

HISTORIA 396  
ISSN 0719-0719  
E-ISSN 0719-7969  
VOL 15  
N°2 - 2025  
[191-220]

## **HAIR EN URUGUAY. "UN HIMNO HIPPIE A TODAS LAS ABERRACIONES VISTAS Y POR CONOCER"**

HAIR IN URUGUAY. "A HIPPIE HYMN TO ALL THE ABERRATIONS SEEN AND TO BE KNOWN"

**Diego Sempol**

Universidad de la República (Uruguay)  
sempoldiego@gmail.com

### **Resumen**

Este artículo busca analizar el debate que generó el estreno de la ópera rock *Hair* en Punta del Este en el verano de 1973, intentando comprender las formas en que distintos sectores de la izquierda a nivel cultural y de la crítica especializada se relacionaron con las expresiones locales contraculturales identificadas como hippies. La obra se estrenó en un momento cuando la movida de los *peludos* ya había cobrado fuerza en la región y en el ámbito local. Los debates sintetizaron gran parte de la discusión que se venía procesando desde finales de sesenta sobre la contracultura, las tensiones de la izquierda respecto a los productos culturales ligados a la sociedad de masas y los consumos capitalistas, y la centralidad que tenía para algunos actores disciplinar corporal y sexualmente a parte de la juventud.

**Palabras clave:** hippies; contracultura, Hair; teatro; izquierdas; cultura.

### **Abstract**

This article seeks to analyze the debate generated by the premiere of the rock opera *Hair* in Punta del Este in the summer of 1973, trying to understand the ways in which different sectors of the cultural left and specialized critics related to local countercultural expressions identified as hippies. The work premiered at a time when the hairy movement had already gained strength in the region and locally. The debates synthesized much of the discussion that had been going on

since the late sixties about counterculture, the tensions of the left with respect to cultural products linked to mass society and capitalist consumption, and the centrality for some actors of the bodily and sexual disciplining of part of the youth.

**Keywords:** hippies; counterculture; Hair; theater; leftists; culture.

## INTRODUCCIÓN

El musical *Hair* aborda la vida de un grupo de jóvenes hippies estadounidenses y los dilemas que enfrentan en el marco de la Guerra de Vietnam. El texto, escrito por Gerome Ragni y James Rado, se estrenó en 1967 en el Public Theater de Nueva York, luego pasó a Broadway en abril de 1968, y se volvió un gran éxito de público. Además de las giras dentro de Estados Unidos hubo diecinueve producciones internacionales. La obra es uno de los musicales más famosos de Broadway y además pionero en lograr construir un puente entre la contracultura y el objetivo de sus críticas: las personas adultas de clase media. El espectáculo logró aunar en un escenario, no sin fuertes tensiones, la liberación sexual y la protesta contra la Guerra de Vietnam de finales de los sesenta, y el formato comercial y el entretenimiento, facilitando la normalización de muchas de las críticas del movimiento hippie. A diferencia de los musicales tradicionales de Broadway, *Hair* incorporó, como señala Thomas Greenfield, elementos del teatro experimental y asuntos vinculados a la política, la sexualidad y los roles de género<sup>1</sup>. En América Latina, la obra se estrenó en San Pablo (Brasil) en 1969 en plena dictadura brasilera; en Buenos Aires (Argentina) en el Teatro Argentino en 1971, y en Santiago de Chile en 1972, y fue un éxito de taquilla en los tres lugares<sup>2</sup>. Al poco tiempo, la compañía porteña dirigida por Rubén Elena decidió traer la obra a Uruguay, dándole participación a actores uruguayos en el elenco. La idea era hacer durante el verano una temporada en el balneario Punta del Este y luego, a partir de marzo, una serie de funciones en Montevideo. El estreno, anunciado desde las páginas del *El País* como la “bomba hippy”, volvía a la versión original del texto e incluía dos escenas omitidas en Buenos Aires luego de que las autoridades porteñas se quejaran

1 Greenfield, Thomas. *American Musicals in context*. Santa Bárbara, ABC CLIO, 2021.

2 El musical *Hair* fue traducido y representado por primera vez en Brasil en el teatro Aquarius de San Pablo en octubre de 1969 bajo la dirección de Ademar Guerra tras una larga negociación con la censura. La versión brasileña de *Hair*, adaptada por Renata Palottini, se representó durante ocho meses y fue vista por 170.000 espectadores. En Chile, ni bien la compañía Uno (formada por actores argentinos y chilenos) estrenó la obra, generó fuertes críticas en la prensa de izquierda, siendo acusado de un espectáculo burgués y promotor del consumismo. En Buenos Aires también hubo polémica, pero el éxito de público fue rutilante.

por las críticas a la Iglesia católica y por el lenguaje soez. La crónica daba por sentado que la restitución de la integralidad del texto no iba a ser un problema ya que "Uruguay es un país más liberal"<sup>3</sup>.

Sin embargo, una vez consumado el estreno el 10 de enero de 1973 en la boite Le Carrousel del hotel San Rafael, el intendente de Maldonado, Gilberto Acosta Arteta, resolvió prohibir el espectáculo debido a su supuesto contenido pornográfico y en defensa de las "buenas costumbres"<sup>4</sup>. Fue el único lugar en mundo donde *Hair* fue prohibida y la primera vez en la historia que se censuró una obra en Maldonado. Luego de un intenso debate, finalmente se logró anticipar las funciones previstas en la capital y la obra se estrenó el 24 de enero de 1973 en el teatro Victoria de Montevideo, clasificada como "franja verde" por la Comisión Asesora de Espectáculos Públicos. La censura del musical en Maldonado y la polémica que se produjo a continuación fue la última discusión plural en Uruguay en los setenta sobre la movida hippie y sintetizó gran parte de las reflexiones que se venía procesando desde finales de los años sesenta, así como la centralidad que tenía para algunos actores integrar y disciplinar a una parte de la juventud. Es que, en el contexto de avance del autoritarismo anterior al golpe de Estado de 1973, los argumentos a favor de su prohibición buscaron reforzar la idea de caos y peligro existente, así como la necesidad de reinstalar el orden y la moral, en particular, entre la gente más joven. El colapso del modelo de sustitución de importaciones había generado una fuerte crisis socio económica y una gran movilización política y gremial juvenil, un crecimiento de la izquierda a nivel electoral y la emergencia de organizaciones que apostaron a la vía armada. Durante esta etapa, Jorge Pacheco Areco (1967-1972) y Julio María Bordaberry (1972-1976) gobernaron mediante la suspensión de derechos constitucionales gracias a la aplicación de Medidas Prontas de Seguridad (estado de excepción) buscando extinguir la movilización a través de la represión y la censura de los medios de comunicación. El incremento del autoritarismo tuvo su culminación con el golpe de estado del 27 de junio de 1973, que dio paso a una dictadura cívico-militar que duró hasta 1985.

Como señala Eric Zolov, la historiografía sobre los años sesenta y setenta se centró en general en los movimientos guerrilleros y en las contrainsurgencias del Estado para frenarlas<sup>5</sup>. Esta dicotomía absorbió el análisis dejando por fue-

---

3 *El País*. Montevideo. 9 de enero de 1971, "Hair en Punta del Este", p. 7.

4 Maldonado es uno de los 19 departamentos en los que se divide administrativamente el Uruguay y es muy conocido por sus costas oceánicas, su vínculo con el turismo, y por Punta del Este, su balneario internacional.

5 Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley, University of California Press, 1999.

ra del foco de atención el hecho que amplios sectores de la juventud urbana de clase media se opusieron a la lucha armada y enfrentaron con otras estrategias y formas el avance autoritario del Estado, apropiándose y desarrollando prácticas estéticas y sociales que se pueden considerar contraculturales<sup>6</sup>. Este artículo busca avanzar en esta línea, siguiendo de cerca algunos trabajos regionales que han intentado problematizar e incluir aspectos culturales al análisis de la lucha política<sup>7</sup>. Este texto busca pensar lo hippie como punto de entrada a las nuevas formas de ser joven a principios de los años setenta y las disputas e intentos de control que existieron en torno a esos cambios. Hasta el momento, la literatura uruguaya ha señalado la existencia de un “pánico moral” respecto a los cambios que se venían produciendo a nivel global en la relación entre los géneros y la sexualidad, pero este artículo busca sumar a esta perspectiva el impacto que también tuvo cierto desarrollo local de esas transformaciones globales<sup>8</sup>. Tanta reiteración discursiva sobre los *peludos*<sup>9</sup>, su cuerpo y el consumo de drogas en la prensa de la época estuvo ligado no solo a un posicionamiento ante los cambios globales sino también frente a la crecientes adaptaciones creativas y múltiples sentidos que formuló y vivió un parte de la juventud sobre esas transformaciones. No hay que olvidar que el estreno de la película “Woodstock” en 1970 fue un antes y un después para la movida juvenil, ligada a la psicodelia y al rock nacional que se desarrolló en forma relevante en Uru-

- 
- 6 Utilizo una noción de *contractura* laxa como la plantea Theodore Roszak, quien la caracteriza como una confrontación juvenil de los valores hegemónicos en los países capitalistas de los años sesenta (sexualidad, género, consumo de drogas, diversión y trabajo y espiritualidad). Roszak, Theodore. *The Making of Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, Nueva York, Doubleday, 1969. Esta forma de construir una identidad generacional, agrega Thomas Frank, estuvo acompañada desde el inicio por el desarrollo de productos culturales relativamente masivos que facilitaron su llegada a toda la sociedad. Frank, Thomas. *The Conquest of Cool. Business Culture, Countercultures, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- 7 Véase Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and the Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. North Carolina, University of North Carolina Press, 2017; Dunn, Christopher. “Desbunde and Its Discontents: Counterculture and Authoritarian Modernization in Brazil, 1968-1974.” *The Americas*, Vol. 70, N°3, 2014, pp. 429-458; Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017; Markarian, Vanía. “To the Beat of ‘The Walrus’: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties.” *The Americas*, Vol. 70, N°3, pp. 363-369, 2014; Markarian, Vanía. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotov y música beat*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- 8 Rey Despaux, Marcos. “‘Pánico moral’ en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados.” Broquetas, Magdalena (coord.). *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*. Montevideo, FHCE, Universidad de la República, 2021.
- 9 Los *peludos* se pueden caracterizar como una categoría nativa de los jóvenes que se encontraban en la movida del rock durante este período, y que alude a dejarse el pelo largo como una forma de protesta y reafirmación generacional. Este uso del término es completamente distinto al que se usa para aludir a los integrantes de Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA). Para un análisis de ese aspecto, véase Merenson, Silvina. *Los peludos. Cultura, política y nación en los márgenes del Uruguay*, Montevideo, Editorial Gorla, 2016.

guay entre 1970 y 1974<sup>10</sup>. Esta película, al igual que otras relativas a la expansión del rock, fueron claves para difundir el movimiento.

En ese contexto, la llegada de *Hair* a Uruguay funcionó como un catalizador de las opiniones en torno a las visiones contraculturales sobre temas como la sexualidad, la masculinidad, el imperialismo y el consumo de drogas. La reacción tan acalorada parece obedecer, entre otras cosas, a un intento de frenar la influencia de la contracultura en Uruguay y a una creciente preocupación frente al posible efecto que la obra podía tener entre los jóvenes. De ahí que la polémica en torno a la censura no fuera solo respecto a la obra, sino también y, antes que nada, en torno al movimiento que representaba y a las prácticas y perspectivas ideológicas que encarnaba y difundía desde el escenario. La obra permitía articular en un discurso una cantidad de gestos, estilos y gustos ya presentes entre parte de la juventud uruguaya y relacionarlos con un movimiento transnacional reforzando e impulsando ese diálogo con los cambios globales. Este texto busca, desde esta nueva mirada, analizar el debate que generó su estreno intentando comprender las formas en que la crítica especializada de los medios de izquierda y los partidos tradicionales, así como algunos actores clave de la época visualizaron y se relacionaron con el movimiento contracultural y las lecturas en Uruguay identificadas como hippies. El artículo pretende responder tres preguntas: ¿en qué medida el estreno de *Hair* introdujo novedades en la escena teatral uruguaya?, ¿de qué modo se insertaron los debates en torno a esta obra en la disputa sobre qué significaba ser joven en los tempranos setenta?, ¿cómo fue procesada la tensión entre la lucha contracultural juvenil y las lógicas de consumo que sintetizaba *Hair* dentro del campo de las izquierdas? El trabajo utilizó una revisión de la prensa periódica de la época y de numerosas fuentes secundarias y una serie de entrevistas a informantes calificados vinculados a la producción musical y teatral de la época. La metodología utilizada para interpretar la información fue el análisis de contenido cualitativo simple<sup>11</sup>.

El artículo se inicia con un análisis de la historia de la puesta en escena de *Hair* para analizar a continuación tres asuntos que abrió su estreno en Uruguay: la

10 Véanse Peláez, Fernando. *De la cueva al Solís. Cronología del rock en el Uruguay. Primera parte: La década de los 60*. Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2010; De Alencar Pinto, Guilherme. *Razones locas. El paso de Eduardo Mатеo por la música uruguaya*. Montevideo, Vademecum, 2023; Espínola, Paco. *Sobras completas*. Flaco Barrial, Granada, Allanamiento de mirada, 2023.

11 Glaser, Barney y Strauss, Anselm. *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Nueva York, Aldine, 1967; Miles, Matthew y Huberman, Michael. *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks, Sage, 1994; Strauss, Anselm y Corbin, Juliet. *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2002.

inclusión de una escena de desnudo frontal y el sentido de lo pornográfico; la difusión de modelos de masculinidad alternativos al hegemónico; y la crítica hippy a la política imperialista de Estados Unidos y sus alcances. Por último, el texto se cierra con un análisis sobre las disputas políticas en torno a la juventud, que permite visualizar el debate desencadenado por el musical y una serie de reflexiones finales sobre los actores políticos uruguayos y la contracultura.

## UNA GENEALOGÍA DE LA PUESTA EN ESCENA

*Hair* fue una contribución importante, tanto a la historia de la cultura popular estadounidense, como a la historia del musical. Broadway había resistido hasta ese momento integrar el rock en sus espectáculos, salvo con propósitos satíricos, pero el compositor Galt MacDermot escogió este estilo para *Hair*, señala Greenfield, aprovechando que en los años sesenta el rock psicodélico fue una forma poderosa de socialización entre los jóvenes de la contracultura<sup>12</sup>. También *Hair* aplicó algunas técnicas que venían siendo utilizadas en el teatro *underground*: rompió con la cuarta pared, hubo improvisaciones del guión, el lenguaje usado incluyó insultos cotidianos, y hubo desnudos femeninos y masculinos frontales. La puesta de la obra fue definida por el director Tom O'Horgan, quien estableció como punto de partida la idea de que *la tribu* (el elenco) vivía supuestamente en el teatro y el público entraba a efectos de presenciar una suerte de *happening*, lo que permitía una interacción entre público y actores durante toda la obra. Además, O'Horgan buscó fomentar la improvisación y la experimentación, suprimiendo las líneas narrativas y manteniendo el marco temático, en forma similar a como trabajaba el arte conceptual, por lo que esta pieza es considerada como el inicio del teatro musical conceptual<sup>13</sup> o el "musical fragmentado"<sup>14</sup>. El espectáculo se estructura en una serie de viñetas y escenas inconexas que van abordando diferentes temas, que tienen como hilo que las entrelaza la historia de Claude, un joven estadounidense que comparte con el público sus dilemas de ignorar o no el servicio militar obligatorio e ir a la Guerra de Vietnam.

Los derechos para montar la obra en el Cono Sur fueron obtenidos en Nueva York por el director argentino Rubén Elena, quien logró convencer a los autores

12 Greenfield, Thomas. *American Musicals in context*. Santa Bárbara, ABC CLIO, 2021.

13 Wollman, Elizabeth. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

14 Bush Jones, Jhon. *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. New Hampton, University Press of New England, 2003, p. 269.

de hacer una puesta que respetara lo definido en su momento por O'Horgan, pero que además reforzara su diálogo y comunicación con la contracultura mediante la inclusión de actores que estuvieran formando parte del movimiento o fueran afines al hippismo. El texto y las letras en inglés fueron traducidas en Argentina por Roberto Villanueva y Agustín Cuzzani, se utilizaron los mismos arreglos musicales elaborados por MacDermot y la producción estuvo a cargo de Daniel Tinayre<sup>15</sup>.

En sintonía con este interés, Elena diseñó su casting buscando reclutar "gente con el espíritu de la obra", ya que "para mí la figura era la obra"<sup>16</sup>. La puesta en Buenos Aires, en la que participaron figuras que luego se volverían famosas como Valeria Lynch, Rubén Rada, Mirta Busnelli y Horacio Fontova, buscó evitar que se recurriera a actores o cantantes reconocidos en el medio: "Busqué entre todos los hippies de Buenos Aires. No quería actores que compongan un papel, sino seres especiales, que sepan ser ellos mismos sobre un escenario", explicó Elena<sup>17</sup>. Al poco tiempo, las peleas con Tinayre alejaron a Elena de la propuesta porteña, pero en la medida que él contaba con los derechos para realizar la obra también en Uruguay y Chile, pensó la puesta para ambos países replicando la misma metodología de trabajo utilizada para la versión porteña. De esta forma, en el elenco que participó en Uruguay hubo siete actores uruguayos pertenecientes a la movida contracultural hippie. Como recordaba Elena, "ellos mismos se representaban a sí mismos en la vida cotidiana. Varios fueron a vivir en comunidades luego de participar en la obra"<sup>18</sup>. En Uruguay no había una tradición importante de musicales; a lo sumo algunos antecedentes que habían resultado exitosos<sup>19</sup>.

Pero este enfoque centrado en practicar la filosofía del movimiento y representarse a sí mismos en el escenario no fue muy valorado por la crítica uruguaya, en la medida en que tiñó a la obra de un tono *amateur* que, si bien le dio *autenticidad* a la puesta (algo muy valorado en la cultura juvenil contracultural), no cubrió estándares mínimos de la crítica especializada. No es de sorprender

---

15 La coreografía fue de Jerry Combs, y su reposición estuvo a cargo de Emilio Buis y Olga Francés; la dirección musical a cargo de Mariano Tito y la adaptación escenográfica, de Mario Vanarelli.

16 Programa Desandando. Entrevista a Rubén Elena 18 de mayo de 2012. Disponible en <https://desandandoradio.blogspot.com/2012/05/entrevista-ruben-elena-180512.html>

17 *Idem*.

18 *Idem*.

19 En Uruguay, el antecedente más importante en el género de teatro musical fue la obra *Todos en París conocen* del autor Novas Terra, que se estrenó con gran éxito en 1959. También hubo otros intentos por parte de Rubén Castillo, quien buscó mezclar lo musical y lo teatral como *Noticias de la aventura del hombre* (1966), y la obra *Libertad, libertad*, de Flavio Rangel y M. Fernandes, dirigida por César Campodónico, en El Galpón, en 1968, con gran éxito de crítica y de público.

entonces que fue casi unánime la condena sobre este asunto en las páginas de espectáculos. Tampoco fue comprendido el giro conceptual de *Hair*, ya que recurrentemente la estructura fragmentaria fue señalada por los críticos como un problema, exigiéndose un guión lineal y una narración estructurada. Por ejemplo, el conocido crítico teatral y poeta comunista Alberto Mediza subrayó que la trama de la obra era “inexistente”<sup>20</sup>. A este problema se debía agregar, según los medios más conservadores, los temas abordados en las diferentes viñetas: una suerte de “himno hippie a todas las aberraciones vistas y por conocer”<sup>21</sup>.

La traducción del texto, fiel a la propuesta original, introducía insultos y palabras de uso cotidiano. Por más que en Uruguay existía una tolerancia a los espectáculos de revista argentinos y su lenguaje crudo, al igual que a las representaciones realizadas durante el carnaval, varias crónicas de *El Día* y *La Mañana* subrayaban la existencia de un lenguaje, gestos y comportamientos vulgares, agresivos y completamente inapropiados para una obra de teatro, aspecto que fue minimizado por los cronistas de los medios de izquierda. Por último, la puesta musical a cargo de Julio Frade fue también criticada por varios medios, que señalaron problemas de audio y dificultades de escucha de algunas partes del espectáculo. Pese a todas estas opiniones críticas, *Hair* tuvo un éxito de público importante: arrancó muy bien en Punta del Este y retomó un buen ritmo de ventas de entradas luego de su estreno en el teatro Victoria de Montevideo.

## DESNUDOS Y PORNOGRAFÍA

Si bien toda obra de teatro es una “interacción voyeurista”, la presencia de desnudos en *Hair* potenció este aspecto en forma explícita<sup>22</sup>. Era una sola escena, de no más de treinta segundos al fin del primer acto, en donde gran parte del elenco se quita por completo la ropa mientras entonan la canción “¿Por dónde voy?”. La escena era un homenaje a un hecho verídico: en 1967, luego de que los manifestantes en una marcha contra la Guerra de Vietnam quemaran sus libretas de enrolamiento en una gran fogata en Nueva York unos seiscientos hippies se desnudaron en la calle para evitar la represión policial.

20 Mediza, Alberto. “Un revulsivo y sus dificultades”. *El Popular*. Montevideo, 27 de enero de 1973, p. 14. Mediza (1942-1976) fue militante comunista y desde 1966 crítico teatral de la página cultural de *El Popular* y director de la *Revista de los Viernes* hasta el cierre del diario en 1973.

21 *El Día*. Montevideo, 28 de enero de 1973, “Drogas, desnudos y Hippies”, p. 24.

22 Rodosthenous, George. *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Watching*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015, p. 76.

La desnudez de cuerpos vivos o "desnudez performativa" siempre fue difícil de aceptar en occidente<sup>23</sup>. Patrice Pavis señala como, a diferencia de la desnudez en la pintura, el desnudo performativo es común que se sexualice ya que la persona que está ante el espectador es de carne y hueso, algo que produce cierta dosis de incomodidad en la medida que el placer se ve atenuado por el miedo a ser sorprendido en el acto de voyeurismo<sup>24</sup>. La escena de desnudo de *Hair* formó muchas veces parte de la campaña publicitaria de la pieza y atrajo claramente a un público consciente de sus propias intenciones voyeuristas. A su vez, en la medida en que la puesta rompió la relación tradicional entre público e intérprete, y se hizo en una sala en Punta del Este relativamente pequeña, la desnudez cobró gran centralidad debido a la proximidad espacial, lo que le impedía al público escapar a la realidad de su voyeurismo individual y colectivo. De ahí que, para algunos cronistas, el espacio seleccionado en Punta del Este promovía la "promiscuidad", y la obra era agresiva física y verbalmente. La cronista Gaby Martín señalaba cómo la obra mostraba "conductas humillantes, a las que se les puede poner solo coto retirándose de la sala"<sup>25</sup>. A su vez, la reacción del público a la escena de desnudo despertaba suspicacias entre críticos y espectadores, así como especulaciones sobre la identidad sexual de los asistentes. Por ejemplo, el cronista del diario *El Día* señalaba cómo los desnudos masculinos fueron especialmente celebrados por ese "núcleo peculiar del público masculino" que "aplaudiera en forma delirante entre gritos de entusiasmo. La razón de este frenesí, causado por el hecho de que se hubieran desvestido unos individuos, muy feos [...] podrá ser averiguada por psiquiatras"<sup>26</sup>.

La proximidad física de cuerpos desnudos resultaba para algunos mortificante e incluso las mojaduras de agua que se generaban en una de las escenas fue vivida en algunos casos como intolerable. "¡Qué anticuado estás! -me decía a mí mismo para darme ánimos-. ¿No ves que así agreden al público, al público conformista, burgués? Déjate agredir, desinhibite", ironizaba Hugo Alfaro, al relatar su experiencia como espectador de *Hair* desde las páginas de *Marcha*<sup>27</sup>. Pero a veces las quejas también eran exactamente por lo contrario: lo poco que se veían los desnudos, debido a lo corta que era la escena y a la iluminación

---

23 Kountouriotis, Pavlos. "Nudity, nakedness, otherness and a still difficult spectator". *Movement Performance Research Journal*, Vol. 34, 2009, p. 6.

24 Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto, University of Toronto Press, 1998.

25 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973, "Hair, un episodio irreversible", p. 10.

26 *El Día*. Montevideo, 25 de enero de 1973, "Hair: ¿\$ 2500 para ver unos hombres vestidos de mujer?", p. 17.

27 Alfaro, Hugo. "Yo también vi Hair". *Marcha*. Montevideo, 19 de enero de 1973, p. 27. Alfaro (1917-1996) fue un reconocido periodista uruguayo, redactor responsable del semanario *Marcha* y director fundador de *Brecha*.

intermitente utilizada. Era una frustración que ponía una vez más sobre la mesa las expectativas voyeuristas de los asistentes. Para Alfaro, el desnudo era casi imperceptible: “a fin de que, como en la mosqueta usted lo vio, pero no la vio. Entre mi propio parpadeo y el parpadeo de los focos, me quede casi sin ver. Bueno... casi”<sup>28</sup>, mientras que otro periodista desde las páginas de *El Diario* aseguraba, con cierta tristeza, que había que tener “ojos de lince para ver algo”<sup>29</sup>.

Cuando se estrenó *Hair*, el teatro uruguayo era predominantemente político y estaba fuertemente comprometido con la militancia, y los desnudos en el escenario teatral habían sido hasta ese momento casi inexistentes y parciales<sup>30</sup>. Es claro que este contexto local prometía despertar alertas, pero lo cierto es que *Hair* se hizo famosa a nivel global, en gran medida, por introducir el desnudo femenino y masculino frontal en el musical<sup>31</sup>. El fenómeno funcionó como un excelente enganche comercial. La producción en Estados Unidos, y aquí la de Elena, justificó el desnudo en el hecho histórico que estaba detrás de la creación del libreto. El objetivo del desnudo, señalaban los libretistas Ragni y Rado, fue reivindicar la pureza y el pacifismo con las que los humanos llegan al mundo (naturaleza), confrontándolo con la ropa y la violencia de la guerra (cultura). Más allá de estas afirmaciones, es claro que la producción de *Hair* en Estados Unidos y en el exterior supo negociar cuidadosamente los límites hasta dónde podía llegar el espectáculo para apelar al voyeurismo del público de clase media, algo que en Maldonado no sucedió: pese a que la producción propuso brindar una sesión privada con Acosta Arteta y su equipo para discutir qué cosas podían o no permanecer en la obra, éste descartó de plano esa posibilidad.

En los años sesenta, la censura fue casi inexistente en el ámbito teatral uruguayo, algo que comenzó a cambiar luego de la asunción a la Presidencia de Jorge Pacheco Areco en 1967. Para ello, el Gobierno se amparó en la nueva normativa municipal aprobada en 1967 (Decreto N°13.980) que significó de todas formas un paso adelante en eliminar la arbitrariedad, ya que antes del decreto la decisión de prohibir un espectáculo estaba radicada en los inspectores, los

28 *Idem*.

29 *El Diario*. Montevideo, 15 de enero de 1973, “*Hair*: sus productores propondrán suprimir las escenas escabrosas”, p. 16.

30 Mirza, Roger. “El teatro: de la refundación a la crisis (1937-1973)”. Raviolo, Heber y Rocca, Pablo (dirs.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1997, p. 186.

31 Tim Stephenson ha señalado que, en realidad, *Hair* se puede ubicar en una larga tradición cosificadora patriarcal de exhibir el cuerpo femenino en las revistas y musicales que se inició en los años veinte en Estados Unidos y Gran Bretaña. A esto, asegura habría que agregarle el influjo de la creciente desnudez performativa que desarrolló el teatro experimental en el contexto anglosajón en los años sesenta. Stephenson, Tim. “Music for the Eyes’ in *Hair*: Tracing the History of the Naked Singing Body on Stage”. Rodosthenous, George. *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Watching*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

que sin consultar ni responder ante nadie, podían dar de baja una propuesta. En cambio, la nueva norma obligaba a crear una Comisión Asesora Honoraria (integrada por miembros municipales y del Consejo del Niño) que establecían si una obra era apta para todo público, si se aplicaba alguna franja (la verde o la naranja) o si directamente se consideraba que el espectáculo era pornográfico. En caso de que la comisión concluyera esto último, debía hacer la denuncia judicial antes del aviso al empresario y a partir de ahí la Justicia era la que tenía que resolver si se prohibía la obra y si era necesario aplicar sanciones por promover la indecencia. En definitiva, si bien la nueva norma codificó una cantidad de aspectos morales y judicializó el proceso, lo que en un sentido fue un avance disciplinario y moralizante importante, en otro, al volver la decisión de prohibir el espectáculo algo que tenía que resolver primero una comisión y luego la Justicia, lo volvió un proceso menos unilateral y con mayores garantías para los implicados.

La decisión de Acosta Arteta<sup>32</sup>, al omitir la posibilidad de incluir opiniones expertas, y ser tomada sobre la base de oídas de terceros jamás identificados, fue interpretada como un síntoma más del autoritarismo creciente del momento. En ese sentido, Manuel Martínez Carril denunció a Acosta Arteta de arrogarse funciones que le correspondían a la justicia y violar el artículo 25 de la Constitución de la República que garantizaba la libertad de expresión<sup>33</sup>. El intendente de Maldonado justificó su decisión señalando que la obra era pornográfica ya que la intención no era difundir un "mensaje de amor y paz", sino "lisa y llanamente hacer pornografía para ganar dinero"<sup>34</sup>. Para Acosta Arteta el problema no eran los desnudos, y si bien afirmaba era clave respetar la libertad de expresión, la Intendencia estaba obligada a defender "el concepto de moralidad prevaleciente en la mayoría de la gente culta"<sup>35</sup>. Paradójicamente, el intendente reclamaba a la prensa que vieran la obra antes de crucificarlo como un censor, pero era algo que él no había hecho y no estaba dispuesto a hacer. *Hair*, además tenía que prohibirse, señalaba, porque en su mayoría tenía improvisaciones que impedían determinar, de una vez para siempre, los contenidos o interacciones a excluir y tampoco se podía aplicar la franja verde ya que trascendía lo que se entiende por *picaresco*.

---

32 Acosta Arteta pertenecía a la Unión Colorada Batllista y enfrentaba por ese entonces, al igual que su hijo, graves denuncias por malversación de fondos. Fue uno de los intendentes que permaneció en su cargo luego del golpe de Estado de 1973, hasta que fue procesado por la Justicia en 1974.

33 Manuel Martínez Carril (1938-2014) fue un crítico de cine y periodista cultural uruguayo y fue director de Cinemateca Uruguaya en forma ininterrumpida durante 27 años.

34 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. "Hair, un episodio irreversible", p. 10.

35 Alfaro, "Yo también vi Hair". *Marcha*. Montevideo, 19 de enero de 1973, p. 27.

El obispo de Maldonado y de Punta del Este, monseñor Antonio Corso, celebró y apoyó la resolución municipal. A su juicio la decisión confirmó que aquí “se vela por el respeto a las buenas costumbres” y no se tiene miedo al “poderoso influjo” que ejercen términos como “arte”, “moda” y “libertad de conciencia”<sup>36</sup>. La visión del obispo subrayaba que en el marco de la Guerra Fría era necesario vulnerar algunos sentidos comunes instalados por el liberalismo como el derecho a la libre expresión y el respeto a la autonomía del campo artístico, en la medida en que estos eran utilizados como cuña para introducir elementos disolventes de los valores cristianos occidentales a través de un “negocio lucrativo tan inmoral como la prostitución y la trata de blancas”<sup>37</sup>.

Entre los matutinos, *El Día* (al igual que algunos de los periodistas que escribían en *El Diario* y *La Mañana*) apoyó la decisión municipal y consideró que los desnudos de la obra buscaban “suscitar polvareda”, tapar y “paliar carencias”, la falta de “fundamentos artísticos”<sup>38</sup>. Por ello, la resolución municipal había sido un ejemplo de “buen gusto” ya que los actores solo fueron seleccionados por su “desparpajo” y este “engendro” reunía una “promiscuidad asqueante”<sup>39</sup>. El problema no era moral, aseguraban, sino la presencia de un voyeurismo mercantilizado y explícito, asociado a una falta completa de refinamiento y estética.

Pero con el pasar de los días las críticas progresivamente se desplazaron de los desnudos y su sentido a los cuerpos y la moral de los actores. En varias notas y declaraciones de figuras políticas consultadas los actores también comenzaron a ser cuestionados desde lo moral por su participación en el espectáculo, y se señalaba muchas veces que habían sido seleccionados, antes que nada, por su voluntad de desnudarse y su condición de supuesta promiscuidad. El elenco reaccionó ante estas difamaciones. Por ejemplo, el director Lena explicó la necesidad de los actores de aclarar los “malentendidos que hubo acá [...] porque se sienten lesionados por las acusaciones que les ha formulado el Intendente”<sup>40</sup>. Incluso, algunos de los participantes en la obra señalaron que el espectáculo se había supuestamente representado en “55 países sin problemas” y que la desnudez “no es inmoral salvo que se la mire desde una mala perspectiva”<sup>41</sup>. Los actores tuvieron que desmentir los rumores de que arriba del escenario se llegaban a escenas de “procacidades tremendas”, subrayando en televisión abierta que no “somos personas de poca moral, evadidos del

36 *La Mañana*. Montevideo, 15 de enero de 1973: “Intentarían exhibir *Hair* en Montevideo”, p. 15.

37 *Idem*.

38 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. “*Hair*, un episodio irreversible”, p. 10.

39 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. “Tomándole el pelo (*Hair*) a Punta”, p. 11.

40 *La Mañana*. Montevideo, 17 de enero de 1973. “Productores de *Hair* intentarán hoy hacer una función en privado”, p. 12.

41 *El País*. Montevideo, 14 de enero de 1973. “Prohibieron *Hair* en Punta del Este”, p. 1.

mundo"<sup>42</sup>. Este embate al elenco y violación de la libertad de expresión despertó también la solidaridad entre quienes consideraban la censura un síntoma "de la aldea" en la medida en que las "escenas duras" no van más allá de lo que se puede ver en el cine, la televisión o una revista del Maipo (espectáculo con vedettes)<sup>43</sup>. En esa línea se puede ubicar la visión de Martínez Carril, para quien el objetivo de volver el desnudo aceptable en el teatro, a casi una década de iniciado *Hair*, ya no "resulta insólito y ni siquiera agresivo". A su juicio, lo que finalmente se vio en Montevideo, una vez que se autorizó su estreno, fue "suficiente para que el negocio sea próspero y la censura benigna"<sup>44</sup>. Esta lógica de cómo la contracultura promueve críticas sistémicas al mismo tiempo que genera mercados y amplía el consumo es uno de los factores que generaron gran desconfianza en los principales críticos de los medios de izquierda. Por ejemplo, Martínez Carril señalaba en la misma nota que la obra era antes que nada un "suceso industrial", un "invento publicitario" que mezclaba en forma exitosa mensajes pacifistas y de amor libre con una buena dosis de desnudo, capaz de despertar morbo y curiosidad. Esta visión parece muy cercana a las enseñanzas de la Escuela de Frankfurt, la que señala sintéticamente cómo el desarrollo de la industria cultural y la cultura de masas buscan antes que nada disciplinar a la sociedad, y en particular a los sectores populares, a través del consumo, el entretenimiento alienante y la reificación del capitalismo. A su vez, como señala Zolov, muchas veces la izquierda latinoamericana entendió los fenómenos culturales transnacionales desde una mirilla empobrecedora que deslegitimó cualquier producto cultural estadounidense en la medida en que era considerado como parte integral de un fenómeno imperialista más global, sin poder reconocer por ello los nudos que potencialmente estos podían abrir a nivel cultural o cotidiano en el continente<sup>45</sup>.

La posición de Martínez Carril, al igual que la ensayada por Alfaro, expresan una profunda desconfianza ante el mensaje y, en particular, ante los motivos de la inclusión del desnudo en la obra. Si bien ambos ridiculizaron las críticas de corte moralista, la mezcla de desnudos performativos que buscaban erosionar algunas convenciones burguesas y el desarrollo de un producto cultural orientado al consumo masivo, una mezcla frecuente en la contracultura, les resultó en cierto punto intolerable en la medida que el campo de izquierda en

42 *La Mañana*. Montevideo, 17 de enero de 1973. "Productores de *Hair* intentarán hoy hacer una función en privado", p. 12.

43 *El Diario*. Montevideo, 15 de enero de 1973. "*Hair*: sus productores propondrán suprimir las escenas escabrosas", p. 16.

44 Martínez Carril, Manuel. "¿Y si prohibimos lo prohibido?". *Última Hora*. Montevideo, 17 de enero de 1973, p. 24.

45 Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley, University of California Press, 1999.

el terreno de la cultura parecía evaluar por ese entonces ambas cosas como incompatibles<sup>46</sup>. Quedaba, entonces, la discusión moral de fondo, y la “hipocresía social” (¿burguesa?) propia de los “personeros del régimen y sus apologistas”, quienes hacen “oídos sordos o directamente son solidarios con las prácticas imperialistas”; pero se muestran “afectados en su más íntimo pudor ante la presencia de un cuerpo desnudo, que no es otra cosa que el cuerpo del hombre en su más auténtica naturalidad”<sup>47</sup>.

## MASCULINIDADES EN MOVIMIENTO

Los cambios en la indumentaria y la estética corporal entre las generaciones más jóvenes produjeron reacciones múltiples y fuertes dosis de homofobia. El uso del pelo largo entre los hombres fue rotulado frecuentemente por esos años como “afeminado”, como algo indicativo de su incapacidad de asumir los deberes “viriles” de proteger y proveer, o, a lo sumo, como una forma ridícula de “afirmar la libertad”<sup>48</sup>. Lo cierto es que todo parece indicar que a finales de los sesenta y principios de los setenta el pelo había pasado a ser transformacional en la medida en que funcionaba como un mecanismo de reconocimiento y fue utilizado para crear identidades personales y grupales<sup>49</sup>. Los “peludos” criollos tenían ahora en el espacio de representación teatral un espejo en donde verse e identificarse. Esta estética resultó especialmente intolerable a la derecha local, la que estimaba inaceptable confundir a un hombre con una mujer, además de ser algo indicativo de “suciedad” y dejadez personal.

El movimiento hippie y *Hair* buscaron deconstruir las diferencias binarias de género (algo que aparece en la canción “Mi convicción”), así como erosionar las prescripciones normativas que promovían alcanzar el éxito para volverse así autosuficientes y proveedores. El personaje de Claude se enfrentaba a este dilema en la obra. Por eso, para el pensamiento conservador, la contracultura fue sinónimo de abandono, cuando en realidad el movimiento a lo que se oponía era a las expectativas normativas de la masculinidad hegemónica, y a la

46 Este problema también aparece en otras publicaciones de la época. Por ejemplo, Markarian señala como el suplemento juvenil *La Morsa (El Popular)* buscó resolver esta tensión destacando el vínculo contradictorio entre resistencia cultural y consumo. Otra estrategia fue la de reivindicar la autenticidad como mecanismo valorativo. Pero, finalmente, la publicación comenzó a denunciar la mercantilización de la contracultura y su transformación en lo que antes era objeto privilegiado de sus críticas. Markarian, Vania. “To the Beat of ‘The Walrus’: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties.” *The Americas*, Vol. 70, N°3, pp. 363-369, 2014, p. 386.

47 Mediza, Alberto. “Un revulsivo y sus dificultades.” *El Popular*. Montevideo, 27 de enero de 1973, p. 14.

48 *El Día*. Montevideo, 15 de enero de 1973. “Continúa prohibición de *Hair* en Maldonado”, p. 5.

49 McCracken, Grant. *Big Hair. A Journey into the Transformation of Self*. Nueva York, Overlook, 1995, p. 61.

ética capitalista que considera legítimo el trabajo con fines materiales incluso cuando no tenía otro sentido o no generaba disfrute de ningún tipo.

A su vez, como señalan Raewyn Connell y James Messerschmidt, el orden de género existente ubica a la sexualidad como una práctica determinante en la estructuración de las relaciones que definen la masculinidad<sup>50</sup>. Por ello, estos autores plantean que la homosexualidad suele considerarse una negación de la masculinidad, en la medida que es excluida como una alternativa posible del repertorio legítimo, lo que termina redefiniendo en forma excluyente la masculinidad hegemónica como heterosexual. Además, también es común que la homosexualidad se confunda en ese período con la feminidad. *Hair* contaba con personajes que manifestaban explícitamente sus prácticas homosexuales, bisexuales y lo que hoy llamaríamos poliamorosas. De hecho, en el primer acto, Woof, uno de los miembros de la tribu hippie, era el encargado de cantar el tema "Sodomía", que celebraba una pluralidad de actos sexuales sin explicar nunca una orientación sexual precisa. Esa narrativa queer o flexible resultaba disruptiva en la medida que reforzaba una visión universalizante de la homosexualidad y desestabilizaba una identidad sexual binaria para dar lugar a una lógica en la que los individuos fluyen fácilmente entre la homosexualidad, la heterosexualidad y la bisexualidad<sup>51</sup>.

Hasta ese momento, el planteo de la homosexualidad en el teatro uruguayo había sido muy limitado y cuando el tema aparecía era casi siempre ligado a un texto extranjero. Un antecedente interesante en ese sentido fue la obra "Los muchachos de la banda", dirigida por Antonio "Taco" Larreta, y las puestas de algunas obras de Tennessee Williams y Jean Genet. Pero en los textos uruguayos era bastante extraño que se abordara el tema. Una excepción pionera fue en 1970 el estreno de "El Tobogán" del dramaturgo uruguayo Jacobo Langsner bajo la dirección de Omar Grasso, donde el personaje principal tenía un alter ego que viajaba de manera recurrente a Buenos Aires debido a su homosexualidad. En este contexto de orfandad la desestabilización de la heteronormatividad introducida por *Hair* generó ansiedad y epítetos fuertemente homofóbicos. Por ejemplo, desde *El Día*, bajo el título "¿\$ 2500 para ver hombres vestidos de mujer?", se denunciaba la presencia de escenas con hombres "todo el tiempo haciendo gala de gracias femeninas con bikinis y entre gasas, refiriéndose a su condición especial y abrazando y besándose"<sup>52</sup>.

50 Connell, Raewyn y Messerschmidt, James. "Hegemonic masculinity: rethinking the concept" *Gender and Society*, Vol. 19, N°6, 2005, pp. 829-859.

51 Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del Armario*. Barcelona, Tempesta, 1993.

52 *El Día*. Montevideo, 25 de enero de 1973. "Hair: ¿\$ 2500 para ver unos hombres vestidos de mujer?", p. 17.

De todas formas, este compromiso con la liberación homosexual y con el intento de desestabilizar el binarismo no impidió que la obra y su puesta reprodujeran aspectos sexistas y ciertas ideas tradicionales en torno a las mujeres, más allá de hacerse eco de los reclamos de sororidad y empoderamiento que difundió la segunda ola feminista en Estados Unidos. Sin embargo, ni ese asunto ni la discusión sobre las representaciones que se hacía de la mujer, fueron materia de análisis en ninguna de las críticas y artículos que integran el corpus del debate en 1973. Esto parece estar en sintonía con lo que señala Isabella Cosse para el Río de la Plata, donde se habría producido en esta etapa una revolución sexual “discreta”, que implicó la aceptación del sexo prematrimonial y el uso de la píldora anticonceptiva, pero no hubo espacio en el debate público para la agenda vinculada a la liberación de la mujer<sup>53</sup>.

En el campo de las izquierdas latinoamericanas la desestabilización del binarismo sexogenérico, la heteronormatividad y el pelo largo estimuló que los varones contraculturales fueran frecuentemente feminizados y homosexualizados. Por ejemplo, Patrick Barr-Melej señala cómo la Unión Popular (UP) en Chile descalificaba a los hippies jóvenes porque carecían de la hombría apropiada para llevar adelante la revolución en proceso<sup>54</sup>. La UP y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) identificaron habitualmente a los homosexuales con “anormales”, un “vicio social” que configuraba un problema social que debía ser combatido. La izquierda uruguaya compartía esta visión homofóbica y patologizadora sobre la homosexualidad, si bien parece haber desarrollado cierta tolerancia y convivencia con algunas expresiones contraculturales como el pelo largo y los cambios en la vestimenta<sup>55</sup>. Posiblemente, en consonancia con esta visión, Alfaro caracterizó la performatividades de protesta de *Hair* y la defensa del pacifismo como “grititos ensordecedores”, diminutivo que parece expresar cierta feminización y fragilidad del sujeto masculino que lleva adelante la acción, pero en ninguna parte de la nota se aborda el asunto en forma directa.

La obra, en los medios conservadores, además de ser considerada una “incitación al homosexualismo”, fue vista como promotora del consumo de marihuana. Uno de los actos de rebelión promovidos por el movimiento hippie fue el uso de drogas alucinógenas y marihuana como una forma de experimentar y expandir los límites de la percepción. La obra se estrenó en un momento en

53 Cosse, Isabella. “Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975)”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, N°77, mayo-agosto, 2020, pp. 111-114.

54 Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and the Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. North Carolina, University of North Carolina Press, 2017.

55 Markarian, “To the Beat of ‘The Walrus’: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties”.

el que comenzó a instalarse a nivel local la estrategia de guerra a las drogas, que implicó la detención de cientos de jóvenes de clase media por consumo y distribución de marihuana y anfetaminas. De hecho, los actores de *Hair* fueron rigurosamente vigilados por la Policía, llegando incluso a procesar a uno de ellos por consumo de marihuana y "corrupción de menores" al poco tiempo del estreno de la obra en Montevideo. La noticia ocupó titulares y la foto del actor fue publicada junto a su nombre completo y la aclaración de que formaba parte de *Hair*. Es importante precisar cómo las críticas conservadoras solían hacer hincapié en el amor libre, la homosexualidad y el consumo de drogas, aspectos que casi no aparecieron mencionados en las crónicas de la prensa de izquierda. En estos últimos, parece mucho más importante discutir la estrategia pacifista y el error estratégico y político que encarnaba el movimiento hippie, dejando todo lo restante difuminado en sus crónicas. Esta diferencia de énfasis parece indicar que en el campo cultural de la izquierda uruguaya -a diferencia de la izquierda político-partidaria- existía aparentemente una mayor tolerancia y flexibilidad ante este tipo de prácticas y exploraciones en el terreno del género y la sexualidad.

## EL HIPPISTO ANTIMPERIALISTA Y LAS CRÍTICAS AL MOVIMIENTO

Las críticas tan virulentas a la puesta y al libreto también se explican por la conexión explícita del espectáculo con el movimiento contracultural. Como se señalaba en un matutino, uno de los problemas centrales estaba en sus "fines extrateatrales"<sup>56</sup>. Este asunto, que fue casi omitido por Acosta Arteta para evitar que se lo pudiera acusar de violentar la libertad de expresión, emergió en forma explícita en las declaraciones de otros actores políticos. El edil de Maldonado, Jorge Cat, consideraba que el problema de la obra era que "se trata de una obra típicamente antinorteamericana", mientras que para el senador colorado Ángel Rath, exministro de Cultura, el argumento "tiene claras connotaciones políticas. El problema de la pornografía es lo de menos"<sup>57</sup>.

El movimiento hippie reunía una serie de ideas y prácticas no fácilmente articulables, entre las que se ubicaba la desvalorización de la educación tradicional y el objetivo burgués individual del éxito económico. El movimiento solía difundir un mensaje antiautoritario y pacifista, que quebraba gran parte de las

---

56 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. "Hair, un episodio irreversible", p. 10.

57 *La Mañana*. Montevideo, 18 de enero de 1973. "La obra de *Hair* podrá exhibirse hasta dos veces en Montevideo", p. 3.

convenciones de la clase media americana, su moral y etiqueta. Su propuesta incluía así el encuentro horizontal, modelos de masculinidad alternativos, el uso de drogas, la desnudez pública, las relaciones sexuales entre personas del mismo género y las relaciones comunales más que en parejas basadas en la pertenencia y el amor romántico. *Hair* expresaba cada uno de estos aspectos, y tenía un claro eje en la crítica a la guerra de Vietnam y las lógicas imperialista estadounidenses. En general, las izquierdas latinoamericanas enfrentaron duramente al movimiento hippie, algo que en el ámbito local no parece haber sucedido con tanta contundencia. La izquierda uruguaya parece haber tenido una mayor porosidad y acercamiento a la contracultura y este debate permite visualizar algunos de sus límites precisos.

Desde las páginas del matutino *El Popular* se sintetizó cuál era la posición del medio y de la izquierda comunista respecto a la contracultura y al movimiento hippie en particular. La nota escrita por Mediza comenzaba señalando que “No queremos insistir sobre el carácter inconducente de la rebelión hippie”, y precisaba que el hippismo era un posicionamiento moral o ético ya que adolecía de la “organicidad” y “coherencia” propias de una ideología<sup>58</sup>. A su vez, la reflexión subrayaba que, pese a que el movimiento hippie difundía una crítica al capitalismo monopolista y a la “sociedad de consumo”, la misma se hacía “en nombre de una representación mítica del futuro, que, en último término y bajo muchos aspectos, no significa otra cosa que una propuesta de retorno a etapas evidentemente más primitivas del desarrollo social”<sup>59</sup>. La propuesta y las metas hippies, pensaba Mediza, no eran revolucionarias, sino una suerte de rebelión “romántica” e “instintiva”, y signo de una “protesta desesperada en la embriaguez paradisiaca de sus ritos, que se lo juegan todo al goce inmoderado del presente y convierten la huidiza temporalidad en absoluto”. El análisis apuntaba así al exceso de “hedonismo”, algo que rechinaba y tensionaba la moral revolucionaria sacrificial, masculinizante y austera que promovía durante esos años la izquierda latinoamericana. El hippismo era así una fuga de los problemas del presente, y un regocijo inmediatista donde no había utopías, sino sueños míticos; un horizonte de pulsiones e impulsos embriagantes y placenteros que no proyectaba un verdadero futuro colectivo. El presentismo hippie, su apuesta a la transformación personal como punto de partida necesario para un cambio colectivo y su problematización del lugar que tenía el cuerpo, la sexualidad y la masculinidad en nuestra cultura fueron subsumidas en esta mirada a algo “romántico” y escapista. Esta crítica “desordenada, per-

58 Mediza, “Un revulsivo y sus dificultades”. *El Popular*. Montevideo, 27 de enero de 1973, p. 14.

59 *Idem*.

pleja y paradójica a las condiciones de vida, a las normas y a las convenciones sociales"; iban de la mano de la búsqueda de "acceder a una comunicación más profunda con la realidad por medio del éxtasis provisorio que procuran algunas sustancias embriagadoras"<sup>60</sup>. La visión de Mediza rescataba muy poco del movimiento, pero su discurso no lo construía como algo radicalmente ajeno en la medida en que le reconocía su posicionamiento crítico al capitalismo, algo que no lo eximía de ser catalogado como una mirada pintoresca y estratégicamente equivocada. Su texto transmitía cierta simpatía complaciente, bastante distante de las duras críticas que despertó el movimiento hippie en la UP y entre los sectores de izquierda brasileros, donde llegó incluso a ser considerada como aberrante, como una desviación social y como una alternativa reaccionaria fruto de la crisis de la moralidad burguesa<sup>61</sup>.

Tampoco en el semanario *Marcha* en los años anteriores al estreno de *Hair* el movimiento hippie había recibido coberturas muy favorables. Los corresponsales en Estados Unidos, una vez sí y otra vez también, teñían sus notas con personajes hippies que siempre aparecían como sujetos exóticos y políticamente limitados. Era una visión condescendiente, que exacerbaba los límites del pacifismo, y su relación deslegitimante para cualquier política revolucionaria con la clase alta y las capas medias. En ese sentido, a Alfaro, la teatralización de formas de protesta del movimiento *jipi*, como la quema de las tarjetas de enrolamiento, podían en Estados Unidos ser "revulsivas"; pero "acá -Latinoamérica, Tercer Mundo-, ¿qué sentido tiene? Un sentido negativo, de pasividad, de renuncia, quizás heroico y bello, el que más conviene al enemigo"<sup>62</sup>.

El pacifismo era visto así como inconducente e incluso políticamente peligroso. Para Alfaro, la obra y la propuesta se habían estrenado en Punta del Este por un motivo: "la clase dominante se adorna de librepensadores y hasta adopta los chirimbolos de los contestatarios"<sup>63</sup>. Y su antimperialismo no exoneraba su falta de calidad musical. De esta forma, gran parte de la agenda del movimiento hippie fue reducida a "chirimbolos" que distraían del conflicto central de clase social y de la confrontación política en proceso. La polarización política del momento, entre otros motivos, parece haber licuado la posibilidad de introducir nuevos asuntos en la discusión y el proyecto transformador.

---

60 *Idem*.

61 Véase Cezar Feijó, Martín. "Hair 40 anos depois - Uma viagem pessoal". *Trama Interdisciplinaria*, Vol. 2, N°1, 2011, pp. 89-99.

62 Alfaro, Hugo. "Yo también vi *Hair*". *Marcha*. Montevideo, 19 de enero de 1973, p. 27.

63 *Idem*.

El movimiento contracultural también fue criticado desde el campo conservador. Pero allí el énfasis se puso en su supuesta relación con el comunismo internacional. Por ejemplo, Corso visibilizó el debate de fondo que catalizaba el estreno del espectáculo para el pensamiento conservador local. A su entender, *Hair* y el movimiento hippie buscaban “destruir las bases morales del mundo cristiano y occidental” utilizando el pacifismo, un “pretexto ideológico” que tenía como “única finalidad corroer el espíritu de las tropas que luchan contra el comunismo”<sup>64</sup>. De esta forma, en el marco de la Guerra Fría el espectáculo constituía una de las formas de difusión de este mensaje procomunista y corruptor de la juventud: “A los industriales del marxismo y la corrupción lo que les interesa es aprovechar en Punta del Este, la presencia de gente adinerada y ociosa para poder montar un negocio lucrativo tan inmoral como la prostitución y la trata de blancas”<sup>65</sup>. Los argumentos esgrimidos por monseñor Corbo se pueden ubicar con comodidad en una corriente autoritaria de derecha que defendía la política de fronteras ideológicas (precursora de la Doctrina de la Seguridad Nacional) que sostenía que los valores nacionales, Dios y el amor a la patria podían verse amenazados por la acción de actores sociales, “fuerzas extrañas”; desde adentro, lo que obligaba a luchar por defender las fronteras internas por todas las vías posibles.

Bastante próxima a esta idea se encontraba la visión de Acosta Arteta, para quien el pacifismo faltaba a la cita, y en realidad la obra buscaba, como lo hacía muchas veces la contracultura, promover un cambio social radical. De esta forma, el movimiento, los *peludos* y el espectáculo formaban parte de la categoría subversión, conformando así el argumento moral, una forma de defensa ante esa propuesta ideológica. Ambas posiciones y las crónicas del matutino *El Día* coincidían en representar al hippie como “corrupto”, “sucio”, “vicioso”, “afeminado”, “procomunista”, “subversivo” y un potencial delincuente. Esta representación fue muy cercana a la que se difundió durante los años sesenta desde las páginas de la revista *Al rojo vivo*, donde se realizaron coberturas sobre el movimiento y se dio gran difusión a la masacre perpetrada por la familia Manson en 1969.

---

64 *La Mañana*. Montevideo, 15 de enero de 1973. “Polémica en torno a la prohibición en Punta del Este”, p. 15.

65 *Idem*.

## LA DISPUTA POR LA JUVENTUD

La visibilización de los jóvenes como un actor social clave durante los años cincuenta y sesenta es un asunto que ha trabajado la literatura regional y local. La juventud como categoría y los jóvenes como actor social clave fueron objeto de fuertes disputas, ansiedades y se los ligó a propuestas disciplinantes vinculadas al statu quo o al cambio social, así como fueron construidos como un atributo clave de la modernización socio cultural. La juventud pasó así a ser vista como una experiencia unificada o una cultura y formó parte de redes transnacionales por las que circularon diferentes sets de ideas, imágenes y sonidos<sup>66</sup>.

El debate sobre la juventud, y qué tipo de cambios son deseables promover o legitimar dejó huellas en la prensa de la época, una pulseada por estabilizar qué significaba ser joven en ese momento, algo a lo que no escapó la discusión en torno a la censura de *Hair*. Esto, porque el elenco de la obra había sido seleccionado por su "imagen de juventud"<sup>67</sup>. Esta lógica representacional estuvo presente también durante toda la polémica, en la medida que críticos y defensores, en definitiva, debatían sobre cómo debía ser idealmente esa juventud uruguaya y qué proximidad o distancia tenía con la allí representada.

Durante la controversia algunos críticos plantearon que la juventud y la problemática introducida por *Hair* era completamente ajenos a la realidad de Uruguay. El texto no era "traducible" y por ello "resbala sobre la epidermia" e intentaba patear *le bourgeois* sin éxito<sup>68</sup>, o por "su sabor típicamente local de los fenómenos que describe" no era viable realizarlo en Uruguay<sup>69</sup>. Estas opiniones son difíciles de interpretar: en las salas uruguayas se estrenaban varias obras por año que abordaban temas globales que no tenían relación directa con la realidad local y esto no era visto entre los críticos como un asunto problemático. Las observaciones descriptas confirman entonces que se estaba intentando evaluar el espectáculo en función de las similitudes y lejanías con la juventud uruguaya de esa época. Esto nos lleva a un segundo asunto: *Hair* hablaba de problemas como el racismo, la guerra, la desconformidad generacional, la homosexualidad, y el uso de drogas, temas que estaban ya presentes en la realidad uruguaya por más que políticos y cronistas insistieran en invisibilizar estas desigualdades. La cuestión afro y las denuncias de racismo en

66 Véase Markarian, Vania. "Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta". Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (eds.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Vol. 3. Individuo y soledades, 1920-1990. Montevideo, Taurus, 1998, pp. 238-264.

67 *La Mañana*. Montevideo, 18 de enero de 1973. "La obra de *Hair* podrá exhibirse hasta dos veces en Montevideo", p. 3.

68 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. "*Hair*, un episodio irreversible", p. 10.

69 *El País*. Montevideo, 20 de enero de 1973. "Un dinamismo avasallante", p. 14.

Uruguay estaban presentes en forma minoritaria, pero había logrado un lugar de enunciación propio. Las conferencias públicas de Manuel Villa y su revista *Bahía, Hulan Jack* denunciaban cómo los afrouruguayos eran mano de reserva en los trabajos peor pagados. Cualquier persona próxima a esta realidad podía resonar con la canción “Negro reventado” de *Hair* y las estrofas en las que se definía a los afros como “Basurero y rata. Obrero, portero, lava copa de poca monta, esclavo [...] ágil bailarín, negro vecino”. Dentro de la cultura juvenil de la época circulaban las críticas de la banda Totem, de cómo el intento de fusión entre el rock y el candombe era visto como algo vulgar por la clase media y parte de la propia juventud debido al racismo imperante, que recluía estos ritmos y expresiones al carnaval y a esa comunidad étnico-racial negándole cualquier potencial universalizante.

Estas conexiones, consideradas imposibles por parte de la crítica, eran experimentadas por parte del elenco y el público. El cantante y músico uruguayo Rubén Rada recuerda en ese sentido que lo que se representaba con *Hair* en el escenario era lo que muchos jóvenes vivían en ese momento: “Todo lo que dábamos en el escenario tenía que ver con lo que nos pasaba. [...] y luego de ser arrestados y violentados una y otra vez volvíamos a subirnos al escenario y cantábamos con fuerza, pidiendo por amor, paz, igualdad”<sup>70</sup>. Tal vez entonces esta falta de conexión de parte de la crítica entre *Hair* y el contexto uruguayo tenía más que ver con un problema de ceguera selectiva generacional y con la dificultad de asimilar escenarios alternativos al imaginario de la excepcionalidad uruguaya, que, aunque estaba claramente en crisis, seguía de telón de fondo de muchos discursos.

Pero la obra también representaba, para una parte de la crítica, la conjunción de todo lo que la juventud no debía ser, y por eso era peligrosa, por su capacidad de reclutar y contagiar. Por ejemplo, desde las páginas del matutino *El Día* se señalaba que *Hair*, “con su filosofía de caos, la mugre y la inmoralidad”, busca “demoler cualquier vestigio de ética en la juventud contemporánea” y promover así el cultivo que necesitan los “revolucionarios, drogadictos y enfermizas mentes dispuestas a emplear cualquier medio para modificar un sistema de vida que se opone tenazmente al marxismo”<sup>71</sup>. El matutino exigía por ello que estos “jóvenes promiscuos”, “tribu de indeseables”, fueran contenidos, mediante la aplicación de medidas que evocaban el viejo paradigma eugenésico al exigir un “cordón sanitario” para preservar la “higiene pública”. Todas

70 *La Nación*. Buenos Aires, 5 de mayo de 2019.

71 *El Día*. Montevideo, 16 de enero de 1973. “*Hair*, un episodio irreversible”, p. 10.

opiniones y visiones que apostaban a consolidar un modelo disciplinante sobre la juventud. No sorprende, entonces, que existan marcadas continuidades entre esas ideas y las observaciones que formuló un año más tarde el teniente coronel Buenaventura Caviglia<sup>72</sup>, cuando precisó que la guerra que enfrentaba el régimen dictatorial era "integral" y que debía incluir todos los frentes, incluso el moral y el psicológico. El enemigo había fomentado entre los jóvenes el "alcoholismo, la disolución y disgregación de la familia por obra del divorcio y los vicios, la prostitución, la pornografía, el amor libre, han ido destruyendo la moralidad y el carácter de un pueblo que antaño era duro e indomeñable" para facilitar la llegada del comunismo<sup>73</sup>.

Precisamente, uno de los peligros de *Hair* radicaba en su capacidad de masificar y difundir la contracultura y convocar a la juventud a unirse al movimiento. Desde las páginas del *El País* se reflexionó sobre este asunto y se profundizó en torno a cuáles eran las franjas etarias juveniles más amenazadas y los motivos de ese peligro. El texto partía señalando que la cohorte de veintidós a veinticuatro años estaba relativamente a salvo ya que a partir de esos años no se "puede desarraigar conductas"; para luego recalcar que la exposición a la obra si podía ser problemático para adolescentes, por lo que se exigía que no fuera apta para menores de dieciocho años<sup>74</sup>. A continuación, el artículo se detenía en el "problema" de los jóvenes que han superado la "imprecisa frontera" de los dieciocho, pero que no habían aún logrado "afianzar su conducta" y solían adherir a todo lo que condena el mundo adulto. La obra era así leída como un objeto cultural capaz de radicalizar el conflicto generacional en proceso, influir y reforzar el libertinaje y descarrilamiento de toda una cohorte que aún no tenía suficientemente anclada las tradiciones y por esta suerte de espejo invertido podía terminar performando, en oposición al mundo adulto, formas de ser y explorar la sexualidad y la vida completamente destructivas.

Este modelo disciplinante coexistió con otro que promovió, por diferentes motivos, cierto reconocimiento de la contracultura y las necesidades y problemáticas juveniles a través de estrategias de acercamiento e integración. Por ejemplo, un editorial de 1971 del matutino colorado *Acción* reflexionaba sobre el "problema juvenil" y señalaba que había dos cosas que estaban activando a la juventud en ese momento: el impacto de una "comunidad mundial juvenil"

---

72 Buenaventura Caviglia fue teniente coronel de reserva del Ejército uruguayo, abogado y asesor del Estado Mayor Conjunto (Esmaco).

73 Caviglia, Buenaventura. *Psico-Política. Verdadera Dimensión de la Guerra Subversiva*. Montevideo, Ediciones Azules, 1974, p. 231.

74 *El País*. Montevideo, 19 de enero de 1973. "La fruta prohibida", p. 15.

de la que se sentían parte y las dificultades que los jóvenes tenían en la enseñanza, el mercado laboral, al momento de encauzar sus actividades artísticas o deportivas, así como para formar un hogar. Todo esto habría provocado en la nueva generación dos reacciones: por un lado, la “frustración combativa, que convierte a los jóvenes en delincuentes” y, por otro, el “desentendimiento” del país y sus problemas<sup>75</sup>. Ambas reacciones, se sugería, había que enfrentarlas a través de un diálogo que “tienda a la coparticipación” que permita hacerlos sentirse parte y protagonistas. Este “modelo integrador y coparticipativo” (¿paternalista?) muchas veces fue el escenario de fondo del encuentro entre la contracultura y los militantes jóvenes, un diálogo que estuvo atravesado por fuertes tensiones. Muchos jóvenes, a veces al margen de la disputa político-partidaria o estudiantil, estaban en un principio involucrados o interesados en disputar signos corporales de respetabilidad y esto implicaba la politización de una diversidad de aspectos novedosos cuyo trasfondo no se reconocía en esa época. Pero la represión policial y la crítica del mundo adulto podían llevar a un encuentro con marcos interpretativos disponibles que cuajaran en algún tipo de militancia y nuevas formas de compromiso. De hecho, la Unión de la Juventud Comunista (UJC) incrementó en forma significativa a finales de los años sesenta sus afiliados y en ese contexto creó la separata *La Morsa*, un espacio de difusión de la cultura y los estilos juveniles locales e internacionales y de tracción de gente menuda aún no del todo politizada<sup>76</sup>. Pero la separata marcó una posición crítica sobre los asuntos más polémicos de la contracultura, señalando por ejemplo cómo la descontextualización de las prácticas hippies a nivel local erosionaba sus sentidos disruptivos. En esta apuesta a atraer jóvenes la UJC también construyó *otros*, no radicalmente diferentes, pero lo suficientemente precisos como para desplegar una lógica que buscaba hegemonizar e influir en el seno de un “mercado juvenil” incipiente. En sintonía con esa perspectiva, el modelo de juventud promovido por *Hair* fue evaluado desde el campo de las izquierdas como un *otro* peligroso, en la medida en que difundía estrategias consideradas inviables para el contexto uruguayo cuando lo que se necesitaba en ese momento era una juventud activa que confrontara colectivamente las injusticias.

Finalmente, la disputa sobre qué significaba ser joven también estaba instalada dentro de la propia movida rockera local a través de las formas en que se experimentaba cierta lógica iconoclasta y contestataria. A finales de los años

75 *Acción*. Montevideo, 11 de marzo de 1971. “La juventud, su rol, sus problemas”, p. 4.

76 Markarian, “To the Beat of ‘The Walrus’: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties”

sesenta era posible identificar, en forma esquemática, dos tipos performáticos de bandas locales: uno que cantaba en inglés, hacía *covers*, actuaban con traje y corbata, que estaba fuertemente pegada a un modelo heteronormativo (Los Shakers, Los Mockers, Bulldog) y otro que buscaba, como El Kinto y Totem (o figuras como Rada, Mateo y Dino) desarrollar una fusión entre el rock y los ritmos uruguayos (en el candombe-beat), que cantaban letras en español y habían abandonado el uniforme para pasar a usar jeans (no vaqueros) e indumentarias ligadas a la movida psicodélica que desestabilizaban el binarismo entre los géneros. Incluso entre esas bandas aparecieron temas que denunciaban la realidad uruguaya y en uno de ellos se llegó por primera vez en Uruguay a reivindicar el consumo de marihuana<sup>77</sup>. Es que muchos de estos músicos y sus seguidores utilizaban el consumo de drogas como una forma de experimentación creativa y recreativa en sintonía con los que explicitaba la contracultura en Estados Unidos. La ropa funcionaba como metáfora visual de la identidad de un grupo, y permite aquí visualizar las disputas que se estaban dando dentro del propio espacio identificado como juvenil. Los *peludos* debieron afrontar por su ropa y su pelo, así como por su oposición más práctica que reflexiva sobre las formas de masculinidad hegemónica, el estigma de la homosexualidad y la represión policial cotidiana, un problema que promovió cierta fraternidad comunitaria y la crítica a la autoridad, y la reivindicación de la igualdad y la autenticidad.

## CONCLUSIONES

A principios de los años setenta, lo hippie pasó en Uruguay a ser un significante que permitía nominar excesos, peligros, aludir a la modernización, a una moda (musical, de indumentaria y estética) o a una estrategia política, al consumo de drogas y por supuesto y antes que nada a una forma de ser joven. El término estuvo presente en el tablado, en el cine, el teatro, en la vida cotidiana. De diferentes formas su presencia y difusión instaló a nivel local una preocupación sobre la liberación sexual, el consumo de drogas y en particular sobre el rumbo que estaba tomando la juventud en el contexto de la modernización socioeconómica.

Por ello, este movimiento contracultural y el musical *Hair* fueron objeto de fuego cruzado, en la medida en que recibieron a nivel local críticas desde to-

---

77 El tema fue del grupo Días de blues y se llamó "Dame tu sonrisa, loco", que se lanzó en 1972.

das las tiendas ideológicas; un punto de encuentro que no niega la existencia de importantes discrepancias en la forma en que estas posiciones ideológicas se acercaron al fenómeno. Las perspectivas de corte conservador hicieron hincapié en la defensa de la familia, la estabilidad y los hábitos de trabajo, el binarismo sexo-genérico tradicional y la crítica de las drogas. La defensa de la juventud iba de la mano de un discurso familista en donde se reificaba el orden jerárquico y las expectativas de trayectorias normalizadas a nivel vincular y laboral, ejes discursivos que estuvieron en sintonía con el desembarco en nuestro país de la guerra a las drogas, que contribuyó a visualizar el consumo de drogas juvenil como el problema de las drogas. La alerta sobre el joven “falopero” asoció este consumo con la corrupción de su identidad sexual, y la pérdida de sus bases morales. Los *peludos*, los “hippies criollos” en buena medida encarnaban cada uno de estos problemas, y la apuesta a generar una nueva juventud, se construyó a partir del antagonismo respecto a estos ejemplos abyectos.

Una clave para comprender este giro moral puede ser la existencia de cierta incomodidad: señalar en el marco de la Guerra Fría como antiamericano y comunista a un producto cultural de Broadway que había logrado un éxito tan visible de público en el corazón mismo de Estados Unidos no era fácil de explicar. El camino escogido para lograr una legitimidad discursiva fue entonces, en consonancia con ciertos marcos de sentido católicos ultramontanos, combatirlo en tanto pornográfico e inmoral, antes que centrar la discusión en otras dimensiones más político-ideológicas. El debate anticipó ciertas modalidades y estrategias narrativas que el régimen autoritario luego ensayó durante los años setenta. El uso de los discursos morales como una forma de destruir y deslegitimar al otro y una forma de justificar medidas que acallan y violentan la libertad de expresión, al mismo tiempo que cancelan el debate político sobre planteos, compromisos y críticas de tipo político-partidario.

Si para las miradas conservadoras la contracultura y *Hair* instalaban un problema moral y político al mismo tiempo (una suerte de sinergia que explotaba el complot comunista), para las perspectivas de izquierda la discusión parecía ser, antes que nada, político-estratégica, ya que el hincapié estuvo en cuestionar al hippismo como hoja de ruta para la transformación social tanto por su origen estadounidense como por su convocación al pacifismo, quedando en segundo lugar las críticas al hedonismo y los modelos alternativos de masculinidad, algo que si bien tampoco se compartía, no resultaba ni chirriante ni escandalosamente problemático. Las visiones de izquierdas confirman así una ceguera teórica ante la cuestión generacional y otras formas de desigualdad

que comenzaban a eclosionar en ese momento en Uruguay al momento de explicar y comprender la realidad política y social. Pero, sus prácticas respecto a la contracultura parecen haber sido más amplias, o al menos no desarrollaron una posición tan marginalizadora y excluyente, como sucedió en otros países de la región.

Desde los años ochenta se volvió recurrente la crítica a la izquierda uruguaya en el terreno cultural por su solemnidad y pacatería, una suerte de lastre que se señalaba se arrastraba desde los años sesenta y del que le habría costado mucho liberarse. Sin embargo, los debates en torno a los desnudos performáticos de *Hair* y el escándalo moral producido, así como los señalamientos de los críticos de izquierda sobre la hipocresía detrás de esas acusaciones, confirman cierta normalización de este tipo de expresiones estéticas.

A su vez, esta diferencia en el tipo de críticas entre visiones conservadoras y las ligadas al campo de las izquierdas confirman la existencia de lecturas en disputa sobre los sentidos y alcances en torno a los cambios que se venían produciendo en el ámbito local en el terreno de la sexualidad, la vestimenta y la sociabilidad. La obra fue defendida, una y otra vez, argumentándose que lo que allí se veía no era nada distinto a lo que ya se podía ver en las playas, en el tablado o en otros espacios culturales. En definitiva, si bien los desnudos de *Hair* marcaron una inflexión en el escenario local, a su vez no estaban tan alejados de la moderada liberalización de los hábitos y las conductas sexuales que parte de la sociedad y en particular la juventud estaba experimentando en su vida cotidiana. Esto nos lleva a pensar el rechazo a la obra, no solo como una expresión de resistencia a esos cambios, sino, antes que nada, como un ensayo de confrontación a una producción que sintetizaba y promovía una visión sobre la política y los cuerpos de carácter contracultural.

Además, las opiniones de cronistas como Alfaro, Martínez Carril y Mediza dejan entrever también cierta incomodidad ante el fenómeno que analizan. La existencia de un mensaje antimperialista y crítico de los valores burgueses que venía entrelazado con estrategias de mercado y el consumo propio de la sociedad de masas. El debate en torno a *Hair* confirma cómo a principios de los años setenta en el terreno de la cultura las izquierdas uruguayas tenían dificultad para relacionarse con las propuestas estéticas *yanquis* al considerarlas una forma más de imperialismo, lo que ubicaba su evaluación sobre la autenticidad de un objeto cultural siempre en tensión con su relacionamiento con el mercado. La rentabilidad de *Hair* y su exitoso despliegue internacional dificultaban visualizar su discurso crítico y antimperialista, el potencial radical

de sus textos y contenidos. Esta desconfianza -a veces marcada, en ocasiones más ambivalente- no les permitía visualizar cómo el consumo puede ser la única forma en que algunos sectores sociales logran acceder a bienes culturales y contenidos a los que antes (por diferentes motivos) no se tenía acceso de ninguna manera. Además, cierto alineamiento con las perspectivas críticas de la escuela de Frankfurt dificultó problematizar la recepción y comprender que los consumos pueden ser habilitantes de lecturas y cambios significativos entre los individuos, en la medida que amplían el repertorio de lo posible y expanden sus márgenes de agencia.

La polémica revela también el creciente poder de tracción de la polarización político-partidaria de la que no pudo escapar la propia crítica teatral. Esta correlación puede verse también como una confirmación de cómo el debate político fue en ese momento una discusión por la hegemonía cultural y una forma de ver y entender el mundo y la juventud. Después de todo, el discurso moral logró condensar sensibilidades y llegar a individuos con formaciones dispares que se sentían afectados, por distintos motivos, por los cambios que había producido la modernización y la crisis. No es casualidad que la prohibición logró concretarse en Maldonado y no en Montevideo, donde los censores finalmente consensuaron que una franja verde era más que suficiente. El "pánico moral" colaboró para producir una sensación de caos y ansiedad, lo que tuvo una gran llegada en algunas partes del interior del país, en donde contribuyó de manera decidida a legitimar la estrategia de remoralización y la construcción de un nuevo orden social fuertemente anclado en un conservadurismo y la reivindicación de toda una serie de tradiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

#### Publicaciones periódicas

- El País*. Montevideo (1973)  
*El Diario*. Montevideo (1973)  
*La Mañana*. Montevideo (1973)  
*Marcha*. Montevideo (1973)  
*Acción*. Montevideo (1971-1973)  
*Última Hora*. Montevideo (1971-1973)  
*El Popular*. Montevideo (1971-1973)

### Bibliografía

- Barr-Melej, Patrick. *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture, and the Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*. North Carolina, University of North Carolina Press, 2017.
- Bush Jones, Jhon. *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. New Hampton, University Press of New England, 2003.
- Caviglia, Buenaventura. *Psico-Política. Verdadera Dimensión de la Guerra Subversiva*, Montevideo, Ediciones Azules, 1974.
- Cezar Feijó, Martín. "Hair 40 años depois-Uma viagem pessoal". *Trama Interdisciplinaria*, Vol. 2, N°1, 2011, pp. 89-99.
- Connell, Raewyn y Messerschmidt, James. "Hegemonic masculinity: rethinking the concept". *Gender and Society*, Vol. 19, N°6, 2005, pp. 829-859.
- Cosse, Isabella. "Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975)". *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, N°77, 2010, pp. 111-114.
- De Alencar Pinto, Guilherme. *Razones locas. El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*. Montevideo, Vademecum, 2023.
- Dunn, Christopher. "Desbunde and Its Discontents: Counterculture and Authoritarian Modernization in Brazil, 1968-1974". *The Americas*, Vol. 70, N°3, 2014, pp. 429-458.
- Espínola, Paco. *Sobras completas*. Flaco Barrial, Granada, Allanamiento de mirada, 2023.
- Frank, Thomas. *The Conquest of Cool. Business Culture, Countercultures, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- Glaser, Barney y Strauss, Anselm. *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Nueva York, Aldine, 1967.
- Greenfield, Thomas. *American Musicals in context*. Santa Bárbara, ABC CLIO, 2021.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del Armario*. Barcelona, Tempestad, 1993.
- Kountouriotis, Pavlos. "Nudity, nakedness, otherness and a still difficult spectator". *Movement Performance Research Journal*, Vol. 34, 2009, pp. 1-10.
- McCracken, Grant. *Big Hair. A Journey into the Transformation of Self*. Nueva York, Overlook, 1995.

- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Markarian, Vania. "To the Beat of 'The Walrus': Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties." *The Americas*, Vol. 70, N°3, 2014, pp. 363-369.
- Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotov y música beat*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Markarian, Vania. "Al ritmo del reloj: adolescentes uruguayos de los años cincuenta." Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (eds.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Vol. 3. *Individuo y soledades, 1920-1990*. Montevideo, Taurus, 1998, pp. 238-264.
- Merenson, Silvina. *Los peludos. Cultura, política y nación en los márgenes del Uruguay*. Montevideo, Editorial Gorla, 2016.
- Miles, Matthew y Huberman, Michael. *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks, Sage, 1994.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- Mirza, Roger. "El teatro: de la refundación a la crisis (1937-1973)". Raviolo, Heber y Rocca, Pablo (dir.). *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1997.
- Peláez, Fernando. *De la cueva al Solís. Cronología del rock en el Uruguay. Primera parte: La década de los 60*. Montevideo, Perro Andaluz Ediciones, 2010.
- Rey Despaux, Marcos. "'Pánico moral' en el Uruguay autoritario: juventudes, sexualidades y géneros estigmatizados". Broquetas, Magdalena (coord.). *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*. Montevideo, FHCE, Universidad de la República, 2021.
- Rodosthenous, George. *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Watching*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.
- Rozzak, Theodore. *The Making of Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, Nueva York, Doubleday, 1969.
- Stephenson, Tim. "Music for the Eyes' in *Hair*: Tracing the History of the Naked Singing Body on Stage." Rodosthenous, George. *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Watching*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet. *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2002.
- Wollman, Elizabeth. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley, University of California Press, 1999.

Recibido el 8 de octubre de 2024  
 Aceptado el 20 de diciembre de 2024  
 Nueva versión: 15 de enero de 2025