en relación a la cultura fue la *difusión* de distintas manifestaciones artísticas. Durante el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, prácticas como las de promover la actuación de bandas de música que actuaban en eventos o festividades al aire libre constituyeron formas de esparcimiento popular frecuentes que a su vez contribuían a la difusión de distintos tipos y formas de expresión musical. Algo similar ocurrió con el carnaval, la mayor manifestación popular de la época, en la que confluían distintas disciplinas artísticas,<sup>5</sup> y que fue logrando creciente apoyo del gobierno municipal. También las *sociedades filarmónicas*<sup>6</sup> habían contado con la adhesión creciente de sectores medios y altos de la sociedad desde el siglo XIX.

El Estado incentivó además la *creación artística*, en especial la creación individual, a través de instrumentos como el *encargo* (la forma clásica de mecenazgo estatal tradicional), o los *premios*, muchas veces acompañados de erogaciones destinadas al financiamiento de la realización de una obra, la publicación de un libro o la erección de un monumento.

La *formación artística* como objetivo de una política cultural corresponde en los hechos a un segundo momento o segunda fase del proceso de formación de una institucionalidad para las políticas culturales. A diferencia de la actuación de una banda, del encargo de un monumento o de un premio a una obra literaria, la formación artística requiere una inversión sostenida cuyos resultados se verán solo a mediano o largo plazo.

---

ciudadanía, así como las variables sociales y políticas en cada coyuntura histórica en particular, hacen que los fines e instrumentos utilizados por el Estado en esta materia sean variados, plurales y que se piensen en sinergia con otros sectores de desarrollo. Por lo tanto, sería limitante enumerar en forma exclusiva fines e instrumentos para estas políticas más allá de los que corresponden a toda política pública. Sin embargo, también es legítimo afirmar que varios de los instrumentos señalados para esta primera etapa todavía subsisten como elementos específicos de debate en torno a las políticas culturales.

5 Para la historia del carnaval en el Uruguay, véase la obra clásica y pionera de Milita Alfaro (1991, 1998 y 2008).

6 «Las llamadas *sociedades filarmónicas*, que son en realidad gérmenes de orquestas, nacieron en el lejano año de 1827 y se extienden hasta 1893, hasta entroncarse casi con la orquesta de la *Sociedad Beethoven*, la primera que ya actuó con ese nombre genérico» (Salgado, 1971: 34).

En otras palabras, requiere de un consenso en el sistema político que asegure recursos sostenidos más allá de períodos de gobierno, y ante todo la convicción de que la cultura no es un gasto, sino una inversión. En el período analizado encontramos varios intentos de política cultural tendiente a la formación artística, en general, frustrados. El caso más emblemático fue la fallida experiencia de Figari en su período a cargo de la Escuela de Artes y Oficios.<sup>7</sup> Pero no fue el único. Otro caso es la creación en 1910 de la Escuela Experimental de Arte Dramático, proyecto presentado a José Batlle y Ordóñez por la actriz italiana Jacinta Pezzana, quien fuera la primera directora de dicha escuela, institución que duraría hasta 1919, cuando cerró por motivos económicos.

No es suficiente, sin embargo, fomentar la formación, sino promover el *entrenamiento* o la *práctica* artística. Se trata de una medida esencial para el mantenimiento de la calidad de los servicios artísticos o culturales: un elenco que no ensaya por falta de sala, una banda que no toca por falta de instrumentos no pueden mantenerse como tales, menos aún como servicio público. La existencia de elencos estables es también fundamental para el entrenamiento. En 1908, el apoyo del Estado al músico Luis Sambucetti, director del Instituto Verdi, dio origen a la primera etapa de la Orquesta Nacional entre 1908 y 1910, e incluso a una segunda etapa entre 1912 y 1914, pero hasta tanto no se creó la Orquesta Sinfónica del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) en 1931, no existió una política de estado en relación a la formación, entrenamiento y difusión de la música sinfónica.

Si la preservación, la difusión, la creación, la formación y el entrenamiento son algunos de los objetivos específicos de las políticas culturales, ¿cuáles son sus instrumentos? Los premios, y las becas en el exterior, quizás hayan sido de los primeros instrumentos utilizados por el Estado uruguayo como formas de incentivo, en un caso a la creación, y en otro caso a la formación artística. Desde las *fiestas mayas* a los *juegos florales*, los premios fueron utilizados ya en el siglo XIX como un instrumento de incentivo, sobre todo en el ámbito de las letras. Probablemente, el certamen de mayor resonancia en el primer período de conformación del imaginario nacional sea aquel de 1879 en el que Juan Zorrilla de San Martín fuera consagrado como *el poeta de la patria* por su obra *La leyenda patria*.<sup>8</sup> En cuanto a las becas artísticas, cuyo destino era generalmente Europa, constituyeron un factor fundamental de desarrollo, en especial de las artes plásticas y, en segundo lugar, de la música.<sup>9</sup>

---

7 Cf. Gabriel Peluffo Linari (2006).

8 Al respecto, cf. De Torres (2008), específicamente, el cap. V: «La puesta en escena de *La leyenda patria*» (pp. 81-89).

9 En la institucionalización de este instrumento para las artes plásticas jugó un rol decisivo el Círculo de Bellas Artes. El pintor Domingo Bazzurro, primero, estudiante, y posteriormente docente y director del Círculo, afirma en una entrevista publicada en 1926: «A las gestiones del Círculo de Bellas Artes se debe la sanción de la ley que creó las seis becas para estudios artísticos en Europa. [...] En el primer concurso para

Otro instrumento muy utilizado por el Estado como forma de incentivo artístico es la *provisión de infraestructura cultural*, de fundamental importancia en especial para el desarrollo de los campos artísticos de carácter performativo (teatro, música sinfónica o de cámara, danza) o exhibitivo (artes plásticas o visuales), pertenecientes a los circuitos de la *alta cultura*, que tradicionalmente hacían de los espacios cerrados su seña de identidad. Manifestaciones culturales performativas de corte popular, como el carnaval, el circo criollo, las bandas militares, no requerían forzosamente de un espacio cerrado específico para sus prácticas, sobre todo en sus inicios, cuando muchas veces su quehacer tenía carácter incluso itinerante. Las artes plásticas, por su parte, si bien tenían (en especial, en el caso de la escultura) una legitimación simbólica proveniente de su carácter exhibitivo *público y colectivo* en espacios abiertos de la ciudad, y asociadas a un proyecto nacional,<sup>10</sup> fueron reclamando, a medida que se fueron profesionalizando, la provisión de espacios cerrados para la exhibición de las obras, y así constituir un circuito de comercialización de sus productos. En este sentido, como veremos, los debates del período estudiado giran en torno a la necesidad de un salón de artes de carácter público.

También instrumento de incentivo que fue tomando progresiva importancia a lo largo del siglo xx fue la *generación de cargos públicos* para artistas en disciplinas específicas, entre las cuales el caso más claro es el de los músicos,<sup>11</sup> que, como señalamos, alcanzan su

---

optar a esas becas triunfaron tres artistas que cursaban estudios en ese Centro: Máximo Sturla (fallecido en París), José Barbieri y José Belloni. En un segundo concurso efectuado poco después para llenar la vacante dejada por el fallecimiento de Máximo Sturla triunfó Carmelo de Arzadum, quien había cursado estudios en nuestra institución de arte. En el tercer concurso, las cuatro becas fueron ganadas por alumnos del Círculo de Bellas Artes: Humberto Causa, fallecido en 1924, Guillermo Laborde, José Luis Zorrilla de San Martín y Federico Lanau. El año 1920 fue organizado el cuarto concurso de becas, adjudicándose los primeros premios a los señores Luis Scolpini, Ricardo Aguerre, Antonio Pena y Severino Pose, todos ellos alumnos de este centro». *La Cruz del Sur*, n.º 10, enero de 1926, pp. 14-15. Por su parte, un artículo de la revista *La Pluma* de 1930 al cumplirse un nuevo aniversario de la fundación del Círculo de Bellas Artes refiere: «La influencia cada vez más eficiente que este centro ejercía en el desenvolvimiento artístico de la juventud interesó a los poderes públicos, otorgándole en 1912 una subvención que le permitió con esos nuevos recursos ampliar su radio de acción». «XXV aniversario del Círculo de Bellas Artes», *La Pluma*, n.º 16, octubre de 1930, p. 75. Cf. De Torres (2013b).

10 En pintura, es emblemático el caso de la exhibición de *La fiebre amarilla* de Blanes a fines del siglo xx. Al respecto, cf. Malossetti Costa (2001: 39-65). Para el caso del valor de la escultura en el Centenario, cf. Ántola y Ponte (2000).

11 Se puede recordar que la creación de empleos públicos fue una constante que fue *in crescendo* en el Uruguay hasta pasada la primera mitad del siglo xx, e incluso se puede conjeturar que el otorgamiento de cargos públicos o políticos a los artistas fue una forma encubierta de subsidio estatal. Sin embargo, el campo musical presenta una especificidad en este contexto: se trata de artistas que son contratados *en tanto tales*, es decir, como músicos. En el extremo opuesto encontramos a los escritores, que dada la importancia del manejo de la palabra escrita en la *ciudad letrada* podían ser contratados para cargos de

momento de apogeo en la década de los treinta, con la creación de la Orquesta Sinfónica del Sodre (Ossodre), así como el Conjunto de Música de Cámara (1931), el Coro (1934) y el Ballet (1935) de dicha institución.<sup>12</sup> Todas estas instituciones permitieron a través de la creación de elencos estables la formación y el entrenamiento de músicos en las diversas subdisciplinas (música sinfónica, de cámara, canto, ballet clásico).

Finalmente, otro instrumento muy utilizado por el Estado en este período son las *subvenciones* o *subsídios* a instituciones culturales, e incluso a individuos particulares para la culminación de una obra.

En resumen, los instrumentos más utilizados en la primera fase de las políticas culturales fueron la provisión de infraestructura cultural, los premios, las becas, los subsidios y la generación de empleo artístico, además de leyes, decretos y regulaciones, así como los mecanismos compartidos con otras políticas públicas.

## **Los debates del legislativo municipal de Montevideo en torno al fomento a la cultura artística entre 1904 y 1925**

En líneas generales, cuatro fueron los núcleos temáticos recurrentes en los debates del legislativo municipal en este período, y todos ellos de uno u otro modo llevaron a la discusión sobre cuáles eran los fines, instrumentos y disciplinas que el Estado debía privilegiar en sus incentivos. En primer lugar, tempranamente aparecen los debates en torno a la necesidad de contar con un cuerpo estable para constituir una orquesta o banda musical. En segundo lugar, es recurrente el reclamo de favorecer a las artes plásticas a través de la provisión de una infraestructura cultural de carácter público estatal (bajo la forma de salón de arte) para exhibir las obras de los mejores artistas nacionales. En tercer lugar, aparecen los reclamos para el teatro, pero se discute sobre cuál es el mejor instrumento para su incentivo: si la provisión de *infraestructura cultural a través de la construcción de un teatro*, o el incentivo a la formación artística a través de la *creación de una escuela de arte dramático*. Finalmente, aparecen dos propuestas de creación de premios artísticos,

---

distinto tipo que no tenían necesariamente que ver con la creación literaria en sí, sino con la escritura como práctica. Este hecho, y el auge de la prensa como lugar de provisión de empleo a los escritores (donde en cierto modo podía darse una dinámica semejante en cuanto a que la mayor parte de las veces la creación artística *stricto sensu* no constituía el centro de la práctica periodística), enriqueció en forma innegable las prácticas periodísticas y literarias, pero también hizo que la profesionalización de los escritores en Uruguay tuviera peculiaridades diferentes a las de otras disciplinas, en especial en lo que refiere a su organización colectiva o gremial.

12 Para la relación entre el campo musical y la creación del Sodre, cf. De Torres (2013a).

instrumento que permite, a través de la creación de distintas categorías, fomentar la creación en diferentes disciplinas al mismo tiempo.

## La discusión en torno a la formación de una banda u orquesta nacional

El 8 de enero de 1906, en la Junta Económica Administrativa, una comisión especial encargada de estudiar la propuesta de la Sociedad Mutua de Protección Musical de formar una banda de música para tocar en las plazas, presenta su informe, en el que manifiesta su posición negativa en cuanto a dicho ofrecimiento bajo el argumento de que eso significaría vincular la acción de la Junta con una asociación de carácter privado. No obstante, dicha comisión pone de manifiesto la necesidad de que exista una banda «a fin de que en las plazas se haga oír los jueves y domingos». La única solución posible presentada al momento es la que surge del intercambio de ideas con el Ministerio de Guerra: que la Junta contribuya con 250 pesos mensuales para que la banda militar pueda cubrir la necesidad expresada. Sin embargo, no hay acuerdo en la propia comisión sobre si esta es la mejor manera de zanjar el problema: uno de los integrantes de la Comisión, el diputado Legrand, está de acuerdo con la necesidad de que se ejecute música en las plazas algunos días a la semana, pero no está convencido de que la actuación de las bandas militares sea la solución, en razón de su dependencia del Ministerio de Guerra, por lo cual sostiene que a su juicio lo más conveniente sería crear una banda «puramente municipal».

Este no es el primer planteo de creación de un cuerpo de música estable de carácter público y popular. Dos años antes, Santiago Fabini, violinista, hermano mayor y primer maestro de música del autor de *Campo*, había logrado que la Junta Económica Administrativa aprobara la creación de la Banda Popular de Montevideo que debutó el 30 de diciembre de 1904 en la flamante terraza musical del Parque Urbano. No estaba resuelto, sin embargo, el tema de la financiación permanente de la banda, razón por la cual existían ofrecimientos de privados como los ya aludidos, que dieron como resultado la formación de la comisión especial y la discusión acerca de si para cumplir el objetivo deseado era mejor subvencionar a una banda pública o privada, o crear una banda municipal.

Frente al planteo de formar una banda permanente, realizado el día del informe de la comisión, el diputado Sanguinetti observa que esta propuesta sería sumamente onerosa para la Junta, ya que demandaría un gasto anual de unos 18.000 pesos, por lo cual se inclina hacia la solución de subvencionar a la banda militar. Finalmente, después de un intercambio de ideas, se decide a modo de prueba acordar con la banda militar para que toque al menos dos veces por semana en las plazas «a los efectos que se le indique». Sin embargo, los problemas de financiación siguen. El 1.º de diciembre de 1906, la Dirección de Parques y Jardines informa a la Junta Económica Administrativa que no existe rubro especial al que cargar los 250 pesos destinados a la Banda de Música militar, y solicita se

expidan sobre si la actuación de esta debe cesar o, en caso contrario, de dónde saldrán los rubros necesarios. Los diputados Legrand y Figari opinan que la banda debe cesar. El doctor Mendivil considera que debe consultarse al gobierno central, posición que finalmente es aceptada por la mayoría. El hecho de que este tema no esté zanjado no impide que sigan llegando a la Junta pedidos como el del Comité del Congreso Médico en diciembre del mismo año, para que «mientras dure la Exposición de Higiene concurra al lugar con regularidad la Banda Municipal», y que la Junta responda que «la Banda Municipal concurrirá al local de exposición siempre que esté disponible». En mayo de 1907, no obstante, el presidente de la Junta Administraba da cuenta de que desde el primero de ese mes ha dejado de funcionar la Banda Municipal.

El 10 de octubre de 1907, los vocales Santiago Fabini y José Foglia presentaron ante la Junta Económica Administrativa un proyecto de formación de una Banda Municipal. El proyecto propone destinar 3000 pesos para su formación y 1500 pesos mensuales para su sostenimiento, encomendándose la organización e inspección de dicho organismo al inspector de Espectáculos Públicos, el reconocido músico don Tomás Giribaldi. El 18 del mismo mes, el Ministerio del Interior transcribe un reciente decreto gubernativo en el que se autoriza la creación y funcionamiento de la Banda de Música Municipal. Ese mismo día se nombra a los autores del proyecto (Foglia y Fabini) para que integren una comisión especial encargada de todo lo concerniente a la recién creada banda. Para fines de 1907, los diputados Foglia y Fabini informan a la Junta que la Banda Municipal se encuentra ya instalada, atribuyéndole mérito especial en esta tarea a Tomás Giribaldi, quien además de ser inspector de espectáculos, ejerce la superintendencia de la Banda, a pesar de que (señalan los representantes) recibe un exiguu sueldo.<sup>13</sup> Dadas las dificultades económicas para la financiación de la Banda, en esa misma sesión los representantes aconsejan que esta pase a depender directamente de la Presidencia. Efectivamente, en 1908 se crea la Orquesta Nacional dependiente del gobierno central, a cargo de Luis Sambucetti, sobrino de Tomás Giribaldi, que dura, con interrupciones, hasta 1914, año en que deja de funcionar también por motivos económicos.

## Los proyectos relativos a los salones de artes

Si bien dentro de las primeras instituciones culturales fundadas por el Estado se encuentran los museos, que constituyen espacios de exhibición, el objetivo principal de estas instituciones (en especial, tal como eran concebidas en sus orígenes) era la preservación de un acervo vinculado con el patrimonio nacional; de ahí que los primeros museos

---

13 Este reclamo lleva a que la Junta apruebe un «suplemento de gastos de carácter exclusivamente personal» a Giribaldi.

fueran estatales. Los salones de arte, por su parte, buscan la exhibición, pero sobre todo la circulación de las obras, es decir, la creación o dinamización de un mercado, y más aún, un campo artístico, a través de los premios y las ventas de las obras premiadas. La conformación de un sistema de relativa autonomía para el desarrollo de este campo requería, además del estímulo a la formación artística —como la que brindaban instituciones como el Círculo de Bellas Artes—, el incentivo a la circulación de los bienes artísticos, lo cual implicaba entre otras cosas la necesidad de tener espacios en donde los productos artísticos pudieran ser exhibidos, a través de los que se promovería la conformación de un mercado de artes. Los salones de arte se constituían en espacios privilegiados para este propósito.<sup>14</sup>

En 1916, el diputado Humberto Pittamiglio<sup>15</sup> planteó en la Junta Administrativa la necesidad de abrir un Salón Municipal de Pintura y Escultura para fomentar las artes nacionales, y propuso la creación de una comisión especial encargada de conseguir un local para tales efectos. Pittamiglio adelanta que el doctor Luis Caviglia<sup>16</sup> «ha ofrecido ceder generosamente un hermoso salón de la calle Sarandí entre Policía Vieja y Mitre», y sostiene que esta situación «es excepcional, quizás la mejor que se podía obtener por la forma espontánea con la que ha sido ofrecida». El doctor Caviglia, quien era a la sazón presidente de la Junta, manifiesta que «por razones de delicadeza personal»<sup>17</sup> desearía que se pidieran ofertas a otras casas, y que se creara una comisión especial destinada a estudiar cuál de las propuestas sería la más conveniente. Se crea entonces una comisión especial<sup>18</sup> encargada de ese cometido. El 20 de setiembre del mismo año, el diputado Pit-

---

14 En oposición a los museos, cuyo objetivo principal en su creación era la preservación de bienes culturales históricos o artísticos, el objetivo principal del salón de arte es el de la exhibición de lo nuevo y la circulación de los bienes artísticos; por eso, entre otras cosas, son anuales o periódicos.

15 Político, empresario y amante del arte, Humberto Pittamiglio (1887-1966) ocupó el cargo de edil departamental durante el gobierno de Feliciano Viera entre marzo de 1915 y diciembre de 1918. En 1916, fue elegido presidente de la Comisión Departamental de Instrucción Primaria y en 1919 ocupó el cargo de ministro interino de Obras Públicas, a instancias de su amigo y compañero de estudios Baltasar Brum. Pittamiglio fue no solo constructor de la edificación asociada a su nombre (el famoso Castillo Pittamiglio), sino de otras tantas obras emblemáticas de Montevideo que construyó en la empresa que fundara junto al arquitecto Adolfo Shaw. Fue amigo de Francisco Piria (con quien compartió la pasión por la alquimia) y mecenas del músico francés André Giot de Badet, cuyo padre había fundado Villa Colón.

16 Luis Caviglia, hijo de Buenaventura Caviglia (dueño de una de las más importantes y prestigiosas mueblerías de la época en Montevideo), pertenecía al Partido Colorado Radical (Vierismo). Tuvo actuación política a nivel del legislativo departamental de Montevideo y del gobierno central. Ocupó cargos destacados como representante en el gobierno departamental de Montevideo y en el gobierno central, especializándose en temas vinculados al desarrollo de la industria y del comercio. El salón que el doctor Caviglia ofrecía para la realización del Salón Municipal de Artes era uno de los salones de la afamada mueblería Caviglia.

17 Cf. nota al pie n.º 16.

18 La comisión especial estaba integrada por César Batlle Pacheco, Santiago Fabini y Humberto Pittamiglio.

tamiglio informa que además de la casa Caviglia también se han recibido ofrecimientos de las casas Maveroff, Moretti, y Catelli y Co., que contaban al momento con salones de arte prestigiosos en Montevideo. Ese año se realizó un Salón Municipal, pero en el Museo de Bellas Artes,<sup>19</sup> y dicha instancia no volvió a realizarse en los años sucesivos, pese al reclamo de distintos representantes.

No es arriesgado conjeturar que la suspensión del reclamado Salón durante este período estaba vinculada con diversas tensiones. Por un lado, la tensión entre los distintos intereses privados de los salones particulares que querían proponerse como local para el Salón Oficial, y que tenían distintos apoyos a nivel de los representantes. Por otro, la necesidad, sostenida por varios representantes, de que existiera un espacio público estatal que asegurara (por lo menos formalmente) a todos los artistas la exhibición y eventual venta de sus obras. Finalmente, también estaba en juego el desembolso que el gobierno departamental estaba dispuesto a realizar en los premios que necesariamente un salón debía conllevar y la cuestión de cómo financiarlos, es decir, de dirimir de dónde provendrían los rubros para estos. El 4 de octubre de 1916, al momento de presentar el proyecto de reglamento para el funcionamiento del Salón Municipal que se realizaría ese año, el diputado Pittamiglio, en nombre de la Comisión Especial, estimó que la totalidad del gasto que se debería hacer por concepto de premios y menciones alcanzaría los 1500 pesos. Para hacer factible la realización del Salón, se podría, a su juicio, pedir al Ministro de Instrucción Pública que instituyera un premio anual, y solicitar lo propio al Club Uruguay y al Jockey Club. De hecho, en el momento de aprobar el reglamento para el Salón de ese año se acuerda pedir premios al Jockey Club, al Banco de la República y a la Usina Eléctrica.

Sin embargo, como dijimos, después de 1916 la realización del Salón quedó suspendida en los hechos. El 20 de junio de 1921,<sup>20</sup> el diputado suplente Juan Rodríguez López presentó un proyecto para realizar anualmente un salón de arte con las secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Decorativas, que pasa a la Comisión de Obras y Servicios sin que ella llegue a expedirse. En la fundamentación de su proyecto, el diputado López establecía:

La realización de los salones como el que proponemos pone una nota artística en nuestro ambiente, y será entre nosotros, como es en las localidades donde se realiza continuamente, un acto que no carecerá de trascendencia e importancia. Los autores no conocidos exponen así al examen de la opinión pública su labor artística y con ella la interpretación de la Belleza con los acordes multicolores

---

19 Batlle Pacheco recordará años más tarde, en 1926, ante el legislativo municipal, que este Salón fue realizado «con todo éxito y con reducidas erogaciones».

20 Sesión ordinaria 139 del 20.6.1921. En: Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo v, mayo/diciembre 1921, boletín 50, p. 55.

de la paleta o la sublime poesía del cincel. Los salones constituyen un estímulo poderoso para quienes agranden espiritualmente su horizonte perceptivo en la apreciación de lo Bello.

Dos años más tarde, el 14 de mayo de 1923,<sup>21</sup> el diputado Ildefonso Pereda Valdés presentó un nuevo proyecto de reapertura de un Salón Municipal de Pintura y Escultura, que preveía se rigiera por el reglamento ya aprobado en 1916,<sup>22</sup> proyecto que también pasa a la Comisión de Obras y Servicios.

Todavía en 1926, el representante Batlle Pacheco seguía (re)clamando ante el legislativo de Montevideo por la reapertura del Salón Municipal, destacando que este evento podía convertirse en «un certamen sudamericano que haría de aquella institución un mercado de arte con influencia en el turismo».

## **El proyecto del diputado Ricardo Escuder para la construcción de un teatro municipal**

Además de reclamo de espacios en la ciudad para las artes plásticas, hubo reclamos de espacios para las artes escénicas, como el proyecto presentado por el diputado Ricardo Escuder, el 21 de noviembre de 1921,<sup>23</sup> de construcción de un Teatro Municipal que serviría tanto para ofrecer espectáculos líricos y dramáticos como para exhibir obras plásticas de artistas nacionales, con lo cual Escuder se hacía cargo de la postergada demanda de una infraestructura cultural para las artes plásticas.

De acuerdo al proyecto, la realización de la obra estaría a cargo de un contratista que, previa expropiación por parte del Estado de «la manzana comprendida entre la avenida 18 de Julio y las calles Vázquez, Constituyente y Médanos», llevaría a cabo la demolición del edificio existente en dicho predio y construiría un teatro de 4000 metros, con una platea de al menos 800 asientos, con dos filas de palcos, tertulias, cazuela y paraíso; y un escenario de 16 metros de boca y 23 de foro». El teatro debería tener, además, un palco con capacidad para 40 sillas «a disposición permanente de concejales y diputados departamentales», y un salón de actos públicos al frente, que también estaría a disposición del Concejo De-

---

21 Sesión ordinaria 21 del 14.5.1923. En: Boletines de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VII, primer semestre 1923, boletín 71, p.73.

22 Pereda Valdés proponía la creación de una Comisión de Bellas Artes de siete miembros integrada por dos concejales, dos diputados departamentales y dos artistas, que tendría a su cargo la organización del Salón y estaría facultada para introducir modificaciones en el reglamento.

23 Sesión extraordinaria 173 del 21.11.1921. En: Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo V, mayo/diciembre 1921, boletín 55, p. 44.

partamental y de la Asamblea Representativa. El «mobiliario, maquinaria del tipo más moderno, decorado del edificio, instalaciones eléctricas, atrejería, etc.», serían provistos por el contratista, y pasarían de inmediato, junto con el edificio, a poder del Municipio.

Además de las especificaciones edilicias y las atinentes al uso de los espacios, el proyecto contenía especificaciones en cuanto a las características de los espectáculos a realizarse. El contratista adquiriría la obligación de hacer funcionar anualmente una compañía lírica italiana durante el mes de agosto, con un mínimo de 10 funciones nocturnas, una compañía de verso española (2 funciones), una compañía dramática francesa (10 funciones), una compañía dramática italiana (15 funciones) y una compañía nacional (60 funciones).

En la exposición de motivos se plantea un doble objetivo para la realización de la obra: «Obtener, regularmente, espectáculos de primer orden y baratos, y propender al desarrollo del buen teatro nacional». El objetivo de democratizar la cultura a través de promover la accesibilidad de un servicio cultural está claramente asociado a la capacidad del teatro:

La fijación de 800 sillas de platea y cinco filas de palcos no responde solo al propósito de proporcionar grandeza al teatro. Hay también un fin de utilitarismo en beneficio del público: si una gran compañía de ópera, disponiendo de cuatrocientas sillas de platea, cobra diez pesos por cada una, al poseer ochocientas cobraría cinco pesos. El público que con los teatros actuales está impedido de presenciar esos espectáculos, podrá hacerlo ahora, con toda comodidad. Idéntica afirmación comprendería la disposición que estipula cinco pesos para las demás localidades.

El proyecto fundamentaba también por qué consideraba que el Estado debía asociarse con un privado para la explotación del teatro:

Al propiciar la construcción de un Teatro Municipal, no he querido convertir al Municipio en empresario de teatros.

Soy partidario de que el Estado nacionalice o municipalice los servicios públicos, mejor llamados generales, pero cuando esa acción puede ejercerse con éxito y con pleno conocimiento de los más ínfimos detalles de la explotación.

No puede el Municipio intervenir como factor de empresas aleatorias, como lo son, en grado superior, las teatrales. Estas están sujetas muchas veces a la disposición de ánimo del público o la prensa, y a múltiples factores más.

Son negocios en que puede ganarse mucho o perderse más. Por lo tanto no me parece justo que en ello se arriesgue el dinero del pueblo.

Se establecen claramente los plazos y condiciones que debe cumplir el contratista en cuanto a la realización de la obra, pero también se establece que el Estado tendrá potestad en materia artística propiamente dicha, ya que podrá intervenir en la elección de elencos y repertorios. En cuanto a la financiación, se preveían instrumentos fiscales, entre otros, la

creación de un impuesto municipal sobre el aforo por el plazo de 13 años (plazo previsto para reintegrarle la inversión al contratista):

Para cubrir esa erogación, proyecto la creación de un impuesto inmobiliario, el recurso más lógico, a mi juicio, desde que beneficiándose con la obra a toda la población del departamento justo es que a su costeamiento contribuyan los más habilitados para ello: los dueños de la tierra. La imposición es insignificante y precaria, de manera que, en mi concepto, se ofrecerá sin resistencia.

Asimismo, también se preveía un impuesto especial para las manzanas aledañas al futuro teatro durante su plazo de construcción, estimado en dos años, basándose en el criterio de que al construirse un teatro se crea forzosamente una *zona de influencia* por la cual aumenta la demanda de locales comerciales: «Es justo, pues, que los beneficiados contribuyan especialmente».

Dado que casi un año después el legislativo no se había expedido sobre el proyecto de Escuder, el 14 de setiembre de 1922 el diputado pide que se nombre una comisión especial<sup>24</sup> para estudiar el Fomento del Arte Dramático Nacional, pero el pedido no ha lugar.

## El proyecto de formación de una Compañía Municipal de Dramas y Comedias

Las propuestas relativas al fomento del arte dramático deben ser leídas en el contexto de la situación que atravesaba el teatro uruguayo hasta ese momento. El país no contaba con elencos estables capaces de satisfacer (ni en el ámbito del teatro clásico ni en el del popular) las demandas de una forma de entretenimiento que concitaba cada vez mayor popularidad. La oferta estaba constituida fundamentalmente por elencos extranjeros, ya sea europeos o, más frecuentemente, argentinos. El propio Florencio Sánchez, como afirma el investigador Roger Mirza,<sup>25</sup> no logró ver en vida sus obras representadas por un elenco de su país de origen. Como señalamos al comienzo de este trabajo, los intentos de crear una compañía de teatro como el impulsado por Batlle en 1911 al apoyar a la actriz Jacinta Pezzana, habían fracasado. Si a eso se suma que desde la demolición de la Casa de Comedias en 1879 tampoco se contaba con una sala pública estatal o municipal destinada a la representación del arte dramático, se observa que una forma de espectáculo de gran interés y demanda, tanto en los sectores de la alta cultura como de la cultura popular, estaba a merced de las demandas de

---

24 Sesión extraordinaria 238 del 14.9.1922 (continuación del 11.9.1922). En: Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VI, enero/diciembre 1922, boletín 65, p.29.

25 Conversación personal en mayo de 2014.

los elencos extranjeros y de los empresarios privados. De ahí que los reclamos para que el Estado tuviera una sala y una compañía propia resultan pertinentes en un contexto en que el Estado se presentaba como el principal proveedor de servicios a la ciudadanía.

El 31 de mayo de 1923 entra a discusión en la Asamblea Representativa un proyecto para invertir hasta 30.000 pesos «en el fomento del arte dramático nacional».<sup>26</sup> Dicho proyecto se origina en una propuesta impulsada por la Sociedad Uruguaya de Autores (SUA), tendiente a la creación de una «Compañía Municipal de Dramas y Comedias». La fundamentación se apoyó en las razones para privilegiar al teatro por sobre otras disciplinas artísticas:

El Arte Dramático Nacional ha menester un apoyo eficiente para que adquiera el grado de desarrollo que le corresponde en relación a las demás artes que se cultivan en el país. Son, en efecto, los autores dramáticos aquellos artistas que menos oportunidades poseen para exponer al consenso público, en forma apropiada, el fruto de su inteligencia. El novelista y el poeta tienen el libro y el periódico como vehículos fáciles para llegar al público; los artistas plásticos disponen, sin mayor dificultad, de salas, más o menos adecuadas, para exhibir sus obras, pero el dramaturgo y el comediógrafo carecen de lo esencial: del intérprete que encarne la concepción de su espíritu y la haga llegar al cerebro y al corazón del espectador. Se dirá que existen numerosas compañías llamadas nacionales, y que es por lo tanto fácil llevar a escena un número más o menos grande de dramas y comedias. Es cierto, pero el funcionamiento de esas compañías no responde en general a un fin puramente artístico, a un propósito de cultura superior, como debe ser el Teatro Nacional, y como lo es el de aquellos países en que la cultura ha adquirido incremento significativo. En la mayoría de dichas compañías solo se persigue un fin pecuniario, tratando de halagar al público grueso en vez de encauzar su gusto hacia una corriente artística elevada. El resultado es que las obras teatrales escritas con un propósito distinto al señalado, o no son admitidas o se mantienen muy poco tiempo en favor, con lo cual el mal gusto se ve fomentado. Y si es cierto que algunas compañías hacen obra artística, son aves de paso que ni siquiera suelen prestar la debida atención de los autores locales; necesitan metrópolis mayores que la nuestra para realizar temporadas a fin de no exponerse a pérdidas de dinero.

El proyecto establecía básicamente aspectos de carácter organizativo de la compañía propuesta. Por ejemplo, establecía que su administración estaría a cargo de una comisión

---

26 El 8 de setiembre de 1922 la Asamblea Representativa había autorizado el pedido del Concejo de Administración Departamental para invertir 30.000 pesos en el Fomento del Arte Dramático Nacional, pero no se tomó ninguna decisión sobre cómo utilizar esos fondos (sesión extraordinaria 237 del 8.9.1922. En: Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VI, enero/diciembre 1922, boletín 65, p.3-4).

honoraria designada por el Concejo de Administración Departamental, «compuesta de siete miembros entre los cuales *se deberá dar representación a las Sociedades de Autores Nacionales que tengan más de cinco años de existencia, por lo menos, y de acuerdo con su importancia*» (el destacado es nuestro)<sup>27</sup>, con lo cual la SUA aseguraba su presencia en el emprendimiento. Pero no especificaba el mecanismo a través del cual, más allá del capital inicial de 30.000 pesos, se sustentaría dicha compañía, con lo cual las objeciones aparecieron rápidamente en el debate. Sostenía el diputado Delfino: «Yo creo que no es el momento de emplear treinta mil pesos para estas cuestiones de teatro cuando el Municipio se encuentra abocado a no poder pagar su presupuesto». El diputado Velasco Lombardini adelantaba también su voto negativo excusándose al decir que «en el fondo» no conocía el proyecto ni se encontraba «en mayor competencia para estudiarlo *per se*», pero que sin embargo sabía que en el corriente ejercicio no se pueden hacer gastos ni «corregir ninguna de las muchas injusticias que se encuentran en este presupuesto, y que existen aun en las reparticiones ya establecidas, y que persiguen los mismos fines culturales que el proyecto en discusión, como por ejemplo la Biblioteca Municipal, en la que valiosas colecciones se hayan depositadas en el suelo». Finalmente, el diputado Oscar Pintos, después de escuchar «el cuadro tan sombrío pintado por el señor Velasco Lombardini», afirma que «sería monstruoso votar eso, cuando los obreros del Municipio tienen que hacer huelgas continuamente para cobrar lo que se les adeuda», y concluye: «Yo no sé si los señores diputados, [...] después de lo que se ha dicho, se animan a votar un proyecto tan descabellado».

Es en este punto que José Blixen Ramírez, diputado y a su vez integrante de la SUA, presenta a la Asamblea una propuesta de financiación de la Compañía, a la vez que asume la fundamentación y defensa de un proyecto que se presenta como sustitutivo del anterior. Blixen Ramírez subraya la importancia de que el cuerpo a crearse tenga carácter estable: «Solo el funcionamiento de una compañía puede provocar la influencia que se persigue en el público [...] [ya que] los autores, teniendo la seguridad de que funciona una compañía todo el año, trabajarán constantemente, y la representación continua, no aislada, de obras de cierto mérito es lo que puede despertar la afición del pueblo hacia el género recomendable».

En cuanto a la financiación, Blixen Ramírez presentó una propuesta concreta: la creación de un impuesto al Fomento del Arte Dramático Nacional que saldría de un 10 % sobre cada entrada o localidad a los biógrafos (cines), y un 5 % por sobre las entradas a los espectáculos públicos teatrales. En caso de que hubiera un excedente, este se dedicaría a sostener una Escuela de Arte Dramático y a la formación del fondo para construir un Teatro Municipal.

Llegado a este punto, el diputado Zavala Muniz recuerda al cuerpo que existen otras propuestas de incentivo artístico presentadas con anterioridad (concretamente, como

---

27 El diputado Escuder (que como se recuerda había presentado el proyecto de construcción de un Teatro Municipal) dejó sentado su voto disorde en relación a la representación de los autores en la Comisión administrativa de la Compañía Municipal de Dramas y Comedias.

veremos más adelante, sendos proyectos de premios artísticos municipales presentados por Blas Genovese y por Pereda Valdés, además de la ya mencionada propuesta de Escuder), por lo cual propone la creación de una comisión que estudie todas las propuestas presentadas hasta el momento<sup>28</sup> para dirimir cuál es el instrumento más idóneo para el apoyo a las artes. Es evidente que además de la discusión sobre el mecanismo adecuado subyacía el debate sobre cuál era la disciplina artística más merecedora del apoyo oficial, y, en definitiva, la contienda sobre cuál de ellas contaba con más capacidad de influir dentro del sistema político en pro de sus beneficios sectoriales.

Finalmente, se vota la creación de una comisión que estudiaría todos los proyectos presentados hasta el momento: Fomento del Arte Dramático Nacional; Fomento de la Producción Artística y Literaria del País (Pereda Valdés y Salgado); Reapertura del Salón Municipal de Pintura y Escultura; Estímulo Municipal Artístico y Literario (Blas Genovese). Dicha comisión se crea el 15 de junio de 1923 y está integrada por José G. Lissidini, Luis Batlle Berres, Pedro Iriarte, Diego Capella y Pons, Arturo González Vidart, Luis Durán y Veiga, Juan P. Suárez, Ildefonso Pereda Valdés y Blas Genovese.<sup>29</sup>

## Los proyectos de otorgamiento de premios artísticos

El 19 de marzo de 1923, dos diputados de distintos partidos, Ildefonso Pereda Valdés<sup>30</sup> y José Salgado,<sup>31</sup> presentan a la Asamblea Representativa un proyecto de Fomento

28 Desde la aprobación del uso de 30.000 pesos para Fomento del Arte Dramático Nacional el 8 de setiembre de 1922 (cf. cita 27), el diputado Ricardo Escuder (que como se recordará había presentado un proyecto de construcción de un teatro municipal), venía bregando por la creación de una comisión especial que se expidiera sobre el uso de los fondos. Finalmente, el 15 de setiembre de 1922 se creó una comisión a tal propósito (sesión extraordinaria 239 del 15.9.1922. En: *Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa*, tomo VI, enero/diciembre 1922, boletín 65, p. 51). Si bien desde el 6 de noviembre de dicho año la comisión tiene listo su informe, en múltiples ocasiones trata de presentarlo para su discusión, pero no logra jamás alcanzar el quórum correspondiente. Ante la propuesta de Zavala Muniz, Blixen Ramírez insiste en que el proyecto de Arte Dramático debe ser considerado por separado, y a su vez Blas Genovese sostiene que si se estudian por separado, debe respetarse el orden de presentación de proyectos a la Asamblea. A su vez, el diputado Tosar sugirió que el proyecto de Escuder no debía pasar a la Comisión de Fomento Artístico porque en rigor se trataba de un proyecto arquitectónico.

29 Sesión ordinaria 28 del 15.6.1923. En: *Boletines de Sesiones de la Asamblea Representativa*, tomo VII, primer semestre 1923, boletín 73, p. 46;56.

30 Pereda Valdés pertenecía al sector Herrera Morales-Albo, del Partido Nacional.

31 José Salgado pertenecía al sector Viva el Batllismo, del Partido Colorado.

a la Producción Artística y Literaria.<sup>32</sup> Se trataba de una propuesta de creación de cuatro premios<sup>33</sup> destinados a las mejores producciones literarias y artísticas anuales: un primer y segundo premio para libros de *poesía*; primer y segundo premio en la categoría *novela o libro de cuentos o libros de investigación histórica o crítica*; un primer y segundo premio para *pintura*, y un primer y segundo premio para *escultura*. En cuanto a estas dos últimas categorías, se establece que «los premios deberán exponerse en un salón especialmente organizado al efecto»,<sup>34</sup> con lo cual se vuelve sobre el reclamo del salón de artes.

La exposición de motivos se basa en el presupuesto de que «uno de los fines primordiales del Estado es propender al mejoramiento de la cultura nacional», y que «la cultura de un pueblo es la base de toda organización política y social». Tal como ocurría en otros proyectos de fomento cultural, se esgrimió la necesidad de que Uruguay se colocase a tono con el concierto internacional en lo que refiere al apoyo oficial a las manifestaciones artísticas. Para dejar en evidencia la falta de apoyo oficial al arte, Pereda Valdés se refiere a la situación de la Universidad, «órgano máximo de cultura, verdadero ceniciento de nuestras instituciones [porque] los profesores no tienen estímulo en sus investigaciones científicas, los laboratorios son deficientes y los sueldos de los profesores, mezquinos». El argumento terminaba refiriéndose a la situación del Círculo de Bellas Artes, «único instituto donde se hace arte serio y consciente, que apenas tiene una mínima subvención, que no le alcanza para los más primordiales menesteres». Y remataba: «¡Qué no diremos de los intelectuales que trabajan aisladamente en la obscuridad del gabinete!». Se reconoce que el gobierno municipal ha utilizado el instrumento de la compra de productos culturales como instrumento de incentivo (libros para bibliotecas municipales, cuadros para ser exhibidos en oficinas públicas), pero se afirma que ello no es suficiente.

El 3 de mayo de 1923 (a menos de dos meses de presentado el proyecto de Salgado y Pereda Valdés),<sup>35</sup> el diputado Blas Genovese<sup>36</sup> presenta otra iniciativa de premios

---

32 Sesión ordinaria 8 del 19.3.1923. En: Boletines de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VII, primer semestre 1923, boletín 70, p.102-103.

33 Los premios comportaban 6000 pesos anuales.

34 Los jurados estarían integrados, en los primeros dos casos, por dos miembros elegidos por el Concejo de Administración Departamental, dos por los interesados y el otro por el Concejo de Enseñanza Secundaria y Preparatoria, en la persona de un catedrático. Para los premios de Pintura y Escultura, el quinto miembro sería designado por el Círculo de Bellas Artes. Los rubros serían extraídos de Rentas Generales; los primeros premios serían de 1500 pesos cada uno, y los segundos, de 1000 pesos, totalizando 6000 pesos anuales.

35 Sesión ordinaria 17 del 3.5.1923. En: Boletines de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VII, primer semestre 1923, boletín 72, pp.1-4.

36 Blas Genovese pertenecía al sector Viva el Batllismo. Genovese nace en 1883 en Italia, pero se radica tempranamente en Montevideo. Tuvo actuación sobre todo en el ámbito educativo, aunque también fue periodista y ocupó varios cargos públicos, en especial relativos a la enseñanza primaria, en las primeras

artísticos.<sup>37</sup> Se trataba de un proyecto de creación, en este caso, de trece premios en trece categorías: a) novela; b) libro de novelas cortas o cuentos; c) libro de poesías; d) serie de nueve artículos de crónica periodística; e) libro de carácter histórico, sociológico o de crítica; f) obra teatral representada; g) obra para biógrafo; h) pieza de escultura; i) cuadro; j) serie de ilustraciones de obra literaria; k) composición musical (poema sinfónico, música de cámara o gran composición); l) construcción de casa o conjunto de casas; m) conjunto de arte industrial.

Como se verá, las dos propuestas de otorgamiento de premios difieren en cuanto a la elección de las categorías. Mientras que la propuesta de Pereda Valdés y Salgado considera únicamente a las artes plásticas y a la literatura, el proyecto de Genovese abarca desde disciplinas artísticas tradicionales (literatura, pintura, escultura, música) hasta manifestaciones emergentes de no tan clara legitimación en el campo artístico, como por ejemplo la crónica periodística «que se complace en pintarnos por manera galana y casi filosófica los sucesos diarios», sostenía Genovese, y cuyos cultores sufren la «enorme injusticia de nuestro periodismo, en el cual suele estar mucho mejor remunerado cualquiera de los peones de limpieza de un diario que la mayoría de los redactores». El diputado también justificaba la inclusión de las ilustraciones de obra literaria en las categorías premiables, «actividad artística inmortalizada por Doré [...] el gran comentarista gráfico de la Divina Comedia y del Quijote». E incluso, de modo más arriesgado para la época, Genovese incluye la categoría de «obras para biógrafo».

## La creación de la Comisión Especial de Fomento Artístico

Tal como ya señalamos, ante la presentación de varias propuestas sobre fomento artístico, el 15 de junio de 1923 se había aprobado la creación de una Comisión Especial de Fomento Artístico con el cometido «de expedirse en los asuntos relacionados con el Fomento del Arte Dramático Nacional, Fomento de la Producción Artística y Literaria del país, Reapertura del Salón Municipal de Pintura y Escultura, y Estímulo Municipal Artístico y Literario»,<sup>38</sup> a los que posteriormente se les agregó el proyecto de Escuder de construcción de un Teatro Municipal.

---

décadas del siglo xx. Figura entre los fundadores de la Cooperativa Magisterial en 1929.

37 El proyecto de Blas Genovese preveía 13 primeros premios de 2000 pesos, 13 segundos premios de 1000 pesos y 13 terceros premios de 500 pesos.

38 Sesión ordinaria 28 del 15.6.1923. En: Boletines de Sesiones de la Asamblea Representativa, tomo VII, primer semestre 1923, boletín 73, pp. 46, 56.

El 28 de abril de 1924, el diputado Blas Genovese, en nombre de dicha Comisión, presenta el informe correspondiente en el que se realiza una nueva propuesta de estímulo artístico que trata de conjugar elementos de las propuestas anteriores. El núcleo más notorio, sin embargo, sigue siendo el otorgamiento de premios. Genovese es claro en cuanto a su visión de que estos instrumentos son un incentivo a la creación: estos deben ser «un llamado a nuestros literatos y nuestros artistas para ponerse a la tarea grande y noble de producir en beneficio de la cultura nacional». Pero también es consciente de que estos contribuyen a la profesionalización de los artistas, ya que incitan «a la labor por medio del estímulo del *premio que da fama, y con la fama, dinero*» (el desatacado es nuestro). Se mantenían las trece categorías del proyecto inicial de Genovese, pero se añadía otra más para un concurso anual de orfeones. Además, se proponía la creación de dos escuelas de cantos corales a las que se destinaba un presupuesto inicial fijo. Por otro lado, se proponía destinar los 30.000 pesos que en 1922 habían sido otorgados al fomento del arte dramático como capital fijo para la formación de una Compañía Nacional de Arte Dramático. Se destinaban asimismo 10.000 pesos para estímulo de Compañías Nacionales Extranjeras (sic), y 22.000 pesos para el sostenimiento de la Orquesta Municipal. Finalmente, se disponía que el excedente del cálculo de recursos se destinara a la construcción y fundación de un Conservatorio Musical. También se proponía la creación de «una orquesta Municipal [...] que funcionará durante los meses de junio, julio y agosto de cada año».

Por otro lado, en relación a los premios de Pintura y Escultura, Genovese, al igual que Salgado y Pereda Valdés, o Escuder, busca institucionalizar un salón de arte de carácter público, a través de una cláusula en la que dispone que para concursar las obras deberán haber sido expuestas en salones públicos «hasta la terminación del Palacio Municipal proyectado, en uno de cuyos salones se realizará una exposición anual de arte en la que se adjudicarán los premios de referencia». A su vez, el proyecto preveía con detalle la financiación de los premios. La principal fuente era «un impuesto sobre el precio de entradas y localidades de biógrafos, teatros, circos, salas de espectáculos públicos en general y asaltos de box».

Un aspecto que llama la atención en el proyecto de la Comisión Especial es la atribución de un peso específico de los incentivos a la música, mayor al que estaba presente en las propuestas hechas en el legislativo hasta el momento. Dentro de la música, se incentiva concretamente la actividad coral:<sup>39</sup> se agrega un premio para las ejecuciones de cantantes

---

39 Se puede conjeturar que la opción por la difusión de la actividad coral (tanto a través de un premio como a través de la creación de escuelas corales) y no solo la creación de una composición musical de carácter culto (Genovese establecía en su proyecto original un premio a «poema sinfónico, música de cámara o gran composición»), es una opción que buscaba incentivar una actividad artística que promovía la integración social a través de una práctica colectiva y de accesibilidad relativamente universal, dado que no requiere otro instrumento que la propia voz.

de coro (es decir, se estimula la difusión de la música y no solo la creación, como en el proyecto original donde se premiaba la composición musical), y también se incentiva la formación musical a través de la creación de dos escuelas corales. A su vez, se destinan fondos a la Orquesta Municipal, retomando la iniciativa frustrada llevada adelante por Sambucetti entre 1910 y 1914. También se prevé la posibilidad de destinar fondos para la fundación y construcción de un Conservatorio Musical.

Parece claro que el nuevo proyecto privilegia el desarrollo de aquellas manifestaciones con una dimensión de integración social de lo artístico. En este punto se puede establecer una correlación entre la importancia de los coros como servicios culturales a través de manifestaciones musicales *colectivas* y las bandas u orquestas que actuaban en lugares públicos y que constituían formas de esparcimiento democrático acorde con el espíritu batllista.<sup>40</sup>

Por falta de quórum, ese día la Asamblea no discute la propuesta, y de hecho la discusión siguió postergándose a lo largo de ese año. El 28 de diciembre, Genovese presentó una moción de preferencia para que el informe fuera tratado antes del receso de fin de año, que fue secundada infructuosamente por Pereda Valdés, quien afirmaba: «Es un proyecto que cuenta con el apoyo de toda la prensa; se puede decir que cuenta con el aplauso de todo el pueblo intelectual, de todos los intelectuales de Montevideo, y me atrevo a manifestarlo, cuenta también con las simpatías de la Asamblea Representativa». Sin embargo, la moción no prosperó.

El apoyo del *pueblo intelectual* al que aludía Pereda Valdés podía verse, entre otros lugares, en las revistas culturales del momento. En agosto de 1923, Alberto Brignole, en la revista *Pegaso*, daba cuenta del informe de la Comisión Especial de Fomento Artístico, al que denominaba en el título de la nota «el proyecto del señor Blas S. Genovese» (Brignole, 1923). También la revista *Boletín de Teseo*, dirigida por Eduardo Dieste, dedica un artículo en su segundo número al proyecto en discusión, con una posición ampliamente favorable. Sin embargo, tanto *Boletín de Teseo* como *Pegaso* señalan reparos que no anulan el reclamo de que el proyecto sustitutivo sea aprobado a la brevedad por el legislativo municipal. Dichos reparos son de distinto tipo. Algunos apuntan al premio como mecanismo de estímulo. *Pegaso* lamenta que el proyecto «no presta una más amplia y decidida protección a las actividades industriales y científicas, dignas, como las artísticas, de emulación y estímulo». *Teseo*, por su parte, repara en el monto de los premios que califica de *modestos*: «No sacan a nadie de pobre [...] antes al contrario, lo psicológico es que las suertes pequeñas acostumbra a las escaramuzas del crédito y son la pendiente del despilfarro y la bancarrota».<sup>41</sup>

40 La importancia de los coros queda de manifiesto también por el hecho de que en los currículos de enseñanza secundaria de la primera mitad del siglo xx la disciplina musical se impartía a través de la asignatura Canto Coral.

41 *Boletín de Teseo*, n.º 2, año 1, 1923, p. 11.

En cuanto a los logros, *Pegaso* es entusiasta en cuanto a «los vastos alcances y magníficas perspectivas para el fomento y desarrollo de las actividades artísticas nacionales», al mismo tiempo que quiere «dejar constancia de que este proyecto debe contar con la aquiescencia de toda la gente que piense y sienta, y que él debería ser prontamente tratado y felizmente resuelto por la Asamblea [ya que] (r)esponde a necesidades reales: la cultura nacional».

*Boletín de Teseo* es igualmente entusiasta, aunque más analítico y descriptivo. Señala como principales logros el hecho de que el presupuesto esté calculado previamente en forma escrupulosa, aun cuando presente reparos a algunos aspectos de la financiación, que estaba prevista a través de un impuesto del 4 % sobre la entrada bruta de los teatros, y del 10 % sobre los biógrafos. *Teseo* señala que este último impuesto es muy alto «teniendo en cuenta su incidencia fatal en el bolsillo de la gente modesta». Sugiere mantener el 10 % «para las casas introductorias de películas y propietarios de *cinemas*» y bajarlo al 5 % para las otras empresas. A su vez, propone compensar el 5 % restante a través de las entradas al fútbol.

*Teseo* destaca además los propósitos tanto de restablecer la Orquesta Nacional, que funcionó entre 1910 y 1914 bajo el impulso del maestro Luis Sambucetti, como de crear escuelas corales. Finalmente, señala lo que considera dos omisiones a corregir: la subvención a instituciones culturales sin fines de lucro, como por ejemplo la Asociación de Música de Cámara, así como a «aquellas revistas de literatura, arte o doctrina cuya responsabilidad fuese indudable por el prestigio de sus firmas, y notoria su carencia de resultados comerciales».

A pesar de esto, el proyecto siguió sin ser abordado por la Asamblea. El 23 de abril de 1925, Blixen Ramírez, con el apoyo de Blas Genovese, denuncia oposición blanca al proyecto de fomento artístico y pide que este no quede «eternamente sepultado en las carpetas de la comisión», cosa que en realidad finalmente ocurrió.

## Algunas conclusiones primarias

En el primer cuarto del siglo xx se presentaron una serie de iniciativas ante el legislativo municipal de Montevideo que involucraban a distintas disciplinas artísticas, en especial aquellas de mayor desarrollo y legitimación al momento: la música, las artes plásticas y el teatro. Excede el propósito de este trabajo señalar las múltiples razones para esta legitimación, pero a modo de hipótesis señalaremos algunos posibles motivos. En el caso de la música y del teatro, se trataba de disciplinas artísticas que contaban desde la colonia con una larga tradición como formas de esparcimiento y recreación, tanto en su vertiente culta como popular, lo cual, en especial en lo que refiere a la segunda vertiente, sintonizaba con las políticas de integración social del batllismo. Pero no solo había una demanda, sino que esa demanda había generado a lo largo del siglo xix el desarrollo de un capital artístico importante dentro del país, en especial en el caso de la música, a través de una nutrida actividad y la proliferación de conservatorios, sociedades filarmónicas,

orquestas, bandas e instrumentistas de distinta índole, entre otras manifestaciones (cf. Salgado). En el teatro, la situación era similar en cuanto a su popularidad, pero las especificidades y necesidades del funcionamiento de esta práctica artística plantearon el terreno de una manera diferente en términos de su institucionalización como disciplina y de lo que el Estado podía hacer al respecto. Desde la demolición de la Casa de Comedias en 1879, no existía una sala pública oficial para el desarrollo del teatro. Existían sí muchas salas privadas, pero al no haber ni sala ni elenco estable de carácter estatal, los grupos de teatro nacionales estaban sujetos a las vicisitudes de los empresarios que muchas veces apostaban por las compañías argentinas o europeas que visitaban con frecuencia el país, y que eran un éxito de taquilla seguro. Por su parte, las artes plásticas contaban con la popularidad que, en especial a partir del crecimiento de la ciudad capital a comienzos del siglo xx y del impulso nacionalista de la época, las había colocado como expresiones privilegiadas de expresión de lo nacional en los espacios públicos. Pero, además, habían logrado organizarse a través de una institución cultural fuerte como el Círculo de Bellas Artes (creado en 1907), que fue promotor de muchas de las medidas que el Estado adoptó en beneficio de estas disciplinas. Ni el teatro ni la música —mucho menos otras expresiones artísticas— contaban con una institución de similares características, tanto por su forma de organización como por la claridad de sus objetivos, su espíritu emprendedor y la llegada de sus miembros a la clase política. Es cierto, sin embargo, que el teatro contaba con instituciones como la Sociedad Uruguaya de Autores, que logró impulsar, como señalamos, iniciativas en el legislativo municipal, pero en general fueron en esta etapa de más corta vida y menor grado de institucionalización, con lo cual su capacidad de hacer presión sobre el sistema político en reclamo de sus demandas era inferior.

Considerando el primer cuarto del siglo xx (y dejando de lado las iniciativas relativas a la Orquesta o Banda Municipal de la primera década), observamos que el núcleo fuerte de propuestas y debates en torno al fomento de la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo se da en el primer lustro de la década de los veinte. Prueba de ello es que se haya decidido formar una comisión especial dada la pléyade de iniciativas. No puede ser ajeno a este hecho el clima de la década del Centenario, que alcanza uno de sus puntos culminantes en 1925, año en el cual ocurre un fenómeno que no será privativo de las políticas culturales: una iniciativa surgida en el legislativo municipal de Montevideo es asumida y resuelta a nivel del gobierno central. Es lo que ocurre por ejemplo con los premios artísticos. Ni la propuesta de Blas Genovese, ni la de Salgado y Pereda Valdés, o la de la Comisión Especial fueron aprobadas, pero en agosto de 1925 el Poder Ejecutivo emite el decreto de creación de los premios Ministerio de Instrucción Pública.<sup>42</sup> Algo similar había ocurrido con la Orquesta Nacional, que había empezado como un emprendimiento

---

42 Sobre los premios artísticos creados por el Ministerio de Instrucción Pública en 1925 y su evolución hasta 1930, véase De Torres (2013b).

municipal y finalmente había pasado a órbita del gobierno central, hasta su cierre en 1914. En cuanto al manido tema del salón de arte, tan discutido en el legislativo municipal, también es retomado por el gobierno central, ya que un decreto del Poder Ejecutivo de 1926 crea el Salón de Primavera como salón oficial en el que se entregarían los premios a las mejores obras de escultura y pintura creadas en 1925.

Si pensamos en términos de los instrumentos elegidos por el Estado, constatamos que frente a las distintas respuestas posibles para las distintas demandas (proveer infraestructura cultural, incentivar la formación artística a través de escuelas, conformar cuerpos estables, otorgar premios), en ese momento se optó por privilegiar al premio como instrumento. No se construyeron teatros, ni salones, ni escuelas, ni orquestas, ni elencos teatrales, sino que se optó por un instrumento como el premio, que por un lado no requería una gran inversión dada la exigüidad de los montos propuestos, y por otro tampoco comprometía un esfuerzo sostenido de financiación, como lo hubieran demandado las otras propuestas. Hay otros elementos favorables para el Estado en la elección de este instrumento. Por un lado, si bien exige una inversión pequeña por parte del Estado, tiene un alto retorno material y simbólico para el artista (recordemos la acertada afirmación de Genovese: «El premio que da fama, y con la fama, dinero»), y un alto retorno simbólico para el Estado, en especial en el contexto del ímpetu nacionalista del Centenario. Por último pero no menos importante: el otorgamiento de premios, tanto en las propuestas del legislativo municipal como en las del gobierno central (en especial a partir de la convocatoria de 1926),<sup>43</sup> no implicaba zanjar el debate de cuál era la manifestación artística que el Estado debía incentivar por sobre las otras: había premios para todas. De hecho, las categorías fueron ampliándose cada vez más, y el conflicto se dirimía ampliando las categorías aunque tuvieran que reducirse los montos. No es disparatado sugerir que funcionaba otra vez la fórmula *a la uruguaya* de *sacralización del consenso*.

Finalmente, reafirmamos la hipótesis central de nuestra línea de investigación que sostiene que en nuestro país existieron políticas culturales con una autonomía relativa en relación a las políticas sociales, al menos desde comienzos del siglo xx. Tal como hemos mostrado, en este período es posible distinguir (aunque en algunos casos en forma incipiente) los elementos que configuran la existencia de una política pública en material cultural: hay negociación y conflicto entre *actores sociales* (instituciones culturales como la Sociedad Uruguaya de Autores o el Círculo de Bellas Artes); *grupos de presión* (algunos con portavoces a nivel político); *actores políticos* (que a veces funcionan con lógica partidaria y a veces no, como en el proyecto presentado por Pereda Valdés y Salgado, dos representantes de distintos partidos). Por otro lado, hay intentos por parte del Estado de crear espacios públicos que disputen la hegemonía al sector privado en materia cultural

---

43 Cf. De Torres (2013b).

(el debate en torno a la creación de un salón de artes municipal o nacional, por ejemplo). Al igual que en la construcción de cualquier otra política pública en cualquier época, hay una tensión y negociación permanente entre los objetivos sectoriales y los objetivos generales, y son los sectores con mayor grado de institucionalización (en el caso uruguayo de la época, el teatro y las artes plásticas, con dinámicas muy diferentes entre sí), los que tienen mayor capacidad para incidir en el sistema político.

## Bibliografía

- ALFARO, Milita (1991). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El Carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo: Trilce.
- (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- (2008). *Memorias de la bacanal. Vida y milagros del Carnaval montevideano (1850-1950)*. Montevideo: Banda Oriental.
- ÁNTOLA, Susana, y Cecilia PONTE (2000). «La nación en bronce, mármol y hormigón armado», en Gerardo Caetano (comp.), *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión, educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus-Santillana, pp. 217-243.
- BRIGNOLE, Alberto (1923). «Glosas del mes. Sobre Fomento Artístico. Proyecto del señor Blas S. Genovese», en *Pegaso*, n.º 62, agosto, pp. 113-116.
- DE TORRES, María Inés (2008). *La guerra de las palabras. Escritura y política en el Río de la Plata*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental y Comisión Sectorial de Investigación Científica Universidad de la República.
- (2013a): «Mucho más que el “perifoneo” de programas culturales. La creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica: una institucionalidad peculiar para las políticas culturales en la década del Centenario». Ponencia presentada en las Terceras Jornadas de Investigación - Nuevas Aproximaciones a la Historia Intelectual, Archivo General de la Universidad, Universidad de la República, Montevideo, 17 y 18 de octubre.
- (2013b) «El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930», revista *Encuentros Uruguayos*, vol. VI, n.º 1, diciembre, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Disponible en: [http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas\\_cult/el%20estado%20y%20las%20musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf](http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas_cult/el%20estado%20y%20las%20musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf) [consulta: 4.3.2014].
- DIESTE, Eduardo (1923). *Boletín de Teseo*, n.º 2, año 1, p. 11.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- PELUFFO LINARI, Gabriel (1999). *Historia de la pintura uruguaya*. Tomo I: *El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (2006), *Pedro Figari: Arte e industria en el Novecientos*, vol. 6. Montevideo: Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo de Educación Técnico Profesional. Serie Edición Homenaje.
- SALGADO, Susana (1971). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Aemus.
- SCARONE, Arturo (1937). *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

## Fuentes consultadas

- Actas de Sesión de la Junta Económico Administrativa (1903-1910; 1914-1917)  
*Digesto Municipal* (1911-1913)  
*Boletín Municipal* de la Junta Departamental de Montevideo (1917-1920)  
Legislación Municipal del Departamento de Montevideo. Períodos 1920-1922; 1923-1925.  
Montevideo: Arturo Dufort & Fernández, 1926.  
*Diario de Sesiones de la Asamblea Representativa de Montevideo* (1920-1925; 1926)  
*Boletín de Sesiones de la Asamblea Representativa de Montevideo* (1923-1925)