

Juan Bermúdez Tobón - Stiven Bohórquez



LA DRAMATURGIA DEL PASADO.

Una historia cultural del centro de Medellín
escenificada en tres teatros

Juan Bermúdez Tobón – Stiven Bohórquez

LA DRAMATURGIA DEL PASADO.

Una historia cultural del centro de Medellín
escenificada en tres teatros

Investigación y escritura
Juan Bermúdez Tobón
Stiven Bohórquez

Diseño editorial
Valentina Monsalve Ramírez

ISBN
978-958-49-4509-9

Proyecto ganador de la Convocatoria de
Estímulos Planeación para el Desarrollo Local
y Presupuesto Participativo 2020, Secretaría de
Cultura Ciudadana de Medellín.



Alcaldía de Medellín

ÍNDICE

Introducción.....	<i>Pág 7</i>
1. Los teatros Como símbolo de la vida Urbana	<i>Pág 18</i>
2. La construcción de los teatros en Medellín como una superación de la sociedad parroquial	<i>Pág 26</i>
2.1. Las prácticas colectivas de entretenimiento de la sociedad parroquial	<i>Pág 31</i>
3. La construcción de las salas de cine como huellas de la modernización arquitectónica de Medellín	<i>Pág 54</i>
4. La construcción de un teatro para una ciudad que se asumía como moderna. Un recorrido por la historia del Teatro Bolívar	<i>Pág 64</i>
4.1. Características y diario vivir del Teatro Bolívar	<i>Pág 69</i>
4.2. La actividad musical en el Teatro Bolívar entre 1937-1954	<i>Pág 73</i>
4.3. Final de una época teatral	<i>Pág 81</i>
5. Agustín Goovaerts y la construcción del Teatro Junín	<i>Pág 86</i>
5.1. Un espacio para el juego, el romance y los dulces. La cotidianidad de ir a cine al Teatro Junín	<i>Pág 92</i>
5.2. Un crimen arquitectónico. El derrumbe del Teatro Junin	<i>Pág 96</i>
6. Significación histórica y cultural del término Lido	<i>Pág 99</i>
6.1. El mecenazgo cultural antioqueño y la Sociedad Francisco Luis Moreno Ramírez como origen del teatro Lido	<i>Pág 106</i>
6.2. La Sociedad Francisco Luis Moreno Ramírez y la construcción del Teatro Lido	<i>Pág 111</i>



Teatro Lido en la década del 60.
Fotografía de Gabriel Carvajal

INTRODUCCIÓN

Los centros de las ciudades han estado vinculados estrechamente desde finales del siglo XIX a importantes procesos relacionados con el arte a través de la construcción de grandes infraestructuras (museos, teatros, centros culturales polivalentes); la producción de eventos asociados a la cultura de masas y las industrias del ocio (festivales, exposiciones, ferias, circos); la utilización de grandes eventos –juegos olímpicos, festivales, foros, etc. – como “pretexto” o “detonantes” del proceso de renovación urbana; la promoción de mecanismos de memoria, identidad y pertenencia (fiestas tradicionales o aniversarios de ciudad), o, el impulso de espacios de asociación (bibliotecas, centros cívicos y culturales). El centro de Medellín no ha sido la excepción a esta situación. Desde finales del siglo XIX ha sido el epicentro de eventos de distinta naturaleza: retretas dominicales en los parques de Bolívar y de Berrío, funciones de prestidigitación, transformismo, circo, corridas de toros, las deslumbrantes exhibiciones del cinematógrafo, los conciertos de zarzuela o de ópera que tuvieron lugar en el Teatro Bolívar, el Teatro Lido, el Teatro El Cid, el Teatro Radio City, el Teatro Metro Avenida, el Teatro Cine al Día o el Teatro Aladino o Caracas, entre otros más.

Sumado a la programación que ofrecían los teatros, el centro también se transformó profundamente en términos sociales y culturales gracias a la proliferación de es-

pacios de socialización de vital importancia como los cafés. Tal y como sucedía en otras ciudades, los cafés se asociaron a la bohemia y los intelectuales: el grupo de Los Panidas se refugiaban fue El Globo; los periodistas del periódico *El Espectador* se reunían después de las doce de la noche en El Chantecler; Efe Gómez y Tomás Carrasquilla solían reunirse entre las cinco de la tarde y las nueve de la noche en el café La Bastilla pero también lo frecuentaban León Zafir, el “Caratejo” Vélez Escobar, Livardo Ospina, Juan Roca Lemus (Rubayata), Mario Arrubla, Alberto Aguirre y Darío Ruiz Gómez; o, finalmente, El Cyrano que era frecuentado por Pascasio Uribe, Ignacio Gómez Jaramillo, Adel López Gómez, María Cano y José Posada, entre otros.¹

Finalmente, el centro de Medellín también fue determinante en el surgimiento y consolidación de espacios para la circulación de las artes plásticas y visuales. El primer proyecto de este tipo fue La Galería Contemporánea, fundada en 1965 por Darío Ruiz Gómez y Álvaro Vélez. A lo largo de la década del setenta se constituirán otras galerías como La Oficina (1972), Arkas (1973), El Parque (1974) o Partes (1977). En su conjunto, todas estas galerías fueron determinantes en el período que comprende las décadas del sesenta y el ochenta del siglo XX, momento en el que un significativo grupo de artistas producen los cambios que permiten el cierre de la modernidad y el inicio del arte contemporáneo en la ciudad. Con el cambio de época la pintura y la escultura dejan de reinar sobre las “bellas artes” y, por tanto, aparecen disciplinas, medios y soportes nuevos: objetos, construcciones, performances, ensamblados, instalaciones, vídeos, ambientaciones, intervenciones y recorridos. Las “obras de arte” dejan de parecer “obras de arte” en el sentido tradicional: los artistas trabajan sobre elementos cotidianos, industriales, desechos, textos y palabras; realizan acciones urbanas o en la naturaleza, registros fotográficos y filmicos; proponen experiencias corporales y sensoriales, ideas y conceptos en proceso se suceden y combinan con poéticas neofigurativas, pop y conceptuales. Así, es frecuente que, cuando se trata de describir el conjunto de peculiaridades de la producción artística del 70 y el 80, muchos se refieran a la obsesiva representación de lo urbano como una característica constante de su historia, una materia temática y artística que, junto a factores como el paisaje, el sincretismo, la transculturación, lo popular, la moda, el cine, la música pop o la tensión entre lo local y lo cosmopolita, han servido para caracterizar su singularidad y especificidad.

Teniendo cuenta el papel del centro en la vida cultural de Medellín y, por tanto, de las múltiples expresiones artísticas que han surgido bajo su amparo, en el presente libro nos concentraremos en reconstruir la dinámica socio-cultural de tres teatros que fueron determinantes no solo en la introducción del cine, la ópera o la zarzuela sino también

¹ Sobre la importancia de los cafés en la vida urbana de Medellín es recomendable la consulta del texto de Luis Fernando González Escobar titulado “*Los Cafés en la historia urbana de Medellín*” publicado en la Revista de la Universidad de Antioquia No. 329 de 2017.

en la formación y el gusto del público: el Bolívar (1919-1954) el Junín (1924-1967) y el Lido (1948). Si bien es cierto que son múltiples las razones que justificarían un texto de esta naturaleza, nos inclinamos a señalar tres específicas. Desde una perspectiva histórica, en primera instancia, permitiría una doble lectura de la ciudad: la que se transformaba arquitectónicamente mediante el tránsito de una arquitectura funcional solo para la empresa a una vinculada a la cultura y el disfrute social. Más aún, ofrecería una reconstrucción de un periodo de consolidación de uno los espacios de disfrute social más importantes de la ciudad en la segunda del siglo XX: los teatros. Lo curioso es que, pese a la presencia avasallante de ese lugar común, es muy poco lo que sabemos sobre el mundo de los teatros en Medellín. No se ha explicado bien, por ejemplo, cuándo y por qué razón surgieron; cuál es el nexo que los une con las empresas privadas; quiénes fueron sus dueños, dónde estaban ubicados, cuántos eran y, sobre todo, qué pasaba en su interior. Desde que se abrió el Circo España (1909) y, posteriormente, el Teatro Bolívar (1919), el Teatro Junín (1924) y el Teatro Lido (1948), su carácter de espacio público y, paradójicamente, también privado permitió que en ellos se diese lo que Antoni Martí Monterde denomina “la vida privada de la ciudad como ciudad” (Monterde, 2007). En los teatros se dio una intensificación de la vida ciudadana que, al distanciarse de sí misma, permitió pensarse de otra manera, incluso iniciar transformaciones decisivas de su propia condición. El centro de Medellín, la historia de la ciudad, sin teatros, habría sido muy diferente, seguramente menos interesante.

Otro elemento importante que justificaría llevar a cabo una investigación de los teatros del centro es que permitiría, en segunda instancia, dar cuenta del papel que cumplió el mecenazgo en la vida cultural de la ciudad en las primeras décadas del siglo XX. Muy al contrario de lo que podría pensarse, los empresarios antioqueños desde finales del siglo XIX no tuvieron como único propósito el comercio sino también la promoción de la cultura en diversas esferas. Entre estos proyectos de tipo cultural y de carácter privado que se emprendieron a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX es preciso recordar a aquellos vinculados con la creación de periódicos y revistas: *La Miscelánea* (1894); *La Bohemia Alegre* (1895); *El Repertorio* (1896-1897), *El Montañés* (1897), *Lectura y Arte* (1903), *Alpha* (1905 a 1915), *Progreso* (1910), *Avanti* (1912), *Arte* (1913 a 1914), *Panida* (1915), *Revista Colombia* (1916 a 1923), *Cyrano* (1921 a 1923), *Claridad* (1930) y *Antioquia* (1938 a 1939). A partir de los años 50, las empresas industriales también se destacaron por contar con revistas culturales de gran renombre, cuyo interés era divulgar las diferentes disciplinas artísticas: Gloria y Fabricato al Día de Fabricato, Lanzadera de Coltejer o El Impresor de la editorial Bedout. Las empresas textiles fueron pioneras en este mecenazgo de las artes, y como ejemplo vale la pena recordar el apoyo que dio Tejcóndor a las artes plásticas a finales de la década de 1940 y comienzos de 1950 al Salón Nacional de Pintura, y el patrocinio de Fabricato a eventos relacionados con la música, como el Festival Musical de Medellín. Pero también empresas de otros campos de la producción se vincularon con el apoyo al arte y a los artistas, como fue el caso de la

ejecución de una obra pública, patrocinada por la empresa Postobón, cuyo premio que fue otorgado a Luis Fernando Robles. Debemos destacar también algunos actores individuales del sector privado de gran sensibilidad por los valores de la cultura que aportaron su dinero o su trabajo gratuito a favor del desarrollo artístico de Medellín: Manuel Uribe Ángel, Francisco Antonio Cano, Alejandro Echavarría Uribe, Diego Echavarría Misas, Carlos Posada Amador, Leonel Estrada y, por supuesto, toda una gama de personalidades vinculadas a la construcción de los teatros en el centro de Medellín: Pedro Uribe Restrepo promotor del Teatro Principal o Coliseo inaugurado en 1836 en la calle Ayacucho, entre Junín y Sucre; Elías Gómez director del Circo Teatro España inaugurado en 1910 entre las carreras Girardot y Córdoba y las calles Perú y Caracas; Manuel J. Álvarez, Ricardo Greiffestein, Ricardo Olano y Ricardo Uribe Escobar fundadores de la Sociedad Compañía del Teatro Bolívar, construido en un lote entre calle Ayacucho con carrera Palace en 1919; Gonzalo Mejía promotor del Teatro Junín construido en la esquina de Junín con La Playa en 1924; o, Francisco Luis Moreno Ramírez fundador del Teatro Lido en 1948.

En tercera y última instancia, la investigación obtiene otra justificación en un hecho de gran relevancia para el cine local: la apertura de grandes salas de exhibición promovidas por Cine Colombia. Entusiasmados con el creciente éxito del invento de los Hermanos Lumière, algunos empresarios locales hicieron caso omiso de las opiniones de quienes consideraban el espectáculo del cine como pasajero, intrascendente y poco confiable para inversiones serias. La idea se concretó el 7 de junio de 1927, día en que surgió a la vida jurídica la sociedad anónima denominada Cine Colombia, con capital de un millón 500.000 pesos, dividido en acciones de \$10 cada una. La explotación de la exhibición cinematográfica se inició en Medellín, en la vieja plaza de toros Circo España, su primera propiedad, y posteriormente la estrategia de mercado se concentró en la compra de espacios ya construidos, tales como el Teatro Junín o el Teatro Lido. La investigación entonces permitirá la reconstrucción de esta historia que incide tanto en la vida económica como en la cultural de Medellín. En ese sentido, a través de estos tres teatros es posible dar cuenta de una historia cultural aun no registrada: cómo eran las primeras muestras del cine en la ciudad, qué tipo de público asistía, cómo se comportaban y, ante todo, nos permitirá seguir el tránsito del cine mudo al sonoro en la década del treinta producido, en parte, por grandes compras de equipos y adaptaciones técnicas que implicaron importantes desembolsos de capital en las salas de cine del Teatro Junín y el Lido.

En virtud de lograr una mayor comprensión de la importancia de estos tres teatros en la vida cultural del centro de Medellín, la investigación que presentamos debe, necesariamente, situarse en un contexto atravesado por dos posibles variables: una variable histórica y otra ligada a una cierta forma de concebir el patrimonio cultural. La variable histórica viene determinada por el ámbito inmediato en el que se inserta la construcción de los tres teatros y, fundamentalmente, con respecto a los cambios que experimentaban

los habitantes de Medellín en torno a la manera como se relacionaban con la música, el cine y en general el ocio. En las décadas precedentes a 1948, año en el que finalizó la construcción del Teatro Lido y momento en el que el Bolívar y el Junín estaban funcionando bajo la dirección de Cine Colombia, la ciudad evolucionó siguiendo un proceso de modernización tradicional que la transformó radicalmente en su morfología urbana y cultural. A nivel urbanístico se presentó un fenómeno de gran trascendencia: los cambios en el uso de la plaza transformada en parque y la construcción de Plazas de Mercado modernas, tales como la Plaza de Flórez inaugurada en 1892 y, luego, la Plaza Cubierta de Guayaquil. El cambio que operó aquí fue la sustitución de la Plaza Mayor, algunos días utilizada como plaza de mercado con sus toldos, por el Parque Berrío a partir de 1895, año a partir de cual empezó a desempeñar una función de representación y ostentación del poder político y religioso y al mismo tiempo de lugar de festejo, recreación o reunión pública. Con la construcción de la nueva Plaza de Guayaquil se edificó la famosa Estación Medellín (inaugurada en 1914) y la Plaza de Cisneros, lugar privilegiado para las grandes manifestaciones políticas de los años treinta. La de Guayaquil constituyó, junto a la Estación del Ferrocarril, iniciada en 1913, un verdadero puerto seco sobre el cual gravitó el mercado de todo tipo de comercios y transacciones, incluida la vida nocturna. La construcción de la Plaza se contrató con el arquitecto francés Carré, quien llegó a la ciudad con el objeto de reformar los planos iniciales y de realizar la Catedral de Villanueva, fabricada en ladrillo a la vista, a finales del siglo XIX:

“Carré fue contratado por el obispo Bernardo Herrera Restrepo y por la rica familia Amador Uribe para diseñar y edificar la nueva catedral episcopal y varios edificios comerciales residenciales que se tenían proyectados para diferentes lugares de la ciudad, sobre todo en el nuevo barrio de Guayaquil (...) La construcción entre 1889 y 1931, implicó montaje de tejares y canteras a causa de las grandes proporciones de la obra: 46 m de altura y más de 5000 m² de área. Es la mayor iglesia del mundo totalmente construida en ladrillo cocido y la séptima de acuerdo con su área. De estilo románico, la calidad arquitectónica de la catedral permite catalogarla, junto con el Capitolio Nacional, como el edificio más importante de siglo XIX en Colombia.” (Molina Londoño, 1995:p.627).

A partir de Carré aumentaron las construcciones de ladrillo en grandes edificios en el centro de la ciudad. Los edificios Duque, Banco de Colombia, Gutiérrez Echavarría, Banco Republicano, Hernández, Zea y Británico, hechos con ladrillo y cemento, actualmente todos demolidos, le cambiaron la fisonomía colonial y pueblerina a Medellín con una nueva imagen, afín con los cambios provocados por la industrialización. El Olarte y el Henry, por ejemplo, edificios para oficinas construidos en concreto, fueron dos hitos a principios del siglo XX al introducir las más modernas formas, técnicas y materiales norteamericanos, así como el empleo de ascensores. El edificio Henry (1923), diseñado

por Olarte en asocio con Guillermo Herrera Carriosa, marcó el viraje hacia una arquitectura más funcionalista de acuerdo con modelos implementados por las pragmáticas escuelas de los Estados Unidos (Molina Londoño, 1995:p.629).

No obstante la importancia de estas construcciones, los cambios de la fisonomía de la ciudad que acreditan el tránsito de pueblo a ciudad, se expresaron no tanto en la materialidad física de su arquitectura o su urbanismo, ni mucho menos en las incorporaciones técnicas o tecnológicas, en la higiene urbana o en la decoración de las viviendas, en su amoblamiento y ornato. También se expresaron en las prácticas y rituales sociales, en las modas, las ideas, los modos de comportamiento, etc. Mejor expresado, el cambio se expresó, ante todo, en un nuevo escenario urbano más activo y dinámico en relación con la moda, el teatro, la música y el tiempo libre. Es así como las tiendas, por ejemplo, se convirtieron en casas comerciales, las calles monacales en pequeños paseos, los charcos dieron paso a las casas de baños públicos, y el billar y la gallería dominical, como lugares de entretenimiento, cedieron el espacio al teatro, las zarzuelas y las óperas (González Escobar, 2007:p.56). No cabe registrar los cambios de la morfología urbana de la ciudad exclusivamente a nivel material sino en los más cotidianos, incluso en la esfera más intangible e individual, esto es, en la forma de hablar, vestirse, alimentarse, de comportarse en la calle y, por supuesto, en la manera de expresar tal comportamiento en la materialidad urbana y arquitectónica.

Por tanto, tener presente este contexto histórico será fundamental en nuestra investigación para comprender lo que trajo consigo la construcción de los tres teatros objetos del presente estudio en relación con su inmediato pasado, y también para explicar el rutilante éxito que tuvieron en una población que se asumía como citadina y “madura” para el disfrute de un espacio que ofrecía otro tipo de diversión. A lo que apuntamos al sugerir este contexto histórico como fundamental en la investigación es que nos permite explicar dos fenómenos diferenciados pero complementarios en aspectos fundamentales: primero, la construcción de los teatros ilustra un cambio importante a nivel arquitectónico en la ciudad en el que se pasa de edificios funcionales exclusivamente para las empresas y el comercio a un tipo de arquitectura concebida para el disfrute social y el placer estético; segundo, el éxito del teatro como espectáculo permite dar cuenta de un cambio en la forma que se vivía el ocio en la ciudad. Si durante el siglo XIX y principios del XX, el ocio transcurría en tertulias, boticas, sastrerías, peluquerías, esquinas, plazas, atrios de las iglesias, cafés, bares o cantinas, a partir de 1909 surgen nuevos escenarios con otro tipo de diversiones y espectáculos donde llevar y lucir lo que se tenía: El Circo España (1909), El Teatro Bolívar (1919), El Teatro Junín (1924) y El Teatro Lido (1945).

En vista de lo anterior, la problemática de la investigación la enfocaremos, esencialmente, en reconstruir la dinámica socio cultural de los tres teatros. Reconstruir su dinámica socio-cultural, supone enfrentarse a una serie de aspectos relacionados con la teoría arquitectónica y con la historia cultural local. En primera instancia, implica enfrentarse a

una paradoja que subyace en el interior de la teoría arquitectónica: los edificios sobreviven mucho tiempo a los propósitos para los que se crearon, a las tecnologías con arreglo a las cuales se construyeron y a la estética que determinó su forma; sufren innumerables restas, sumas, divisiones y multiplicaciones, y muy pronto su forma y su función tienen poco que ver la una con la otra. La mayoría de las veces, los más seguros dictados de la teoría arquitectónica se ven debilitados por la vida secreta de los edificios, que es caprichosa, proteica e imprevisible. Por ello, sabemos más de la biografía de Federico Vázquez, Ignacio Viera, Alberto Dothee, Martín Vieco, Horacio Marino Rodríguez, Agustín Goovaerts o Ernesto Claudi, los arquitectos e ingenieros responsables de la construcción del Teatro Bolívar, del Teatro Junín y del Teatro Lido, pero mucho menos de la biografía de los edificios que ellos proyectaron en 1945. A este propósito estará dedicado el presente proyecto de investigación: reconstruir las “biografías culturales” de estos tres teatros teniendo presente que la arquitectura es una forma de objetivación de su memoria, pero también lo son los documentos, las fotografías, los archivos que dan cuenta de su mobiliario interno, de las funciones de cine o de los conciertos que albergaron. No buscamos únicamente resaltar las ideas compositivas que dieron forma a los teatros o a su tipología arquitectónica, sino sus repercusiones sociales y culturales, esto es, a pensarnos su arquitectura asociada a la construcción con significado socio-histórico más que simplemente a propósitos funcionales. O bien expresado de otra manera, lo que intentamos comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores sociales otorgaron históricamente a estos tres teatros en función de sus memorias, sino los procesos sociales, políticos y culturales a través de los cuales estos actores inscribieron los sentidos en esos espacios, o sea, los procesos que llevan a que un “espacio” se convierta en un “lugar antropológico a nivel identificadorio, relacional e histórico (Auge, 2000:58).

Reconstruir la dinámica socio-cultural del Teatro Bolívar, el Teatro Junín y el Teatro Lido implica, en segunda instancia, considerar aspectos que van, desde las estructuras físicas propias del diseño arquitectónico, hasta los hechos culturales, económicos y políticos que giran en torno a ello. Concebirlos únicamente como un cúmulo de cables eléctricos, acero, vitrales, murales y espejos, sería verlos como materia muerta, pero pensar en ellos como procesos históricos, supone integrar dimensiones que revelan las interacciones que los espectadores y los transeúntes tuvieron consigo mismos y con el propio Teatro. Edificios de las características del Bolívar, del Junín o Lido nacen con la expectativa de permanecer para siempre, pero un edificio es un ser voluble: es habitado, modificado o destruido, y su existencia o derrumbe habla de una constante y curiosa transformación. Por tal motivo, esta investigación la articularemos a preguntas relacionadas con la producción del espacio: ¿Cómo nos movemos en los lugares colectivos? ¿Cuáles son los espacios que creamos y recreamos?, ¿De qué manera lo hacemos? ¿Qué hay de nosotros en las estructuras físicas de un Teatro? Lo que pretendemos, explicado sucintamente, es que la historia de los tres teatros trascienda el asunto de la infraestructura, hacia un espacio que hable sobre la memoria, el deseo, los signos, los intercambios y la vida en el espacio con los demás.

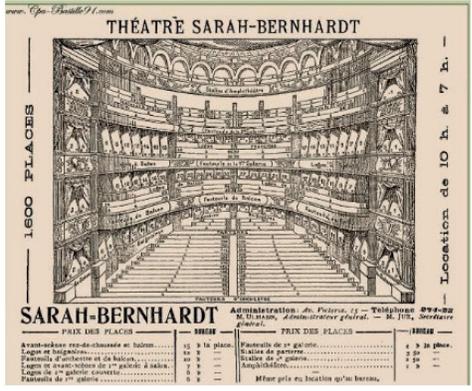
Si partimos del hecho de que el Teatro Lido fue declarado patrimonio arquitectónico de la ciudad en 1997, resultaría natural que en la presente investigación asumiéramos la difícil tarea de enfrentarnos a la forma como históricamente se han gestionado las políticas patrimoniales en Medellín y, por consiguiente, que nos decantáramos por una cierta forma de entender el patrimonio cultural. Esto explica, precisamente, porque elegimos la discusión en torno al patrimonio cultural arquitectónico como un segundo contexto en el que insertar la investigación. Si bien el título de patrimonio cultural arquitectónico que le confirió el Concejo, sirvió para unificar intereses en torno a su protección, lo aquí operó, subrepticamente, fue una doble operación: de un lado, una disculpa de corte retroactivo por la pésima gestión de los teatros pasados, casi todos derrumbados, y de otro lado, una concepción restrictiva del patrimonio, reducida a una dimensión histórica artística en la que sólo se consideró patrimonial aquel bien material que reuniera los atributos de antigüedad, estética y excepcionalidad, excluyéndose la dimensión social e intangible del mismo. El patrimonio cultural, concebido en términos espaciales antes que sociales, paso a constituirse en signo identitario a la vez que en escaparate o postal destinado al mercado de “oportunidades”. Por ello, no sorprende que cuando se alude al patrimonio cultural arquitectónico local desde un plano institucional, es decir, desde las instancias de poder encargadas de salvaguardarlo, lo más común es que se hable de devolver al público los espacios que habían sido privatizados por el comercio informal o la indigencia, sin mencionar que existe además un interés no siempre explícito por incrementar la rentabilidad de las zonas céntricas y beneficiarse por la especulación urbana y las potencialidades del turismo. Se trata de un proceso de renovación que conlleva una aparente paradoja: está relacionado con el pasado y con la administración del pasado pero sus parámetros se definen desde la dinámica económica y el cálculo económico, así como desde una noción particular del orden urbano. Podríamos asegurar, sin ánimos de generalizar, que lo que subyace en torno a la política patrimonial local son ciertas operaciones de cosmética patrimonial en las que se actúa individualmente sobre bienes concretos pero no se interviene en el conjunto urbano o paisaje cultural circundante con criterios de ordenación y dinamización de la vida socio-cultural. Este es el supuesto que cuestionaremos categóricamente en esta investigación. De un conjunto de bienes sobre los cuales ejercer un derecho sólo de propiedad o tutela, asumimos el patrimonio cultural o, mejor expresado, al Teatro Lido y las memorias del Bolívar y el Junín, como un repertorio de resignificación histórica que cobra existencia en un espacio donde se ejercen los derechos culturales de los individuos o comunidades y que varían en relación con cada sociedad y época particular. Lo que pretendemos, explicado de forma muy esquemática, es pensar el patrimonio cultural no como un espacio para promover sentimientos de nostalgia ante lo inexorablemente perdido—dos teatros derrumbados y otro en claro deterioro arquitectónico y cultural—sino como un entorno simbólico para diseñar modelos alternativos de pensar la ciudad y, en consecuencia, el mismo patrimonio.

Por las razones esgrimidas líneas atrás, el marco teórico y conceptual de la investigación viene determinado por dos campos de investigación histórica: la historia urbana y la historia cultural. Ambas disciplinas serán fundamentales para comprender el contexto en el que surgieron los tres teatros objeto del presente estudio y, por tanto, para reconstruir su historia considerando diversos aspectos que escapan a una mirada asentada solo en la arquitectura o en lo económico. Cuando hablamos de contexto, no nos referimos solo a las circunstancias sociales, económicas o políticas. Cuando hablamos de contexto, aludimos al entorno cultural en que se emprenden las acciones. Los actos humanos tienen resultados, consecuencias, pero tienen sobre todo un marco de referencias comunes que los hace inteligibles, un marco definido por el entorno sea este social, cultural o urbano.

La historia urbana, por un lado, será de capital importancia en esta investigación en la medida en que su punto de partida, con matices y acentos diferentes en cada uno de los historiadores cercanos a esta tendencia historiográfica, es el siguiente: la conciencia sobre la historicidad de la ciudad es fundamental para distinguir con claridad entre lo que es el recuento de sus anales y lo que es la elaboración de una explicación de la ciudad contemporánea en comparación con la ciudad de décadas o siglos precedentes. Con los instrumentos teóricos y conceptuales de la historia urbana, es posible responder una serie de interrogantes que aparecerán a lo largo de la investigación: ¿Qué sucede cuando lo que se busca conservar no es material? ¿Existe un criterio alrededor de la conservación de la memoria desde la arquitectura? ¿Qué son las memorias urbanas? Incluso, desde una perspectiva más acotada, nos permitirá asumir preguntas de este tenor: ¿Cómo deberíamos hablar de los tres teatros teniendo presente que estos ha sido objeto de modificaciones, transformaciones, incluso demoliciones que impiden abarcarlo de forma unívoca? ¿De cuál teatro deberíamos hablar entonces? ¿De aquel que fue, de éste que es, del que quiso ser, o del teatro inagotable, el de sus modificaciones continuas? ¿Cuál sería el teatro de nuestro imaginario colectivo? La perspectiva de la Historia Urbana, adicionalmente, será fundamental por la concepción que articula de la sociedad urbana, a saber: la sociedad urbana no es simplemente la yuxtaposición de individuos o el simple ensamblaje diacrónico de edificios, sino también el espacio y el centro de las relaciones sociales. Esto explica, precisamente, la razón por la cual para la historiografía urbana y, por extensión en nuestra investigación, la pregunta por el espacio es central pues valoriza el sitio construido como núcleo productor y reproductor de las relaciones sociales, esto es, la ciudad como productora de sociedad y no sólo producto de ella. Es decir, lo que procuraremos demostrar es que la apropiación del espacio puede darse en dos vías, una que se relaciona con los aspectos meramente funcionales y utilitarios, referidos a los valores económicos que tienen determinados lugares; y otro, a un valor simbólico y cultural, en donde aspectos histórico-culturales cobran relevancia en la caracterización de la identidad colectiva.

La historia cultural, en segunda instancia, será de gran relevancia porque asume la cultura como un repertorio de recursos comunes, de códigos que nos rigen, de costumbres que nos obligan, de artefactos que nos sirven para sobrevivir colectivamente. O mejor expresado porque asume que todas las actividades se ejecutan a partir de ciertos códigos con los que nos reconocemos y que son el dominio cultural que define el ámbito de lo posible y de lo probable. ¿Cómo estudiar esas concepciones y esas acciones? A partir de huellas materiales—los documentos jurídicos, las cartas, los libros, los boletos de tren o el mobiliario de un lugar—en cuyo soporte está un pensamiento expresado o el vestigio de un acto emprendido. ¿Cuál es el contexto en el que hay que insertar esos objetos? La historia cultural parte de la conexión que tienen entre sí las distintas elaboraciones y productos de una época determinada. Los pensamientos, las experiencias, los anhelos, las expectativas y los actos son hechos humanos totales, es decir, tienen diferentes caracterizaciones, intenciones, fines y funciones. De esa complejidad hay huella en los documentos que los reproducen, entendiendo el documento en un sentido amplio— desde la perspectiva de MacDonald y Tripton—, esto es, como una gama amplia de registros escritos y simbólicos incluyendo relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotografías, transcripciones de televisión, periódicos, objetos, agendas y notas de reuniones, audio o videocintas.

Por tanto, lo fundamental para esta investigación es que, en principio, los dos objetos fundamentales de la historia cultural son el texto y la imagen y sus diversas representaciones. Textos e imágenes que se producen, que se transmiten y que se destinan a públicos



Las referencias a las tipologías arquitectónicas de los teatros europeos llegaban por varias vías a Medellín. Una de esas vías, quizá la más expedita, fue a través de la circulación de tarjetas postales. Debido a la fascinación que suscitaba Francia en las élites locales, era común que circularan postales de varios teatros franceses.

diversos. Ahora bien, ambos objetos no son nada hasta que no se materializan sobre diversos soportes más o menos duraderos, desde una postal hasta un poema, desde el libro hasta una película. Cuando producimos un enunciado o una imagen plasmamos un presente en el que estamos insertos, pero también un pasado que llega hasta nosotros y en el que hemos sido formados, un pasado del que nos vienen experiencias catalogadas, rutinas ya probadas, fórmulas empleadas. Asumir esta perspectiva de análisis en torno a los textos y las imágenes resultará de gran ayuda, por mencionar un solo caso, en el momento de entrar a analizar el archivo del Lido, el Junín y el Bolívar formado por cartas, contratos, recibos, proyectos, planos, dibujos, facturas, folletos publicitarios, revistas o fotografías.



Edificio Gonzalo Mejía (Hotel Europa y Teatro Junín).
Fotografía tomada por Jorge Obando C en 1926

1.

LOS TEATROS COMO SÍMBOLO DE LA VIDA URBANA

La palabra “teatro” proviene del latín “theatrum”, que a su vez proviene del griego “theatron”, que se refiere al acto de mirar. La palabra “escena”, ligada al teatro, proviene igualmente del latín “scena”, que alude al lugar en el que se desarrolla la representación dramática. Los dos términos apuntan específicamente al teatro como espacio de representaciones, no sólo dramatúrgicas sino de diversa naturaleza artística e, incluso, social. Esto explica, justamente, porque en un principio los teatros estuvieron sujetos no sólo a las representaciones teatrales tradicionales, sino también a eventos como bailes, discursos, peleas de gallos, exhibición de animales, presentaciones informales y espectáculos.² Si bien es cierto que desde muy pronto los teatros se especializaron en la representación de eventos exclusivamente culturales, excluyendo otras actividades “populares” que allí tenían lugar, es preciso reconocer que, en virtud de su naturaleza multifuncional, desempeñaron un rol protagónico en el desarrollo urbano del país cuando su construcción se expandió por las principales ciudades del país a finales del siglo XIX y principios del XX.³



Circo Teatro Garnica (1923) de Bucaramanga

²La polifuncionalidad es una condición inherente a los teatros. Como espacio arquitectónico debe tener la capacidad de reunir las demás expresiones artísticas –la pintura, la escultura, la música, la literatura y el cine– y bajo esta condición su arquitectura no sólo es el soporte para el disfrute de estas expresiones sino que ellas mismas también son el soporte que construye el espacio del teatro. En este sentido, además del espacio físico se puede hablar de otras dimensiones del espacio al interior del teatro: el sonoro, el visual, el plástico, entre otros.

³De forma paralela a los cambios en la morfología urbana de las principales ciudades del país, comenzaron a aparecer los teatros como espacios que daban cuenta de un nuevo escenario urbano más activo y dinámico en relación con la moda, la música y el tiempo libre. A título ilustrativo cabría mencionar los siguientes: en Cartagena se construyeron el Teatro Marinero (1874), el Teatro Colón (1892), el Teatro Heredia (1917) o el Teatro Cartagena (1941); en Barranquilla el Teatro Municipal o “Teatro Emiliano” (1905), el Teatro Cisneros (1914), el Teatro Apolo (1930) o el Teatro Rex (1935); en Bucaramanga el Teatro Torres (1860), el Teatro Universal (1911), el Teatro Pathe (1917) o el Teatro Garnica (1923); en Cali el Teatro Municipal Enrique Buenaventura (1927), el Teatro Jorge Isaacs (1931), el Teatro Colon o el Teatro Aristi (1950); en Bogotá el Teatro Colón (1895), el Teatro Faenza (1924), el Teatro Colombia (1940), el Teatro La Candelaria (1966), el Teatro Libre (1973); y, finalmente, en Medellín, el Circo España (1909), el Teatro Bolívar (1919), el Teatro Junín (1924) o el Teatro Lido (1945). Incluso en ciudades intermedias también se inauguraron importantes teatros: el Teatro Fundadores (1965) en Manizales; el Teatro Guillermo Valencia (1927) en Popayán o el Teatro Torres (1915) en Ibagué. Es evidente entonces que, desde la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, se construyeron en Colombia una gran cantidad de teatros, dándose así una explosión cuantitativa de esta tipología que debemos asociar principalmente a dos factores. Por un lado, la visión del teatro como escuela de costumbres aportada por el pensamiento ilustrado y, por otro, el afianzamiento de una nueva burguesía que apoyó con su demanda y financiación la construcción masiva de recintos teatrales. Esto explica las razones por las cuales las ciudades de mayor poder económico construyeron, poco a poco, espacios propios para la ocupación de su ocio, la contemplación de las obras que querían e, incluso, de sus intérpretes favoritos. Y dado que en principio fue la burguesía la que pagó teatros y producciones, sería su gusto el que fundamentalmente se imponería.

Así, en un lapso relativamente corto que inicia en 1870 y termina a finales de la década del 50 del siglo XX, ciudades como Medellín, Cali, Bogotá, Bucaramanga, Cartagena o Barranquilla se embarcaron en una carrera, por decirlo de alguna manera, en torno a la edificación de teatros, y las diferencias entre una y otra ciudad estuvieron marcadas por el número de habitantes y la existencia de una burguesía más o menos consolidada.⁴ A ciudades con mejor infraestructura urbana e incremento poblacional ascendente –Bogotá, Cali y Medellín– correspondió una mayor cantidad de teatros que, a su vez, fueron el fruto del cultivo de una mayor variedad de géneros teatrales y espectáculos de diverso tipo. Se trató de un proceso de doble vía que ayudó a consolidar una clase empresarial interesada en edificar sólidos edificios u optar por distintas soluciones prácticas, como la carpa tal y como sucedió con el Circo España (1909) en Medellín o el Teatro Garnica (1923) en Bucaramanga.

La mayor parte de los teatros estaban ubicados en el centro de la ciudad, esto es, en puntos consolidados con una densa población que pudiera ocupar sus salas. Los empresarios no se atrevían a alejarse mucho de esa zona porque la vida nocturna y lúdica se encerraba en esos límites. La concentración favorecía el tránsito de unos a otros y junto con los espectadores locales atraía a los forasteros, a la población flotante o a los turistas que pasaban con ocasión de fiestas o celebraciones especiales y cumplían con el rito de “ir al teatro”. Sin embargo, en su gran mayoría el público habitual del teatro era la población local pero no de cualquier clase: el “público culto” y la burguesía eran sus consuetudinarios visitantes.⁵ La naturaleza de su público explica, justamente, que los espacios de los teatros se utilizaran también para reuniones de intelectuales y actividades sociales de la élite social: cenas de gala, bailes del alto gobierno, actos de beneficencia, etc., y, de alguna manera, que se suscitaban discusiones en torno a la naturaleza de los espectáculos que se generaban en estos espacios. Así, las capas sociales altas, personi-

⁴ El crecimiento de los teatros en un período de tiempo relativamente corto, coincidió con la figura del empresario que trataba de rentabilizar sus inversiones explotando al máximo la capacidad de las salas. No se trataba, por tanto, exclusivamente de un asunto de filantropía cultural sino también de un interés comercial. Cabe precisar que no solo hubo un interés privado en el teatro, pues también algunos gobiernos se convirtieron en empresarios al contratar directamente a compañías de ópera, opereta, zarzuela o recitales de poesía. Sin embargo, como bien lo aclara Lamus Obregón, estas intervenciones no respondían a proyectos específicos o a políticas, tal y como se conocen actualmente en torno a las directrices culturales gubernamentales. Más bien se enmarcaron dentro de construcciones simbólicas nacionales que ayudaron a formar identidad y, de alguna manera, a domesticar las expresiones culturales regionales o de tradición campesina. También se pueden enmarcar dentro de los gustos artísticos de los gobernantes y de sus vanidades personales. Por ello, dichos apoyos fueron aislados, nada sistemáticos y sin ánimos de democratizar y extender el teatro de origen europeo a la población en general.

⁵ Inicialmente, los teatros comenzaron siendo un espacio para una élite, pero con la apertura de salas de cine en sus espacios a mediados de la década del veinte su público se acrecentó y, por tanto, se abrió a diversas capas sociales. Es más, incluso algunos teatros solían “repartirse” el público. En Bogotá, por ejemplo, el Teatro Municipal era frecuentado por las clases populares y el Teatro Colón por la clase alta y los intelectuales.

ficadas sobre todo por representantes del gobierno y los dueños de los teatros, se inclinaron por lo general por la ópera italiana, mientras algunos artistas lo hicieron por las piezas dramáticas del repertorio nacional, como las tragedias neoclásicas y románticas, además de la ópera, la zarzuela y la alta comedia; otros intelectuales, en cambio, prefirieron las piezas consagradas por el canon europeo e hispánico:

“Los intelectuales, artistas y dramaturgos se plantearon el tema de su función en la sociedad y también los beneficios simbólicos de optar por cultivar algún género de los considerados nacionales o de las nuevas dramaturgias europeas. Cualquier que fuese la postura que adoptaran los teatrístas, existió, así mismo, una toma de posición en relación con el conjunto de temas que debían abordar en las obras para dar respuesta artística a los interrogantes que planteaba la sociedad y para consolidar los teatros nacionales. Después de ricas y plurales discusiones dos tendencias opuestas terminaron por imponerse: nacionalistas y modernistas –o nativistas y europeístas–; claro está que al interior de cada una de estas tendencias se dieron matices (Lamus Obregón, 2010: 212).



Circo Teatro España (1909) de Medellín

Al margen de la forma como se dirimían las polémicas en torno a lo digno de mostrarse en el teatro, lo interesante de las discusiones es que ponen de manifiesto que existía un acuerdo tácito entre las clases sociales altas y los intelectuales en torno a que los teatros no albergaran expresiones artísticas rurales, de provincia, o de grupos étnicos distintos a las élites sociales, pues ninguna propuesta de este tipo se expresó o debatió. Así que la cuestión quedaba solamente entre elegir un autor europeo o uno nacional que siguiera las pautas estéticas del viejo continente.

Gracias a su incipiente proliferación, los teatros se convirtieron en el contenedor visual de los fenómenos culturales del mundo, lo cual significó una conexión con lo que acontecía fuera de los horizontes del país en términos de insumos culturales, patrones a imitar y ventana a otras expresiones artísticas. De la mano de la irrupción del cine desde 1897⁶, los teatros acrecentaron su estatus de espectáculo popular y se convirtieron en uno de los epicentros de disputa por la hegemonía de las narraciones, por el intento de normar lo que se podía ver y no ver en el marco de una pugna entre una alta y baja cultura, y entre las estéticas europeas y la búsqueda de una propia. Asimismo, durante la segunda mitad del siglo XX, el teatro también se convirtió en un espacio para la creación, pues progresivamente comenzaron a proliferar obras y compañías que florecieron a partir de los principales espectáculos sobre tablas: la zarzuela y los sainetes. De este modo, se tornaron también espacios necesarios para el desarrollo mismo de compañías teatrales. Es decir, si



Teatro Faenza (1924) de Bogotá



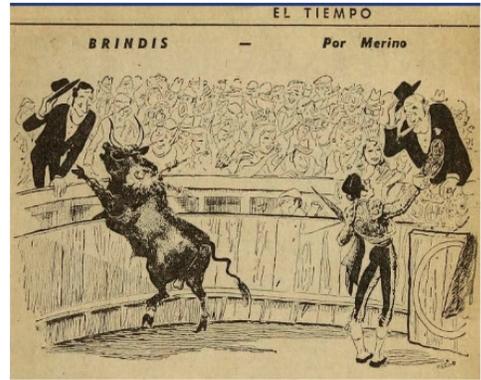
Teatro Cervantes (1952) de Cali

durante gran parte del siglo XIX y principios del XX el teatro en Colombia se mantenía siguiendo un modelo europeo, mayormente bajo el canon del teatro español —y francés e italiano en menor medida—, a mediados del siglo XX surgen propiamente compañías de teatro nacionales y se da inicio, por decirlo de alguna manera, a la historia de la dramaturgia nacional. Decimos la historia, porque se trató de un proceso que comenzó a asumirse y regularse conscientemente y en donde “el hombre de teatro” aspiró a convertirse en un artista reconocido socialmente. En el teatro anterior, el proceso estaba a merced de las casualidades del medio y no existía una lucha más o menos sistemática por consolidar una dramaturgia propia, sino que se acogían, ecléctica y temperamentalmente, las tradiciones caducas y las ideologías foráneas (Gómez, 1978:360).

De otro lado, en cuanto espacio de socialización, los teatros vinieron a reemplazar otras modalidades de relación social y de experimentación con el tiempo libre. Si durante el siglo XIX y principios del XX el ocio transcurría en tertulias, boticas, sastrerías, peluquerías, esquinas, plazas, atrios de las iglesias, cafés, bares o cantinas, con la construcción de los teatros surgieron nuevos escenarios con otro tipo de diversiones y espectáculos donde llevar y lucir lo que se tenía. El cambio social, cultural y urbano operado aquí es de proporciones realmente importantes en la forma como se asumía el tiempo. Así,

⁶ La primera proyección de cine en el país se produjo en 1897 en una carpa instalada en un predio cercano al Puerto Colón de Panamá, en ese entonces todavía parte del territorio nacional. Curiosamente, el arribo del medio no se produjo por iniciativa de un colombiano sino por Manuel Trujillo Durán, un empresario de espectáculos venezolano que cruzó la frontera para presentar la primera función en Bucaramanga el 21 de agosto de 1897. Un mes después —es decir, en septiembre— el cine llegó a Bogotá y desde ese preciso momento los teatros, sobre todo el Colón, el Municipal, el Coliseo Ramírez y el Coliseo Maldonado, se convirtieron en espacios idóneos para albergar al séptimo arte. Desde ese momento, exhibidores y productores de otras latitudes comenzaron a llegar al país y, aunque hubo un cese violento en con la Guerra de los Mil Días, el cine se sobrepuso y renació en torno a 1922 y 1923, fechas importantes marcadas por dos acontecimientos importantes: de un lado, la adaptación de *María* de Jorge Isaacs y, de otro, la fundación de la compañía Acevedo e Hijos, la casa productora de mayor duración y continuidad en el cine colombiano.

por ejemplo, a finales del siglo XVIII y durante gran parte del XIX, el tiempo estaba determinado por las ocupaciones agrícolas y lo que quedaba fuera de éstas era organizado por la Iglesia o los poderes públicos —razón por la cual el margen de libertad del individuo para apropiarse disfrutar del tiempo libre era muy limitado— pero con la expansión y crecimiento demográfico de las urbes y las formas resultantes se va a generar una cultura del entretenimiento, de la diversión y del placer que alteró significativamente los parámetros temporales tradicionales. El nacimiento de una cultura urbana tiene, por tanto, mucho que ver con la idea del ocio ciudadano como contrapartida del tiempo laboral —tiempo de la parcela, del taller, la fábrica, la tienda— y con el deseo y las aspiraciones colectivas de dedicar ese tiempo libre a actividades u ocupaciones que distraigan, relajen, diviertan y permitan formas de sociabilidad alternativas a la vida familiar y privada. Es por ello una expresión cultural más civil, más laica, de lo que había sido la cultura tradicional rural. Sin embargo, cabe precisar que los teatros por sí solos no trajeron consigo una separación radical entre las esferas rurales y urbanas. Puede decirse que hasta muy entrada la década de los veinte nada es claramente moderno en las ciudades colombianas. En ellas coexistían antiguas y nuevas formas de ocio, a tal punto que los viejos modelos de diversión y las nuevas pautas burguesas se entretrejan de formas particulares. Había una mezcla de tradición y de innovación, de fiestas religiosas y de distracciones civiles. Ciudades como Medellín, Bogotá o Cali, por mencionar solo tres, presentaban la imagen de ciudades en tránsito hacia la modernidad que se divertían



Caricaturas de Merino sobre las corridas de toros en Medellín en la década del treinta publicadas en *El Tiempo*

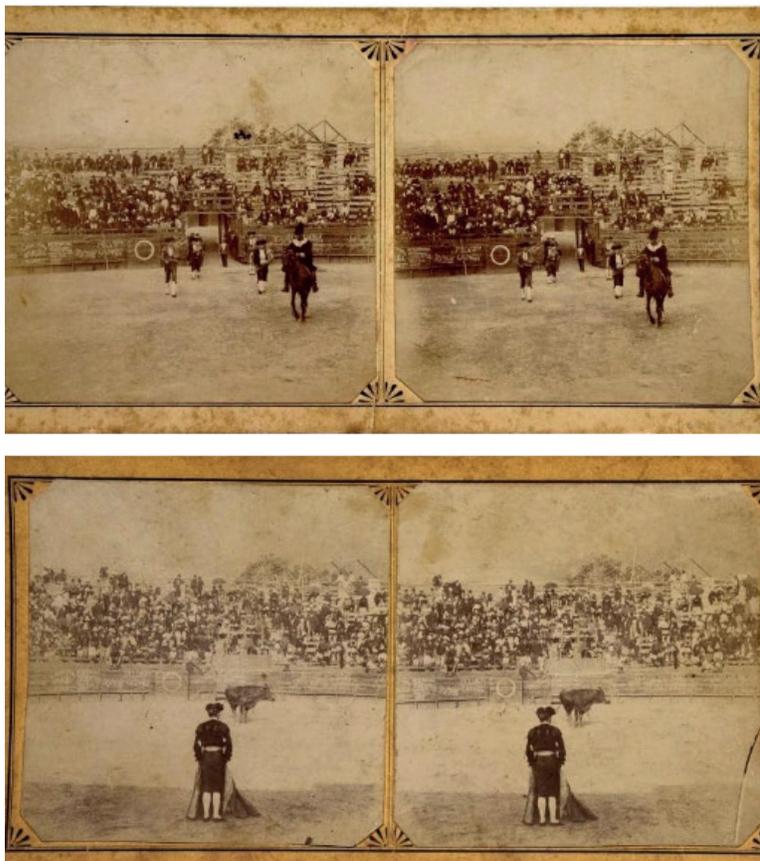
simultáneamente en los paseos urbanos, en los cafés, en la taberna, en las clásicas corridas de toros, en las tradicionales fiestas y, sobre todo, en el teatro. Un panorama intrincado y dual para ciudades que en lo cultural, como en tantos otros aspectos de su historia social o política, estaban a caballo entre lo antiguo y lo nuevo.

Bajo esta perspectiva, el surgimiento de los teatros en Colombia viene aparejado con la transformación de nuestras ciudades entre finales del siglo XIX y principios del siglo

XX, inmersas en el espíritu de modernización y progreso, y lo que ello implicaba en términos de nuevos espacios y nuevas ritualidades urbanas. Todo aquel que se asumiera como “urbano” asistía a los teatros. En ellos se charlaba, se citaba a los amigos, se encontraba a los conocidos, se acudía a conciertos, se veía cine y se disponía de unas condiciones de comodidad y ambiente que la mayor parte de las viviendas no tenían. De esta forma, los teatros, como los cafés, los bancos, las oficinas comerciales, los grandes almacenes, se convirtieron en emblemas públicos y estéticos de la vida urbana moderna, esto es, en símbolos de una nueva manera de ser y de sentirse ciudadano. En su especificidad y devenir histórico, los teatros funcionaron desde cuatro dimensiones: 1) espacios de apreciación y creación artística; 2) requisito de urbanidad moderna; 3) eje de la industria artístico-cultural; y 4) espacio de socialización. Es así que, vistos en perspectiva histórica, los teatros podrían concebirse como eventos culturales de impacto múltiple, pues potenciaron diversas condiciones generadores de identidad cultural urbana, tales como la capacidad de expresar imágenes de sí misma —por ejemplo, a través de obras de teatro, conciertos o el cine— aunque no fueran generadas por esa comunidad; la capacidad de compararse (emotiva y racionalmente) con otros; la generación de hábitos colectivos y prácticas cierta regularidad; y, por último, tener códigos compartidos (lenguajes, maneras, formas de hablar, complicidades estéticas).



Interior del Teatro Junín. Fotografía tomada por Gonzalo Escovar en 1928.



A mediados del siglo XIX las corridas de toros fueron criticadas y relegadas a una diversión popular y de clases menos pudientes. De hecho, se repetía una y otra vez que quienes iban al teatro, a interrumpir con alharacas, estarían mejor en la arena gozando de los toros. No obstante las críticas que recibía, el toreo se ganó, paulatinamente, un espacio en las diversiones colectivas locales y dejó su impronta en la denominada sociedad parroquial, esto es, la sociedad que reemplazaron Teatros como el Bolívar, el Teatro Junín y el Teatro Lido con una sociedad de espectadores formados estéticamente. Tarjetas estereoscópicas de 1890 realizadas por Paulo Emilio Restrepo sobre las corridas de toros en Medellín, Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

2.

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS TEATROS EN MEDELLÍN COMO UNA SUPERACIÓN DE LA SOCIEDAD PARROQUIAL

La construcción de teatros en Medellín desde mediados del siglo XIX se inscribe en el marco de un proceso modernizador que vivió la ciudad entre 1890 y 1930, caracterizado por la introducción de una mentalidad diferente en la cultura urbana que se hizo evidente, entre otras cosas, en prácticas de aseo y uso del espacio público, en la construcción de arquitectura urbana, en representaciones y prácticas de disfrute del tiempo libre y de acceso al conocimiento, de superación o acoplamiento del pensamiento mítico con un pensamiento práctico-racional mezclado con los dogmas de la Iglesia Católica. En el lapso de estos años, en efecto, Medellín padeció uno de los más interesantes procesos que la condujeron a grandes transformaciones en todos los ámbitos: hubo una concentración de las actividades económicas que la llevaron a consolidarse como una importante ciudad comercial, bancaria e industrial; un

aumento de la población tan significativo que pasó a ser la segunda ciudad de país; se produjo un remezón social que amplió su espectro y generó mayor movilidad social, con una amplia participación de los artesanos y los técnicos, generando lo que se ha llamado una modernización desde abajo; pasó de la aldea de la Villa de la Candelaria a verse y sentirse una ciudad, un fenómeno motivado por la modificación de su estructura urbana; y la arquitectura, respondiendo a variados intereses, dejó atrás la poquedad y austeridad de muchos decenios para construirse y constituirse en parte de la nueva imagen y realidad urbana (Fernández Escobar, 2007: 12).

De forma paralela a estos cambios o, incluso como consecuencia de los mismos, surge una intensa actividad de espectáculos de diverso tipo —desde circos y corridas de toros hasta retretas, óperas, zarzuelas o comedias— que fueron vistos como una muestra más del progreso que presentaba la ciudad. Uno de los principales cambios que esto generó fue la aparición de los primeros teatros de la ciudad, y con ellos, la llegada de artistas locales y compañías de ópera y zarzuela que con su labor enriquecieron y dieron un importante giro al entretenimiento cultural en Medellín, labor que continuó aún durante el período de la Guerra de los Mil Días debido a que Antioquia no fue epicentro de grandes batallas. Es así como, entre 1831 y 1945, puede reseñarse una actividad de relativa importancia manifestada en dos fenómenos complementarios: la presencia de distintas compañías extranjeras y en la aparición de compañías autóctonas de aficionados en tránsito a la profesionalización, y en la presencia del público en dichos acontecimientos y una trascendencia reconocida a los mismos en tanto que eventos culturales. A lo anterior debe añadirse la conformación de sociedades para la dedicación escénica y la construcción de teatros; el conocimiento y la apropiación por parte del público de un importante repertorio de óperas, operetas, zarzuelas y, en general, distintas piezas del repertorio lírico; la traducción, puesta en escena, adaptación e imitación de obras del género dramático universal, por grupos o individuos de la región; y, por último, el sostenimiento, con una relativa periodicidad, de temporadas de programación escénica alternada con espectáculos propios del género de diversión.

Ahora bien, más allá de la diversidad de espectáculos y, por tanto, de todo lo que se generó en torno a ellos, desde la construcción de teatros o la itinerancia por la ciudad de varias compañías foráneas hasta las corridas de toros y los circos, uno de los fenómenos socio-culturales más llamativos surgidos en este período fue el reemplazo de la sociedad parroquial por la sociedad espectadora (Franco Díez, 2013). En términos generales, la sociedad parroquial era sosegada, clerical y resignada ante el sufrimiento, y en donde las relaciones sociales estaban fuertemente marcadas por el ejercicio de la vecindad. Se dificultaba el anonimato, eran frecuentes los chismes como canal de comunicación, se practicaban con frecuencia las visitas sociales donde había una cierta noción de familiaridad y existía una auto identificación con el atraso, con expectativas por el futuro y el progreso basadas en la esperanza de que “algo pasaría o cambiaría”. Sobre los hábitos

y prácticas de recepción, se trataba de una sociedad caracterizada por la ausencia de rutinas colectivas de recepción, de espectáculos públicos, que se maravillaba con los inventos y las maquinas más que con los contenidos de tales eventos:

Cuando la naturaleza del espectáculo no exigía que alguien se dirigiera al público para captar su atención esta era acaparada por enfrentamientos que sucedían en vivo en diferentes escenarios: el toro contra el torero, peleas de gallos, contiendas de boxeo. En la sociedad parroquial se daban temporadas anuales de presentaciones; era más importante el ritual de ir al espectáculo que el contenido de este; los espectáculos funcionaban por temporadas anuales (no había secuencias en las presentaciones ni tampoco sagas) y los contenidos se repetían en cada temporada. Los asistentes a espectáculos no se identificaban con los personajes o sus caracteres sino con los artistas y sus virtudes y asumían comportamientos vulgares en el escenario (peleas, insultos, escándalos, burlas al vecino, groserías anónimas, imitación burda de los personajes en el escenario); el tumulto no sabía permanecer en silencio, no controlaba sus emociones, no estaba preparado para soportar mucho tiempo la proyección continua. Hay que recordar que la mayoría de espectáculos públicos se presentaban con una estructura que tenía interrupciones cada diez o quince minutos y ninguno se presentaba durante más de media hora de forma continua. Las peleas de gallos, el boxeo y el circo, pero también el teatro, la ópera, la zarzuela se presentaban por actos y había intermedios entre estos. (Franco Díez, 2013: 41-42).

De alguna manera, no se asistía a estos espectáculos en virtud del espectáculo mismo sino para evadir el tedio y el aburrimiento que caracterizaba a una sociedad silenciosa en donde la participación en los actos religiosos y la asistencia a la iglesia creaban importantes espacios de socialización clerical. En este contexto, no sorprende precisamente que los periódicos locales de la última década del siglo XIX se quejaran constantemente de la monotonía de la vida local, refiriéndose a la falta de más funciones de teatro, ópera y zarzuela, es decir, a la falta de diversiones “cultas” que igualaran la vida cultural de otras latitudes, como Bogotá en un primer momento o, absurdamente, la de algunas ciudades europeas.⁷ No quiere decir que no hubiese otras diversiones, sino que los cronistas, “reporteros” y críticos de espectáculos de la época les daban poca o ninguna importancia a las mismas. Los registros no indican que la ciudad fuera aburrida, pues la vida cotidiana de la gente incluía no solo actividades productivas, sino una oferta de entretenimiento diversa y concurrida: toreo, boxeo, circo, magia, conciertos, etc. Las quejas sobre el aburrimiento evidencian más bien que los habitantes de la misma tenían una noción de sus carencias y, en consecuencia, querían progreso, modernidad y entretenimiento. Si bien es cierto que a principios del siglo XX Medellín estaba lejos de ser una ciudad de espectadores educados, algunos de sus pobladores tenían ya

una expectativa por el cambio y lo nuevo que los teatros vinieron a colmar. De ahí precisamente que la sociedad parroquial viviera el tránsito hacia la sociedad espectadora motivada por el deseo de cambio, de transformación, de algo nuevo que convirtiera a la ciudad en territorio de progreso en términos de espectáculos culturales. Esta sensación de cambio cultural y de apertura a algo nuevo y fascinante, fue aprovechada por algunos empresarios locales dispuestos a invertir sus fortunas en la construcción de espacios arquitectónicos que albergaran espectáculos culturales diferentes a los que ofrecía la sociedad parroquial: peleas de gallos, retretas, corridas de toros, juegos de azar, etc. Por ello, cuando comenzaron a proliferar teatros en el centro de Medellín, la actividad de asistir a ellos a ver ópera, zarzuela o cine llegó a considerarse un asunto que concernía al buen gusto y tono de quienes conformaban un público educado. Es decir, la actividad teatral fue vista y valorada como una manifestación del progreso de la ciudad y también fue considerada un medio para civilizar, razón que explica porque sus defensores opusieron la asistencia a conciertos y espectáculos teatrales a otras actividades más de orden popular que con frecuencia fueron señaladas como bárbaras, atrasadas y salvajes.

En virtud de lograr una mayor perspectiva histórica en relación con lo que significó la construcción del teatro Bolívar, el Junín y el Lido es preciso aludir brevemente a las prácticas colectivas de entretenimiento que antecedieron al público que asistió a sus salas y que, de algún modo, realizó el tránsito entre una sociedad parroquial y una sociedad espectadora. Lo que procuraré demostrar, explicado de manera breve, son tres cosas fundamentales. Primero, gracias a la construcción de teatros en las primeras décadas del siglo XX, los habitantes de Medellín padecieron



Termómetro ubicado en la fachada la carrera Junín del Edificio Gonzalo Mejía en el centro de la ciudad en 1964, para recolectar dinero en beneficio del Hospital Infantil

⁷ En cierta medida todas estas quejas sobre el atraso cultural de la ciudad se enmarcan en una tensión más grande de dos proyectos, no necesariamente complementarios pero sí claramente identificables: por un lado, la elite más conservadora de la ciudad, con la Iglesia a la cabeza buscaban mantener la moral católica a toda costa, bajo una percepción a veces más purista que la doctrina tradicional, razón por la cual los proyectos modernos en torno a la urbanización de la ciudad o la promoción de espacios de socialización diferentes a los que ofrecía la iglesia, eran rechazados categóricamente. Por otro lado, varios dirigentes y algunas empresas lideradas por la Sociedad de Mejoras Públicas querían modernizar Medellín, no necesariamente para ir en contra del catolicismo, sino para traer a la ciudad mensajes de la vida urbana moderna que hablaban de un territorio de ciudadanos civilizados, que saben comportarse en público, que conocen el valor de discutir y argumentar, que se cuidan a sí mismos y a los otros, con una adecuada noción de lo público, que superan la barbarie del comportamiento masivo que se basaba en la expansión primigenia de las emociones.

cambios significativos en relación con la forma como asumían el tiempo libre y la diversión. Por un lado, se destacan cambios en las costumbres de distracción en familia, particularmente la aparición del cine gracias al Teatro Junín y el Lido como alternativa a las diversiones en donde se concentraba el consumo de alcohol, como los circos, las corridas de toros y las peleas de gallos que, entre otras, se consideraban actividades que fomentaban conflictos y disoluciones familiares. Por otro lado, se presenta un fenómeno de apertura a las actividades de ocio en todas las clases sociales, ya que antes de la llegada del cine la ciudad contaba con muy pocas atracciones culturales de calidad. El teatro tradicional—presentado en los tres teatros pero sobre todo en el Bolívar—era frecuentado por las élites en la mayor parte de la oferta existente, situación que excluía claramente a la clase popular. Con las funciones de cine se democratiza la oferta cultural al diluirse las fronteras entre la baja y la alta cultura. En las funciones de cine confluían diversas clases sociales, algo que no sucedía en las peleas de gallos, el boxeo o las corridas de toros, diversiones de un origen más popular. Aunque suene arriesgado afirmarlo, el Teatro Bolívar, el Teatro Junín y el Teatro Lido además de ser en términos de Giandoménico Améndola, verdaderos signature buildings—es decir, edificios firmados por un gran arquitecto de éxito, que fueron construidos con el objetivo de producir admiración, respeto y confianza—también devinieron en espacios que rompieron definitivamente con las prácticas de entretenimiento colectivo propios de la sociedad parroquial.



Espectáculo ofrecido por el mexicano Antonio Guerrero, quien vuela a bordo de un globo aerostático inflado con humo de petróleo quemado en la Plaza Mayor de Medellín(actual Parque Berrío) en 1875. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.



Paseo a caballo de integrantes del Club Brelán a Niquía en 1895. El sitio era un destino visitado para realizar paseos familiares o a caballo, por sus extensas zonas verdes y sus fuentes de agua. Archivo Fotográfico Biblioteca Pública Piloto.

2.1.

LAS PRÁCTICAS COLECTIVAS DE ENTRETENIMIENTO DE LA SOCIEDAD PARROQUIAL

A finales del siglo XIX y principios del XX se registran en Medellín diversos espectáculos culturales de entretenimiento masivo: la retreta, por la cual se cobraba para tener el privilegio de sentarse en las bancas; toros, magos, prestidigitadores y adivinos extranjeros que compartían escenario teatral con compañías de ópera, zarzuela y teatro venidas de España y México; y el cine, que arribó a Medellín en silencio, con discreción, casi a escondidas, refugiado en un montón de inventos y novedades que la tecnología y la modernidad ofrecían sin tanta alharaca como el tren o el tranvía. En virtud de organizar tal variedad de espectáculos es posible dividirlos de acuerdo a su finalidad:

•**Espectáculos públicos de entretenimiento no narrativo:** el circo, las corridas de toros, payasos, saltimbanquis, prestidigitadores, magos, entre otros. Estos espectáculos de entretenimiento masivo juntaron a las distintas clases sociales, posibilitaron la recepción colectiva de contenidos y generaron espacios para el disfrute en los parques de Berrío y Bolívar. Si bien es cierto que todas las prácticas aludidas desempeñaron un

papel cultural relevante a nivel social, en la formación del público las retretas musicales fueron determinantes. En tanto práctica colectiva de goce, las retretas se realizaron desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX en el Parque Berrío o Bolívar a las 10 a.m. o las 6: 30 p.m., y que en 1915 el director de la Banda, Gonzalo Vidal, modificó con éxito para los domingos a las 11 a.m. con el argumento de que “por la noche las señoras no pueden ir y las horas de las 9 y las 10 de la mañana no dieron buen resultado: son horas de oír misa en las iglesias de la ciudad” (*El Colombiano, Agosto 23 de 1913*). La idea fue acogida, al menos en lo que respecta a que las retretas de los jueves se siguieron llevando a cabo en el Parque de Berrío y las del domingo en el Parque de Bolívar. Unas y otras traían a oídos de los medellinenses piezas de Wagner, Haydn, Rossini, Meyerbeer, Massenet, Gounod y Bizet, entre muchas otras piezas del repertorio clásico universal, e introducían uno que otro pasillo del naciente repertorio musical colombiano. También tuvieron cabida algunas selecciones de óperas, ya famosas en Medellín, así como algunos vals y marchas o pasos redoblados. En algunas ocasiones, las retretas servían para presentar saludos a extranjeros que visitaban a Medellín, como sucedió con la visita del enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de los Estados Unidos, Charles Burdett, que tuvo lugar el 7 de junio de 1899, frente a la casa donde el funcionario estaba hospedado. Ese día la retreta se hizo media hora antes de lo acostumbrado y el repertorio no varió gran cosa, excepción hecha con el himno nacional de los Estados Unidos, ejecutado como primera pieza del programa. Las retretas sacaban a la calle mucho de lo que ya se había escuchado en el Teatro Principal, ya hubiese sido gracias a los conciertos anuales programados por la Escuela de Música de Santa Cecilia o a los conciertos de beneficencia organizados por los pudientes para conseguir recursos con los cuales sostener las casas de beneficencia; por las ejecuciones de los directores de orquesta de las compañías de ópera y zarzuela que visitaron la ciudad o bien por agrupaciones o músicos solistas que ofrecían sus cualidades a ojos y oídos que, si no estaban habituados a la música, al menos no estaban lejos de estarlo. Además, al hacerse en espacios abiertos, llegaban a todo tipo de público, desde la más recatada señorita, hasta el vendedor ambulante, pasando por todas las gamas de la escala social de la época.

•**Prácticas colectivas de contemplación y evangelización:** liturgias, misas, procesiones, celebraciones religiosas (para la época, el Corpus Christi era una de las más anunciadas), celebraciones patrias y obras de caridad.

•**Prácticas lúdicas segregadas:** baños dominicales, carreras, paseos a caballo y exhibiciones de autos, la primera de las cuales se realizó el 12 de agosto de 1913 en el marco de las festividades religiosas del centenario de la independencia de Antioquia.

•**Prácticas colectivas de instrucción:** presentaciones públicas de los exámenes finales en el colegio San Ignacio, conferencias y eventos públicos de erudición y otras actividades de legitimación pública de conocimiento.

•**Prácticas ilegales censuradas y heredadas de la sociedad rural:** juegos de azar, apuestas, peleas de gallos, venta e intercambio de imágenes, fiestas en casas y salones de bailes y, eventualmente, las riñas. No obstante ser ilegales y censuradas moralmente, los juegos de azar y las loterías fueron formas de entretenimiento colectivo y privado comunes a finales del siglo XIX y principios del XX en la ciudad. De hecho, existen numerosos registros de censura social ante estas prácticas, por considerarlas como vicio y por los peligros que podían implicar en relación con el derroche de fortunas y, por tanto, por su responsabilidad en la quiebra económica de los filipichines, hijos de los ricos locales educados y criados en Europa.

•**Espectáculos públicos de entretenimiento artístico con estructura narrativa convencional:** aquellos que narraban historias con principio, medio y fin, y en las que tenía un peso especial las peripecias de los personajes y la profundidad dramática de la representación como sucedía en el teatro, la zarzuela, la ópera y los conciertos.

En su gran mayoría estos espectáculos estuvieron a cargo de compañías extranjeras que visitaban la ciudad en una correría que incluía otros centros urbanos como Bogotá, Cali y Barranquilla. El arribo a la ciudad podría describirse casi como un viaje titánico tal y como lo describe Cenedith Herrera Atehortúa:

“Antes de llegar a Medellín, las compañías debían batallar con la abrupta geografía colombiana, repleta de caminos que serpenteaban, una y otra vez, por montañas y valles; geografía a la que se sumaban los cambios climáticos, el incesante zumbido de los mosquitos, el acecho de animales salvajes y el deslumbramiento de una vegetación exuberante, factores todos que hacían del viaje una empresa de locos, de apasionados. Un viaje difícil, cuyo eje principal era el río Magdalena hasta el interior del país, si se venía desde el Caribe, aunque otras compañías preferían entrar por el Golfo de Maracaibo y hacer el recorrido, por mar o por tierra, pasando o estableciéndose una o dos temporadas en las ciudades costeras de Riobacha, Santa Marta, Cartagena y Panamá; o llegaban a Panamá y hacían un recorrido similar hasta arribar a Venezuela. Si las compañías llegaban primero a Buenos Aires, Lima, Guayaquil o cualquier otra ciudad suramericana, la ruta incluía a ciudades como Cartago, Palmira, Buga y Cali, hasta llegar a Bogotá y luego a Medellín (Herrera Atehortúa, 2009:116).

La inclusión de Medellín en las correrías de las compañías implicaba para éstas una fuerte erogación económica, situación que las obligó a permanecer largas temporadas en la ciudad con el fin de recuperar la inversión. La llegada de una compañía teatral era todo un acontecimiento, ya que como lo expresaba la prensa de la época —refiriéndose a situación política del país— el teatro propiciaba de una u otra forma el olvido temporal de “las desgracias de la Patria, además de ser uno de los pocos entretenimientos con que contaba la ciudad” (*Las novedades*. Medellín. 20 de julio de 1894. P. 187). Las compañías al llegar se instalaban en una casa o en un hotel y se disponían a presentar las obras que traían en el repertorio, previamente escogido para la temporada, la cual funcionaba normalmente, mientras la ciudad no se viera afectada por una crisis política o por la celebración de fiestas religiosas. Para Medellín, es preciso comprender que el teatro, definido por Fabio Botero en su libro *Cien años de la vida de Medellín*, “incluye no sólo los dramas y comedias corrientes, sino, tal vez con mayor significación, las obras lírico-musicales, que dominaron la escena a finales del siglo XIX y durante buena parte del actual: zarzuelas, operetas y óperas (Botero, 1998: 131).



Banda Departamental dirigida por el Maestro Gonzalo Vidal. La banda tuvo una participación muy activa en las retretas musicales que tenían lugar en el Parque de Bolívar. Fotografía de Benjamín de la Calle, 1916.



Circo Teatro España, situado en la parte baja del Barrio Boston, abrió sus puertas en 1909. Desde esta fecha, se convirtió en el lugar apropiado para la recreación y el esparcimiento de la época, además de las presentaciones del circo, contaba con un coliseo taurino, cine y sala de conciertos, donde se presentaron artistas de talla nacional e internacional.



Fotografía de un evento a realizarse en el Circo Teatro España en 1934. Fotografía de Francisco Mejía



Carteles de prensa publicitarios informando de dos espectáculos populares en Medellín a principios del siglo XX. De un lado, la llegada del Circo Olympia, cuya mayor atracción era el espectáculo llamado Un par de gitanos, el cual prometía ser el show más divertido, realizado por los actores Laurel y Hardy. De otro lado, el anuncio de la presentación de Angelita Iris, una aristocrática y joven bailarina, quien, además de tener sus pies asegurados por 30.000 dólares, había cosechado éxitos en México, La Habana y América Central, con piezas de baile como Niña mimada, Aires sevillanos, Bacanal de flores, Baile salvaje y una pieza de baile ejecutada magistralmente sobre una mesa.

En torno a las compañías extranjeras se desplegaron diversas actividades de tipo artesanal y económico que ensancharon el espacio social de lo teatral en distintos estamentos locales: relaciones económicas de arrendamiento y sociales de autorización o apoyo en especial con las autoridades civiles y eclesiásticas. De modo particular, la necesidad de viajar ligeros de equipajes y de ropa, obligaba a la inclusión de naturales locales en las comparsas y coros, cuando no como asociados. Esta práctica se convirtió así en la escuela por excelencia que impulsó la aparición de émulos locales que crearon sus propias compañías, algunas muy efímeras y precarias. La aparición

de estas compañías de dedicación a los oficios teatrales, tanto dramáticas como líricas, reviste una importancia fundamental en tanto empiezan a construir un saber y a ganar un espacio social para el oficio que, en gran medida, se constituyó en la base no solo para que la tradición teatral arraigará en Medellín, sino también para que se constituyeran una serie de asociaciones privadas que construyeron los primeros teatros. Así, el Teatro Principal o Coliseo fue inaugurado en 1836 en la calle Ayacucho, entre Junín y Sucre, gracias a la gestión de Pedro Uribe Restrepo, quien al parecer estuvo madurando la idea de dotar a la ciudad de un espacio adecuado para

representaciones teatrales desde su regreso de Europa en 1834. Este médico y promotor de obras cívicas reunió a otros “notables” conciudadanos como los señores Francisco A. Gónima y Llano, Fermín Isaza, Miguel Tello, José Ma. Carrasquilla, Sebastián Amador, Apolinar Villa y Francisco Ortega con el fin de darle inicio a la obra, que tuvo un costo aproximado de \$12.300 pesos oro. Los planos fueron realizados por él mismo y la construcción estuvo a cargo de los maestros Vicencio y Januario Ortiz, N. Muñoz, Álzate y Morales. El edificio poseía un escenario de unos dieciséis metros de frente por diez de fondo y, desde sus inicios, contó con una taberna y un patio central descubierto, utilizado cuando no había representaciones teatrales para las riñas de gallos.

A medida que la ciudad fue creciendo —hacia 1869 contaba con una población aproximada de 29.765 personas— y con el arribo de algunas compañías extranjeras, el “casarón” —tal como los periodistas denominaban al Coliseo—, fue objeto de algunas reparaciones, entre éstas la cubierta del patio realizada por Mariano Luque, empresario y director de una compañía de teatro con la que había llegado a Medellín en 1864. Dicha adecuación se mejoró veinte años después, cuando el techo fue reforzado con amarres de lazos de fique.

Sin embargo, el ajuste no contentó a los cronistas culturales, quienes desde sus columnas en la prensa local insistieron en la necesidad de acondicionar apropiadamente el espacio, inversión que debían asumir en su totalidad los dueños del teatro y no las compañías que lo alquilaban. Así, por ejemplo, el periódico *Las Novedades* transmitía esta inconformidad y la decisión respecto a esto del Concejo de Medellín, así:

“Ya era tiempo que el honorable Concejo del Municipio acordase, como en efecto acordado, medida por la cual merece nuestros más calurosos aplausos, la construcción por cuenta y riesgo del tesoro distrital, de un teatro cómodo, elegante y decente, que esté a la altura de nuestra creciente civilización, y si no tan excelente como el Nacional (Cristóbal Colón), al menos no tan detestable como el teatro alcanza que actualmente posee una empresa que usufructúa pero no reflecciona, que explota pero no repara. Pudiera muy bien tomarse como modelo el teatro Municipal de Bogotá”.

En este sentido, lo que solicitaban los periodistas a los empresarios era que, como mínimo, pintaran el edificio y organizarán el nivel del patio, a la vez que instaban al gobierno local a construir un nuevo Coliseo, el cual contribuiría al “ornato de la población”. El teatro debía integrarse al proceso de reforma de las costumbres consideradas “atrasadas”. Esto explica precisamente la razón por la cual los medios locales insistieron en la necesidad de prohibir la venta de licores dentro del recinto y de evitar arrendarlo para las riñas de gallos, actividad considerada como bárbara y extravagante. Para el funcionamiento de la gallera, según indica Lisandro Ochoa en *Cosas viejas de la Villa de la Candela-*

ría, “se retiraba parte del lunetario y se colocaba en el centro un redondel bajo, de madera, donde tenían los gallos sus disgustos, acompañados de juez y careadores” (Ochoa, 1984:38). Esta actividad, a pesar de ser considerada por los defensores de la cultura y el progreso como contraria al cambio en el comportamiento individual en espacios tanto públicos como privados, se mantuvo en el Teatro Principal hasta finales del siglo XIX. Por su parte, la cantina, a la cual se le sumó un restaurante después de la construcción del nuevo edificio en 1917, permaneció hasta la demolición definitiva del teatro.

Algunas incomodidades señaladas por los periodistas y el alto costo del alquiler del escenario condujeron a que otros espacios fueran utilizados para la representación de obras de teatro. De un lado, mediando la década del ochenta del XIX, se fundó el Teatro de Variedades, cuyos espacios fueron utilizados por la compañía Lírico Dramática Infantil en 1884, 1885 y 1886, por la compañía Fernández Birelli en 1884, por la compañía de Martín A. Gómez en 1886, y por la compañía de Aficionados en 1890. En gran medida su fundación estuvo ligada a la necesidad de aminorar gastos de algunas compañías locales y extranjeras, debido al alto arrendamiento del Teatro Principal o Coliseo, situación que explica la razón por la cual el bumangués Lino Ricardo Ospina y el payanés Francisco Vidal adaptaron otro local como teatro en 1884 que podía albergar a más de quinientas personas. Este contaba, según la prensa, con un techo sólido, completa ventilación y estaba situado en una casa amplia de la señora doña Mariana Arango, en la calle de Junín. Tras la primera representación de la compañía Lírico dramática Infantil, dirigida por los dos dueños del teatro, las impresiones de los periodistas asistentes fueron estas: “el teatro es pequeño, pero decente; los palcos están sólidamente contruidos, mucho aseo, comodidad, buen gusto, iluminación adecuada, decoración sencilla, y teloncito aéreo” (El Liceo Antioqueño. Medellín. 1 de agosto de 1884. # 4, p. 64). De otro lado, Anacleto Mesa, a través del periódico *El Ciudadano*, promocionaba su casa para representación de obras de teatro de la siguiente manera: “el edificio ofrece comodidades por estar refaccionado i apropiado para el objeto; buen gusto en la elección de las piezas i [pequeñas] piezas que allí se representen, esmero en los actores, i [sic.] deseo de complacer al público – sobre todo un cuerpo de policía para sostener el orden i [sic.] una magnífica sala buena para baile, que se arrienda a un precio ínfimo” (*El Ciudadano*, 15 de abril, 1875, 48.) Dos servicios proporcionados por Mesa llaman la atención al aludir a formas de disciplinar al público asistente: en primer lugar, la alusión al “buen gusto” en la elección de las piezas, que parece referirse al hecho de que el repertorio solamente incluyera aquellas obras que contribuyeran a consolidar los valores y las normas consideradas “cultas” en la época. En segundo lugar, la presencia de la policía, que se encargaría del control de los cuerpos y los comportamientos durante las representaciones y los bailes.

Buscando suplir estos dos presupuestos de urbanidad y modernidad pero también los de una población que aumentaba sustancialmente, algunos protagonistas de la escena cultural local realizaron varias propuestas tendientes a reunir el dinero suficiente para

construir teatros con capacidad para miles espectadores y donde pudieran presentarse obras de teatro y zarzuela, cine y otros espectáculos, como corridas de toros y circos: el Teatro Junín, el Circo España y el Teatro Bolívar. A estos tres teatros arribaron muchas compañías extranjeras de teatro, ópera, zarzuela y opereta, que de acuerdo con su nacionalidad y especialidad presentaron al público local un repertorio de obras que, en su mayoría, eran de autores extranjeros, fundamentalmente europeos.⁸ En los primeros años del Coliseo, las compañías de aficionados locales pusieron de moda los dramas españoles y franceses, pero a finales del siglo XIX el gusto de los espectadores favoreció las zarzuelas de género chico, seguidas de la ópera, el drama y la comedia, que tomaron fuerza a medida que avanzaba el siglo XX. Las primeras compañías dramáticas extranjeras que visitaron la ciudad incluían en su repertorio piezas que habían sido representadas por los primeros conjuntos amateurs, los cuales llevaron a escena obras del teatro clásico español y francés, privilegiando autores como Bretón de los Herreros, Calderón de la Barca, Alejandro Dumas (hijo) y Víctor Hugo, entre otros. Pero, según ilustra la prensa de finales de siglo, los medellinenses de aquella época habían dejado atrás los citados dramas por considerarlos pasados de moda tal y como lo ilustra una columna publicada en *La Balanza* en 1880:

“Ni se usa salir por la ventana, ni comer arsénico, ni beber filtros, ni filtrar aguas misteriosas; hoy va fundándose el teatro puramente práctico, doméstico, fotográfico. [...] ya van disgustando (pero, sobre todo, disgustan en Antioquia, y con razón) esos salados y picarescos equívocos de los Tirso de Molina, de los Lope de Vega, de los Bretón de los Herreros.”

⁸ Conviene realizar la siguiente precisión respecto a la naturaleza de las compañías teatrales que se presentaban en Medellín a finales del siglo XIX y principios del XX. Existían dos tipos de compañías: las extranjeras —que se dividían en familiares y empresas teatrales— y las locales. Las compañías familiares extranjeras estaban compuestas por padre, madre, hijos, yernos, entre otros, mientras que las de carácter empresarial albergaban un sin número de personas entre las que no necesariamente existían vínculos de parentesco. Basado en las denominadas “revistas de teatro” publicadas en la prensa del período se puede observar la composición de las compañías teatrales extranjeras, así: tiples, bajos 1º y 2º, barítonos 1º y 2º, tenores 1º Y 2º, coros (aproximadamente 20 personas), apuntador o consueta, característico, contralto, orquesta, guarda ropa, papeles secundarios, sastre, cómico, cómicas, tiples, comprimarias, y utilero. Las locales a diferencia de estas se creaban por iniciativa de un artista de la ciudad, que convocaba a aficionados de las artes para conformar una compañía con el propósito de presentar obras escénicas de distinta índole mientras el teatro permanecía desocupado. La parte musical de las obras teatrales estaba a cargo de músicos locales, y en ocasiones incluían actores de la ciudad a su troupe (Gónima, 77). Es el caso de Lino Ospina quien participó con éxito en la Fernández Birelli, en la Gutiérrez Latorre y la Prado. Fue muy frecuente, además, que algunos actores, al terminar las temporadas, se adherían a nuevas compañías procedentes del exterior o que fundaran nuevos colectivos escénicos con actores locales. Es el caso de las señoras Cámara Ramírez y Marín del Prado que hicieron parte de la compañía Prado y que posteriormente fundaron con Lino R. Ospina la compañía Ramírez Ospina. La misma actriz Ramírez, junto con su esposo, participaron en la compañía Luque, la cual visitó la ciudad en 1881 bajo la dirección de Julio Luque; en 1888 se presentó con el nombre Alba Luque y, en 1898, contó con la participación de Ricardo Luque Alba, hijo de Julio Luque y Soledad Alba. Los esposos Soler, por su parte, participaron activamente en la compañía Bello en 1901 y en la Colón en 1904.

El anterior ejemplo ilustra el deseo de apreciar, ante la escasez de obras nacionales, teatro moderno universal, razón por la cual la interpretación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca por parte de la misma compañía generó opiniones como la del diario *La Tribuna*, que aseguraba: “nuestro público está un poco educado respecto a eso, y no gusta ya de esos dramones de la antigua escuela clásica que aburren por lo pesado y chocan por lo inverosímil de su trama” (*La Tribuna*. 1880. Medellín, junio 26, 24.). En vista de los requerimientos de los espectadores, las compañías dramáticas fueron renovando su repertorio a medida que pasaba el tiempo, a tal punto que, a finales del siglo XIX, incluyeron obras de autores que escribían sobre las situaciones a las que se enfrentaban cotidianamente los seres humanos, contenidos que se asemejaban mucho más a la vida de los habitantes de la ciudad. Así, comediógrafos como los españoles Leopoldo Cano y Mazas, José Echegaray o Eugenio Sellés, empezaron a ser los preferidos por las compañías ya que en sus obras se evidenciaba la aspiración de retratar a la sociedad española contemporánea, en la cual se veían mejor reflejados los medellinenses. Algunas de estas obras fueron notablemente exitosas, sobre todo *La Pasionaria* de Cano y Mazas y *El Gran Galeoto* de José Echegaray, situación que obligó a las compañías a representarlas en varias oportunidades a petición del público debido al entusiasmo que despertaron su trama y su buena ejecución. La importancia de esta última fue de tal magnitud que en 1887 la pieza fue considerada por los periodistas del diario *El Espectador*, como una obra maestra, por poseer un contenido de saludable enseñanza, que equipararon con la comedia *Divorciémonos* del francés Victoriano Sardou, cuyo montaje corrió a cargo de la Compañía Amato en 1892, en un momento en el cual la población necesitaba divertirse luego de haber afrontado varias guerras civiles; de acuerdo con los revisteros:

Los medellinenses, para mantener viva y abundante la fuente de las lágrimas, ó al menos la de la más profunda de las tristezas, nos basta y nos sobra con las desgracias de la patria: por eso preferimos en el Teatro lo que nos haga salir de este lamentable estado; lo que produzca un efecto contrario en nuestros desolados espíritus: lo que nos haga reír, en una palabra.” (*Las Novedades*. 1894. Medellín, julio 20, 187.)

Entre los dramaturgos latinoamericanos preferidos por las compañías para engrosar sus repertorios se encontraban el argentino Belisario Roldán, los escritores uruguayos Miguel Escuder —quien se desempeñaba como director del diario *El Día* de Montevideo— y Florencio Sánchez. Además, se representaron en Medellín obras del comediógrafo chileno Armando Moock Bousquet, de la dramaturga mexicana Concepción Sada— de quien la Compañía de Virginia Fábregas escenificó *Como yo te soñaba*— y del peruano Felipe Sassone Suárez. Por otro lado, a partir de la década del veinte se pudo disfrutar algunas piezas del género policíaco por parte de la Compañía Caralt y de la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal.

En cuanto a las compañías de ópera y zarzuela, pese a que mantuvieron repertorios poco variados durante la época estudiada debido a la disminución de composiciones de este género a medida que transcurría el siglo XX, es posible afirmar, tal como lo plantea Juan Fernando Velásquez, que el paso por Medellín de dichas troupes fue de suma importancia para la práctica musical y escénica en la ciudad, porque gracias a ellas se conocieron importantes obras clásicas y modernas del repertorio lírico (Velásquez 2013, 78). La mayoría de las óperas representadas entre 1891 y 1896 fueron italianas: de veintinueve óperas de las cuales se tiene registro que se representaron en el Teatro Bolívar, diecisiete eran de compositores italianos, ocho de Verdi, tres de Donizetti, dos de Bellini, una de los hermanos Ricci, una de Rossini, una de Leoncalvallo y una de Ponchielli. Las restantes pertenecían a compositores franceses, entre ellos Georges Bizet (Velásquez, 2013, 79). En el siglo XX las compañías de ópera incluyeron obras de Pietro Mascangi, Giacomo Puccini, Ambrosio Thomas y otros. Pese al cambio de siglo, el público local continuaba disfrutando de las óperas clásicas, entre ellas *La Traviata*, una adaptación de *La dama de las Camelias* de Alejandro Dumas (hijo) que, con música de Verdi, se convirtió en la más vista en la ciudad entre finales del XIX y principios del XX.

Pese a que a finales del siglo XIX y principios del XX en Medellín predominaron las compañías extranjeras, las cuales traían su repertorio definido, algunas de ellas se arriesgaron a representar obras de autores nacionales debido a que conocían los guiones en el transcurso de su estadía en el país. Durante el periodo estudiado, los periodistas estimularon desde sus columnas la consolidación de un teatro nacional por medio de la producción y puesta en escena de obras autóctonas. En 1901 el diario *El Medellín* invitó a los aficionados “[...] Jesús del Corral, magnífico observador y crítico de nuestras costumbres, a Lino R. Ospina, tan conocedor de los intrínquilos de los bastidores; a José A. Gaviria, ya iniciado con buen éxito, y á todos nuestros costumbristas, para que trabajen en este inexplorado terreno literario [...]”. (*El Medellín*. 1901. Medellín, febrero 9, 3.). El llamado se materializó con la adaptación para teatro de la novela *María*, de Jorge Isaacs, en 1903, y con el drama de Lino R. Ospina *Don Timoleón ó la Ley del montañés* en 1904. La *María* adaptada al teatro por Emilio Jaramillo con la colaboración poética de Julio Vives Guerra y Antonio J. Cano, se mantuvo en el cartel por cuatro noches, llamando la atención sobre libreto, del cual aseguró la prensa lo siguiente:

[...] haciendo a un lado la parte idílica de la novela, escogió el libretista para su arreglo la parte sentimental, triste y dramática de ella, quitándole así todo el humano contraste que tanto la adorna, comenzando el derramamiento de lágrimas desde la primera escena, adivinándose desde allí todo el desarrollo de la obra, que consta de tres actos de porfiada tortura, que fatiga demasiado a los espectadores [...]. (*Revista Lectura y Arte*. 1903. Medellín, diciembre, 82.)



Publicidad de *La Traviata* G. Verdi que se presentó en Medellín con gran éxito por diferentes compañías durante las primeras cuatro décadas del siglo XX

Por su parte, la pieza de Lino Ospina fue premiada con la medalla de oro en el concurso que realizó la revista *La Miscelánea* en 1904 y puesta en escena por la Compañía Colón el mismo año. La obra fue descrita por la prensa como una comedia con “argumento feliz y de palpitante actualidad; escenas interesantes y convenientemente distribuidas; lenguaje correcto y natural; chistes espontáneos y de buena ley; exageraciones que no dañan la

exactitud del conjunto; y en fin, desenlace adecuado y feliz” (El Espectador. 1904. Medellín, septiembre 12, 1.046.). Si bien en el siglo XIX “la dramaturgia local obedecía más a un ejercicio que literatos y aficionados, dramaturgos en ciernes, hacían para dejar descansar un poco los géneros a los que estaban acostumbrados” (Herrera 2005, 130), a partir de 1920, con la fundación del Grupo Escénico bajo la dirección de Ramón Soler Maymo, el oficio del dramaturgo cobró importancia en Medellín, destacándose entre ellos: Alejandro Vásquez, Alejandro y Salvador Mesa Nicholls, “Efe” Gómez, Emilio Franco, Emilio Jaramillo, Francisco Jaramillo Medina, Bernardo Vélez, Gabriel Latorre, Manuel José Jaramillo y Samuel Moreno Olano. Además, Ciro Mendía, Isabel Carrasquilla y Sofía Ospina de Navarro, comediantes que se destacaron en el ambiente teatral y de quienes se llevaron a escena varias de sus obras. No obstante el reconocimiento general de los anteriores autores en la ciudad, sus piezas dramáticas contaron con muchos detractores que consideraban que en Antioquia no se habían producido obras con suficiente mérito literario para la consolidación del género, pues por lo regular se trataba de diálogos domésticos, charlas familiares y conversaciones de sirvientas (*El Colombiano*. 1942. Medellín, octubre 7, 3.)

Al margen de las polémicas en torno a la calidad estética del teatro local y, por tanto, sobre el contenido de las obras, no hay duda que los espectáculos colectivos de finales del siglo XIX y principios del XX en Medellín, trajeron consigo dos importantes cambios a nivel cultural y estético: en primera

instancia, ejercieron una influencia decisiva en la formación de compañías de teatro locales así como de actores, dramaturgos o músicos, y en segunda instancia, dieron los primeros pasos hacia la gestación de una sociedad de espectadores que se educó a través de numerosas obras dramáticas del repertorio literario mundial.

El músico Rafael D' Alemán que fungió como director de la Banda de Música (1892) y docente en las postrimerías del XIX y principios del XX.

Sobre el primer aspecto citaremos a título ilustrativo varios personajes. Lino R. Ospina fue uno de los casos más representativos de la época: participó en varias compañías como actor, incursionó también en otras actividades detrás del telón ya que se integró en 1892 a la compañía de ópera Zenardo y Lambardi como administrador. Así mismo, en 1901 hacían parte de la Compañía Bello, los señores Mejía, Betancur, y Daniel Restrepo, todos actores aficionados de la ciudad. Igualmente los envigadeños de apellido Escobar acompañaron a la compañía Soler en sus presentaciones. Con la compañía Colón estuvo el Sr. Vega y, con la compañía Reina en 1907, la actriz denominada por los periodistas como “La Alvaritos”. En la parte musical sobresalen una serie de músicos de origen extranjero o nacidos en otros lugares del país que arribaron con compañías de teatro foráneas y optaron por radicarse en la ciudad. Tal es el caso, por ejemplo, del violinista Rafael D'Alemán que visitó Medellín con la compañía de ópera Zenardo y Lambardi, y Jesús Arriola que vino con la compañía Ughetti Dalmau. Otros músicos que pertenecieron a la vida artística de la ciudad fueron los caucanos Francisco y Gonzalo Vidal, quienes desempeñaron varios papeles, entre los cuales cabe destacar su activa participación en las retretas dominicales, las misas y festividades religiosas, además de musicalizar las obras teatrales que se presentaban en el Teatro Principal. A la labor de quienes se quedaron en la ciudad debe agregarse la de quienes, como parte de las compañías, estuvieron de paso por ella, aunque fuera brevemente. Muchos de los integrantes de estos grupos, en la búsqueda de ingresos adicionales, se dedicaron a actividades como la dirección, la docencia o la interpretación, tal y como sucedió con Augusto Azzali (1863-1907), director musical de las compañías Zenardo, Zenardo-Lombardi y Azzali.

Sin embargo, fueron los cantantes quienes, con una mayor frecuencia, ejercieron como actividad alterna la docencia en Medellín, durante la permanencia de las compañías de las cuales hacían parte, bien fuera mediante clases privadas o por medio de su vinculación a la Escuela de Música de Santa Cecilia. Tal fue el caso del cantante Antonio de Santis, tenor de la Compañía Monjardín e Iglesias quien, en los últimos meses de 1888, ofreció sus servicios como profesor particular de canto por medio de anuncios en el periódico La Voz de Antioquia, y que, tras varias semanas de publicado, fue vinculado a la Escuela de Música de Santa Cecilia en los primeros meses de 1889.



Pablo E. Restrepo (1869-1924), director de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia en sus inicios en 1887 y cofundador de la Escuela de Música de Santa Cecilia en 1888. Además se desempeñó como prefecto de estudios y profesor de teoría y solfeo.

También la soprano Matilde Cavaletti ejerció su labor como docente de canto, pues debió permanecer por un tiempo en la ciudad debido a la disolución en Medellín, por desacuerdos entre Juan del Diestro y el tenor Octavio Tirado, de la Compañía Diestro-Tirado, de la cual era prima donna. Durante su forzosa estadía en la capital antioqueña intentó crear, en 1867, la primera compañía de zarzuela que hubo en ella, en la cual incluyó como

actores a varios aficionados que había en la ciudad. No obstante este esfuerzo, todo parece indicar que la calidad de los montajes fue deficiente, como lo comenta Eladio Gónima: "... Creo que salió mal ¿lo duda? En apoyo le diré que algún espectador se expresó así: "Horroroso es esto, pues sólo el tenor va con la música. Y le juro a Ud. que no me oía, ni podía oírme, pues yo mismo conocía que apenas abría la boca" (Gónima, 1909, p. 62).

Los músicos locales se integraban de diversa forma a las compañías de teatro y en ningún momento asumían contratos de exclusividad. Así por ejemplo, con la compañía Prado y Ramírez Ospina estuvieron el músico local Daniel Salazar en el piano y Francisco Vidal en el violín. En la compañía Alba Luque la música estuvo bajo la dirección de los hermanos Vidal; en la Infantil el sexteto de Gonzalo Vidal; en la Gutiérrez Latorre la Filarmónica dirigida por Daniel Salazar; en la Monjardín Iglesias los músicos dirigidos por Salazar y dos extranjeros; en la Amato el sexteto dirigido por Germán Posada, donde participaban Gonzalo Vidal y Rafael D'Alemán; en la compañía de Ópera Italiana Zenardo y Lambardi diez músicos locales y cinco extranjeros bajo la dirección del Sr. Azzali. La orquesta de la compañía Dell' Acqua estuvo a cargo de la sociedad musical. En la Compañía de Ópera Italiana el encargado de la parte musical era el maestro Azzali. Por su parte, en la Ughetti Dalmau estuvo a cargo Eduardo Ávila, mientras que en la Azuaga el director musical fue el Sr. Samuellas; finalmente, en la Benach el director de orquesta fue Jesús Arriola.

De esta manera, la participación de los músicos locales en estas compañías se manifestó, en un primer momento, en la conformación de compañías propias. Es así como en torno a 1884 Francisco J. Vidal y Lino R. Ospina fundaron la Compañía Infantil de Zarzuela, una de las primeras en la ciudad, que contaba con un pequeño núcleo de jóvenes artistas locales entre los que sobresalía como prima *donna* Cleofe Rivera. Aquí vale la pena señalar un hecho particular que pone de manifiesto la manera como los músicos locales emulaban a los europeos: la presencia de Rivera como prima *donna* puede ser tomada como la asimilación de un modelo introducido por las compañías foráneas, en el que el papel de las cantantes principales servía como un importante medio para atraer público a las funciones. En las funciones de la Compañía Infantil se presentaban pequeñas zarzuelas, pero también se interpretaban canciones, arias de ópera y música de salón, con inclusión ocasional de composiciones de autores locales; un ejemplo, la canción “La antioqueña”, con música de Gonzalo Vidal Pacheco, sobre texto de Henríque W. Fernández, que se interpretó el 27 de octubre de 1894, con la cual la compañía finalizó su primera temporada de conciertos, presentación que fue reseñada en el periódico *El Trabajo*:

Compañía Infantil:

Ha terminado sus trabajos esta simpática asociación. Con la función del 27 dio fin a la primera temporada, y en adelante continuará ejercitándose en el estudio, y preparando espectáculos para la segunda, que empezará en diciembre. La función del sábado, aunque menos concurrida que las anteriores, fue selecta por la ejecución. Los cuatro niños artistas hicieron todos los esfuerzos posibles por dejar satisfecho al público, y este apreció y recompensó esos esfuerzos. Entre las piezas ejecutadas figuró “La antioqueña”, bonita canción que para nosotros tiene la poesía del sentimiento patrio. La música de esta canción se debe al joven maestro Gonzalo Vidal, quien para los conocedores tiene la inspiración y la dulzura de los buenos compositores. La letra es del joven Henríque W. Fernández, poeta precoz, que ha sido feliz en muchos de sus ensayos y que ha dado muestras de difícil facilidad y de riqueza de fantasía. En “La antioqueña” fueron aplaudidos tanto las niñas ejecutantes, como el poeta y el músico. Que los aplausos de la sociedad sean un estímulo poderoso y alentador. (El Trabajo, n.º 51, 1 de noviembre de 1884, p. 196.)

Tanto Gonzalo Vidal como otros músicos locales adoptaron no solo asuntos de estilo sino también formas musicales de compositores que arribaron a la ciudad, sobre todo relacionados con la asimilación de La Lira. De acuerdo a la opinión de Juan Fernando Velásquez Ospina en *Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín* (1886-1903), el paso de La Lira Colombiana por Medellín tuvo al menos tres consecuencias directas: la primera fue que, gracias a las cordiales relaciones entre Morales Pino y Gonzalo Vidal, producto de la participación de este último en La Lira durante las presentaciones,

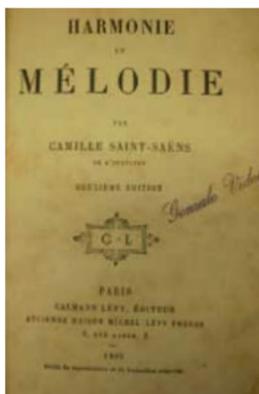
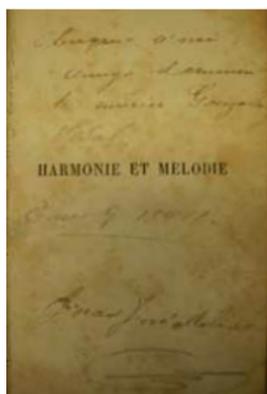
ambos compusieron una obra: “Pousse-café”, un pasillo que se publicó en la *Revista Musical* en 1901, con la aclaración de que se trataba de un pasillo improvisado en un piquete; la segunda, y seguramente más significativa, fue la influencia directa que La Lira Colombiana ejerció en el ambiente musical de la ciudad, que llevó a Pacífico Carvalho y un grupo de jóvenes a fundar La Lira Antioqueña, agrupación que inicialmente fue dirigida por Fernando Córdova y que, a partir de 1903, pasó a manos de Jesús Arriola Benzoita. Y, por último, en muchos de los recursos que los músicos locales emplearon en la composición de sus obras, por ejemplo el “Pasodoble” de Francisco Javier Vidal, publicado en la *Revista Musical*, escrito en un compás de 6/8, usual en la época, y no en el de 2/4 que se adoptó posteriormente.

Sin embargo, un aspecto de capital importancia que trajeron consigo las compañías extranjeras a la ciudad y que ilustra perfectamente el tránsito de una sociedad parroquial a una sociedad espectadora, reside tanto en la creación de revistas —por ejemplo, *La Revista Musical*, *Periódico de Música y Literatura*— como en la formación de un público sediento de conocer sobre compositores y, en general, acerca de la historia de la música. A este propósito, precisamente, respondió la creación de la revista *Literatura* por Gonzalo Vidal en 1900:

En la aurora del siglo XIX, y en una villa que entonces se encontraba muy alejada de los centros culturales de América, Vidal dio a conocer estudios y artículos de Saint-Saëns, Parent, Lavignac, Berlioz y Lavoix. Publicó, además, un interesante discurso del general Rafael Uribe Uribe, pronunciado en ocasión del concierto público ofrecido por la Escuela Santa Cecilia en 1892, y en el que el célebre e infortunado guerrero, legislador, estadista y diplomático, revela notables conocimientos de historia y estética musical. Como era costumbre en la época, esta Revista acogió o reprodujo muestras de la producción de poetas colombianos, hispanoamericanos y españoles como Clímaco Soto Borda, Rafael Pombo, Luis G. Urbina y Salvador Rueda, entre otros. Y, también, las festivas estrofas de Vidal, afortunado versificador epigramático. Un suplemento musical de la publicación incluyó doce piezas para piano en su primer volumen y algunas obras universales.” (Rodríguez Álvarez, 656).

Tanto la *Revista Musical*, *Periódico de Música y Literatura* como los suplementos de algunos periódicos, permitieron que en el ámbito local se conocieran estéticas y lenguajes musicales que, en su momento, se consideraron novedosos. De esta manera llegaron a Medellín partituras, especialmente de música de salón y para piano, métodos de aprendizaje y textos sobre música que difundieron la obra de compositores que hoy en día son ampliamente conocidos, como Chopin, Beethoven, Rossini, Bellini o Verdi, y otros que no lo son tanto, como Gounod, Godard y Waldteufel. Un buen ejemplo es el texto “*Harmonie et mélodie*” de Camille Saint-Saëns (1835-1921), que Vidal tradujo

y publicó como artículo en el primer número de la *Revista Musical*, publicación de la cual era director y editor. Además, que un texto publicado en 1885 en París circulara en Medellín, traducido al español en 1900, ofrece no solo una idea de con qué rapidez y cómo se difundían en la ciudad las ideas llegadas desde afuera, sino también la incipiente formación de un público de espectadores con intereses culturales y, en consecuencia, deseoso de dejar de lado cierto tipo de diversiones para acoger otras más acordes con un gusto estético moderno. Aquí vale la pena señalar un aspecto de vital importancia que trajeron consigo tanto las revistas como los conciertos: gracias a ellos se hizo posible la crónica musical de Medellín. Debido a los espectáculos que presentaban los artistas en los teatros, unos cuantos pero significativos autores incursionaron en la crítica desde el campo de la estética. A este respecto es necesario tener en cuenta que quienes incursionaron en la crítica y, especialmente muchos de los que abordaron la crónica musical, lo hicieron por medio de la actividad periodística y literaria, razón por la cual se trataba de opiniones y comentarios de melómanos, que se definían a sí mismos como aficionados y amantes de la música. Por lo tanto, una valoración “objetiva” de la música y apoyada en un verdadero conocimiento de la misma sólo fue posible en contadas ocasiones.⁹



Juan José Molina, propietario de la imprenta La Republicana y padre de Carlos Molina, el propietario de una de las librerías más grandes e importantes del Medellín de la época, obsequió a Gonzalo Vidal en enero de 1894 un ejemplar de “Harmonie et mélodie” (1885) de Camille Saint-Saëns que, posteriormente, el músico tradujo. En la imagen se pueden apreciar detalles de la dedicatoria.
Fuente: archivo de la Sala de Patrimonio Documental de la Universidad Eafit

⁹ Juan Fernando Velásquez señala dos aspectos que evidencian claramente la naturaleza diletante de la crítica musical local de principios del siglo XX. De un lado, señala la forma como en las crónicas y críticas de la época se confunden las obras del género grande y del género chico, y se habla genéricamente de la zarzuela sin establecer mayores diferencias entre ellos. Esto permite proponer que la zarzuela en Medellín se tomaba como una única expresión artística y al hablar de ella, los autores se referían indiscriminadamente a ambos géneros, un asunto que seguramente planteará serias dificultades a quienes aborden estudios sobre el tema. Por otro lado, la crítica objetiva y apoyada en la estética era la excepción y no la regla en las publicaciones periódicas de la época, razón que explica por qué a los “críticos musicales” se les consideraba como diletantes que asumían sus posturas influenciados por asuntos religiosos, morales o literarios.



Durante 1886 circuló en Medellín el periódico musical *La Lira Antioqueña*, la primera publicación con contenidos exclusivamente musicales de la ciudad que fue editada por Manuel José Molina Velásquez en la Imprenta Nacional de La Republicana.



Revista Musical fue publicada entre noviembre de 1900 y octubre de 1901, en plena Guerra de los Mil días. La revista era dirigida y administrada por Gonzalo Vidal y en ella tenían cabida desde fotogramas de compositores como Verdi, Liszt, Beethoven o Berlioz hasta transcripciones de partituras de Beethoven, Chopin y Gounod.

La formación de una sociedad de espectadores que se educó a través de numerosas obras dramáticas del repertorio literario mundial fue el segundo aspecto que trajeron consigo los espectáculos colectivos de finales del siglo XIX y principios del XX en Medellín. En la primera década del siglo XX los espectadores de la ciudad compartían unas maneras muy particulares de ver los espectáculos que fueron cambiando a medida que asistían al teatro. Una de las características de los modos de ver de la sociedad parroquial, que luego sufre una profunda transformación ante la sociedad espectadora, tiene que ver con las formas de percibir a los artistas. En la sociedad parroquiana el centro motivacional del espectáculo en cuanto al artista tiene que ver con sus habilidades y destrezas, con su experticia y virtudes excepcionales, pero no tanto con el personaje o el carácter que encarnan. Esta tradición, heredada de las prácticas colectivas de entretenimiento, tienen fieles representantes en los actores de circo: magos, malabaristas, prestidigitadores, adivinos y domadores. De hecho, los modos de ver en el circo son un buen ejemplo de aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de la sociedad parroquiana: el centro de entretenimiento en el circo es la virtud del malabar, no la construcción narrativa de un relato y menos todavía la creación de un personaje. Las maneras de referirse a los actores a principios del siglo XX giraban en torno a sus habilidades excepcionales, más que a las cualidades de las acciones que sus personajes realizaban o en la complejidad o virtud moral de las decisiones que tomaban. Un muy buen ejemplo lo

constituyen las referencias a los magos y prestidigitadores, siendo el más asiduo visitante de la ciudad el señor Arak. En 1908, cuando la compañía de malabaristas del mago realizó una temporada en Medellín, abundaron los comentarios elogiosos sobre el señor Arak, hasta el punto de ser disculpados sus errores en la presentación:

El trabajo de la serpentina no resultó debido a las incompletas proyecciones de las luces de colores, haciendo unos pocos ensayos estamos seguros que se sacaría muy bien ese número en el programa y el número lo vale por lo muy interesante que parece. En el resto de sus trabajos el señor Arak estuvo como siempre ejecutando con limpieza y habilidad. Finalizó la función con los graciosos fantoches, numero dedicado a las distinguidas damas que asistieron al teatro esa noche.” (El Bateo, febrero 3 de 1908).

En 1913 aparecen de nuevo referencias a presentaciones de magos y acróbatas, esta vez en el teatro Circo España: “Los artistas desempeñaron con bastante lucimiento los difíciles y arriesgados ejercicios de equilibrio. El señor Romulus sigue mostrando sus hercúleas fuerzas en sus trabajos con las manos.” (*El Colombiano*, febrero 25 de 1913). En ambos anuncios es claro, por tanto, que el elemento fundamental que se tenía en cuenta en la sociedad parroquial era la referencia a los contenidos, no desde el punto de vista estético, artístico o de análisis de la narrativa, sino desde la búsqueda de contenidos útiles a la sociedad que se esperaba construir. Obviamente las principales demandas hacia los contenidos de las obras tenían que ver con su valor moral, su capacidad de instrucción y su posibilidad de civilizar. Es decir, una de las particularidades de la sociedad parroquial sería, precisamente, la búsqueda de contenidos útiles para las diferentes representaciones culturales: útiles a la parroquia moderna, civilizada, occidental, urbana, monumental, o al proyecto de ciudad religiosa, caritativa, moralmente correcta, etc. A este particular el periódico *El Conservador*, órgano del directorio del partido conservador, publicó varios artículos sobre “La moralidad del teatro”, en los cuales dejó sentada su posición frente a la función social del teatro. El postulado medular de *El Conservador* rezaba que la única misión del teatro era “proporcionar un agradable entretenimiento”, postulado que traducido en términos creativos significaba que el dramaturgo o el poeta debían escribir sobre las costumbres buenas y contrastarlas con las malas. De acuerdo con los géneros, la comedia se encargaba de escarnecer el vicio por medio de la risa y en el drama, la virtud debía presentarse bien “acrisolada” para que, en el desenlace, saliera “vencedora de la más recia lucha con el vicio”. El triunfo de la virtud constituiría la “moralidad del escrito”. Las buenas costumbres a las que se refería el directorio eran aquellas calificadas como “decentes”, identificadas con la moral cristiana. Una buena obra era aquella en que no se atacaran algunas instituciones ni se incluyeran chistes “groseros” contra el matrimonio y “demás instituciones de carácter sagrado”: por esto una buena comedia “termina en casamiento, como debe hacerlo toda comedia honrada”. Se debía mostrar la corrección y regeneración de maridos viciosos, la consagración de las mujeres casadas a

sus deberes de estado, mostrar la mala educación de las niñas a la moda, que son inútiles para fundar un hogar y ayudar y honrar en el á su marido. Las palabras utilizadas en una obra se debían poder pronunciar en cualquier parte sin que ofendieran el pudor ni hicieran sonrojar las mejillas, y debían excluirse acciones que “ensuciaran el cristal de la pureza” de las mujeres. En fin, debía lograrse que una obra produjera el efecto de “diez buenos sermones sobre Religión y Moral predicados por un buen orador en la Cátedra del Espíritu Santo” (Lamus Obregón, 1992: 78).

Otro elemento digno de considerarse de la sociedad parroquial es que no sabe ser espectadora y no sabe valorar los contenidos, las estéticas y las narrativas de las obras representadas. A principios del siglo XX los comportamientos de las multitudes distaban de aquello que la modernidad esperaba de sus ciudadanos y aún más distantes de lo que se requería para que existiera la recepción frecuente y masiva de una ópera, una zarzuela o, incluso, del cine. Por ejemplo, las turbas no respetaban las filas, en uno de cuyos tumultos en el Circo España murió la señora Isabel Parra en las primeras proyecciones del cinematógrafo. Las reacciones emocionales bullosas y colectivas ante el espectáculo y ante el hecho mismo de estar juntos constituyeron, por tanto, una de las reacciones más usuales de los cronistas de la época que clamaban con vergüenza por un comportamiento público adecuado, respetuoso, civilizado y moralmente correcto especialmente con las mujeres y los niños. A raíz de la presentación de la obra *La princesa del dólar* en 1912 se afirmaba lo siguiente:

Nuestro Coliseo, lleno completamente con lo más selecto del público medellinense, presentaba un aspecto decididamente hermoso. Se notaba cierta impaciencia en el agitarse nervioso de la marejada humana; había ansia desesperada por oír la voz privilegiada de La Tiple, por escuchar una vez más a Del Real, el ídolo del público, y por saludar con una salvada de aplausos a los viejos artistas que tantas veces han hecho las delicias de Medellín, y han transformado con sus esfuerzos artísticos la monotonía maleante del medio (...) Pocas veces, afortunadamente, el aplauso extemporáneo o el chiste cursi dicho en alta voz, hacía saltar a la cara el rubor de nuestra incultura colectiva (...) Lastima que la empresa no hubiera escogido una pieza nueva (...) Los precios son demasiado altos para la situación de pobreza general, y es seguro que si no los rebajan, disminuirá notablemente la concurrencia. Y ya que tuvo el buen gusto de quitar el vetusto letrero que tantos años permaneció en el teatro, sería muy de desear que hicieran borrar la marca de fábrica que luce el decorado del frente; ese anuncio no está bien sino en el circo. (El Colombiano, abril 12 de 1912).

Una lamentación más radical se encuentra en una nota sobre la presentación de hipnotismo del profesor Aguirre: “El público de las galerías altas estuvo esa noche insoportable. Es verdaderamente lamentable que nuestro pueblo sea tan soez y que esté sentando plaza de maleducado ante las personas de fuera que vienen a proporcionarnos ratos de sano y agradable entretenimiento.” (El Colombiano, abril 26 de 1912). No se trataba, cabe matizar, que los espectáculos de diversión colectiva se presentaran para un público absolutamente incapaz de comprender la diferencia entre una ópera y una corrida de toros, tal y como podría desprenderse de las descripciones anteriores. Lo que aquí operaba era un proceso complejo de configuración de nuevas identidades urbanas en la ciudad, esto es, una mezcla de percepciones, de prácticas colectivas y de formas de representación que se hacían cada vez más compartidas en el entorno urbano gracias a los múltiples espectáculos de diversión que se presentaban en Medellín en el tránsito del XIX al XX. Es decir, lo que se estaba generando en este período fue un proceso de formación de una sociabilidad cultural realmente nueva y novedosa. La socialidad no es, como la sociabilidad, solamente una forma de organización, sino de relación entre personas e identidades y entre los grupos de personas y las prácticas públicas colectivas, como lo eran los espectáculos de entretenimiento, las liturgias y los actos pedagógicos. Este proceso de sociabilidad cultural comenzó a gestarse de forma paralela a los cambios que la ciudad padecía en su morfología urbana y, por supuesto, en los mensajes de cambio o transformación que los viajeros, los proyectos modernizadores y las élites insertaron en la población. Esa sensación de esperanza, de apertura a algo nuevo y fascinante, fue aprovechada por los teatros y, al mismo tiempo, se convirtió en motivación para que su espectáculo se desarrollara en la ciudad. Uno de los propósitos que la modernización tenía con respecto a los pobladores era el de lograr el control de las emociones o su expresión exagerada en público. Con base en ese criterio, se juzgaba el comportamiento de los individuos en los espectáculos públicos pero también, a veces, los contenidos mismos de las obras. Un ejemplo muy interesante para el caso del teatro es la crítica que se publicó en 1913 sobre la obra *La raza* representada por la compañía española Serafín y Joaquín Álvarez Quintero: “Los Álvarez Quintero han traído al arte dramático —y esa es su originalidad— un perfecto equilibrio entre el sentimiento individual y el sentimiento colectivo, entre la persona y la sociedad” (El Colombiano, junio 17 de 1913). Eso es lo que el teatro logra para la civilidad: espectadores que mantienen el equilibrio entre el sentimiento individual y el colectivo. O bien, expresado de otra manera, las élites tanto culturales como políticas pretendían mediante la civilidad moderna que el teatro lograra un equilibrio entre el individuo y el grupo, pero fue el cine el que logró semejante cometido, no a partir del análisis utilitario de los contenidos sino a partir de las prácticas colectivas de recepción. Sin embargo, como ya lo hemos anotado líneas atrás, estas prácticas colectivas no las generó solo el cine: en Medellín, antes de la llegada del cine, el teatro se encargó de preparar el terreno cultural para la formación de públicos.

De tal manera pues que, en el momento en el que se construyeron el Teatro Bolívar, el Teatro Junín y el Teatro Lido, la ciudad contaba con un público que sabía “comportarse” en público, que conocían el valor de discutir y argumentar, que se cuidaban a sí mismos y a los otros, con una adecuada noción de lo público, que superaban la barbarie del comportamiento masivo que se basaba en la expresión primigenia de las emociones. Sin pretensiones de exagerar, y es algo que demostraremos en los capítulos siguientes, es posible asegurar que los espectáculos masivos que los tres teatros realizaron en sus salas lograron captar, casi como ningún teatro en la ciudad, la atención de los espectadores gracias a la mediación de una máquina como el cinematógrafo, que hereda del circo y la magia la capacidad de sorprender, que adopta de la dramaturgia musical (óperas y zarzuelas, sobre todo) la narración de historias y, por último, que mediante todos estos espectáculos encantó a quienes asistieron a la sala mediante la transmisión de emociones profundas. Sin desconocer la importancia de los otros teatros, sobre todo el Circo España, el éxito rutilante del Junín, el Bolívar y el Lido residió, precisamente, en que estableció, tacita o explícitamente, una frontera entre los espectáculos propios de la sociedad parroquial (las peleas de gallos, las corridas de toros, la magia y los eventos circenses) y los espectáculos de la sociedad de espectadores (el teatro en sus diversas facetas y, sobre todo, el cine). En el Circo España y en el Bolívar sucedía todo lo que estaba vinculado con el entretenimiento en la ciudad, pero en lo que concierne al cine, un arte al que el Junín y el Lido dedicaron grandes esfuerzos, no era en principio el plato fuerte del espectáculo, como en cambio los toros, la ópera y las compañías artísticas de teatro sí lo eran. Luego de las corridas de toros en el Circo España se ubicaba una tela blanca en el medio de la arena de la plaza y, al atardecer, se proyectaban las “vistas” sobre ese telón, como complemento a la corrida, como gancho para los asistentes y como espacio para algunos deslices morales que evidencian que era más importante la proyección en penumbra que las imágenes. Más aún, los registros sugieren que las primeras proyecciones de entretenimiento no eran esperadas con ansia por la calidad y novedad de los relatos audiovisuales que se exhibían, pues las motivaciones de los habitantes de la ciudad estaban más relacionadas con ocupar el tiempo libre en actividades que les permitieran superar el tedio de la sociedad parroquial. De hecho, los anuncios de las películas en muy pocas ocasiones se referían al contenido de las obras audiovisuales. Eran frecuentes los términos “maravillosas vistas”, “interesantes imágenes”, “novedoso filme”. De otro lado, eran usuales las repeticiones de películas, pues no se contaba con un sistema de distribución estable y permanente. El Junín y el Lido, de alguna manera, vino a suplir todas estas necesidades. Gracias a su adquisición por Cine Colombia, ambos teatros estuvieron en condiciones de mantener una oferta de cine europeo, sobre todo español, francés e italiano, y de consolidarse como los espacios más importantes para la exhibición de películas en el centro de Medellín.



Actriz de teatro Barella Pastor en la obra *La Danza de los Patos* realizada en la ciudad de Medellín 1897



Libertad Lamarque, actriz y cantante argentina, junto a Alfredo Malerba, músico también de origen gaucho, posan junto a una placa conmemorativa de Carlos Gardel en el centro de Medellín en 1938.

3

LA CONSTRUCCIÓN DE LAS SALAS DE CINE COMO HUELLAS DE LA MODERNIZACIÓN ARQUITECTÓNICA DE MEDELLÍN

A mediados de la década del cuarenta, momento en el que se construye el Teatro Lido, el cine había logrado obtener una estabilidad como negocio, una evolución que provocará el diseño de una tipología muy específica, que surgirá en todo caso tomando como base el arquetipo teatral: los espacios destinados exclusivamente a la exhibición cinematográfica. Esta evolución lógica se produce por varias razones. En primer lugar, los pioneros en proyectar películas en Medellín utilizaron los teatros, lugares asociados a la cultura y muy populares entre las clases acomodadas, para presentar el invento entre la sociedad más ilustrada. Durante la época del cine mudo, este uso fue factible e incluso apropiado, ya que los requerimientos del espectáculo no diferían mucho de las necesidades de una obra teatral. En segundo lugar, para realizar una sesión de cine mudo, era necesario una superficie plana sobre la que proyectar las imágenes en movimiento (podía usarse una pantalla desmontable o la propia pared posterior del escenario), un recinto para instalar el aparato proyector y un espacio donde acomodar a los músicos.

Como es bien sabido, la proyección de películas mudas era asistida por música de acompañamiento que ayudaba al público a comprender, junto con los interludios escritos, la acción que se desarrollaba en la pantalla. Para las cintas destinadas al pueblo raso, la ambientación musical corría a cargo, con suerte, de una más o menos estridente pianola. Sin embargo, los estrenos de los filmes extranjeros, más innovadores y que pretendían captar al público adinerado, eran acompañados por una orquesta que se situaba en la platea de los teatros y cuyos acordes acentuaban los momentos de máxima tensión de la cinta. Por todo ello, los teatros se convirtieron en una tipología singularmente atractiva para fijar las bases del prototipo arquitectónico de los cinematógrafos. En principio, cabe destacar el cambio radical que sufrió el espacio teatral consolidado a lo largo del siglo XIX, debido a la inclusión del nuevo espectáculo. Primeramente, el descenso en la construcción de teatros de nueva planta destinados sólo a tal fin fue notorio. Entre 1900 y 1936, los edificios que se construyeron con destino exclusivo a teatro constituyen aproximadamente sólo un tercio del total de salas de espectáculos inauguradas (Fernández Muñoz, 1988).



Fotografías del Teatro Metro Avenida ubicado en el Centro de Medellín



Teatro María Victoria, localizado sobre la calle Junín, en la ciudad de Medellín. Propiedad del empresario Gonzalo Mejía, quien lo construye en las instalaciones del Teatro Alcázar, luego de su desplome en 1935.

Respecto a su ubicación, durante el siglo XIX los teatros habían mantenido una actitud discreta en su emplazamiento urbano. A partir del nuevo siglo y hasta mediados de la década del treinta, el desarrollo de este tipo de inmuebles estuvo caracterizado por buscar un protagonismo en la ciudad ubicándose en lugares céntricos. Como bien señala Teodoro Anasagasti, uno de los mayores especialistas en este tipo de locales, respecto al enclave en que debe situarse esta nueva tipología:

Deberá elegirse sitios estratégicos, rodeados de grandes núcleos de población, vías populosas... Las plazas son las mejores... Se cree que la proximidad de otros salones es un obstáculo; cuando, por lo general, es lo contrario casi siempre; atraen al público entre unos y otros. (Anasagasti, 1923)

Para potenciar la presencia de los locales de espectáculos en el entramado urbano, los arquitectos eligieron una situación muy novedosa y que fue una de las favoritas dentro de los movimientos vanguardistas europeos: la esquina. Durante siglos la obra arquitectónica entendió la esquina como el simple lugar de encuentro entre las fachadas y, en numerosas ocasiones, como un conflicto inevitable a solventar. Sin embargo, para los arquitectos de los movimientos modernos la construcción de la esquina suponía un ejercicio de mérito cuando la propuesta lograba resolverla de manera ejemplar. Los espacios sociales de la ciudad se concentraban en los nudos de intercambio, como los cruces de carreteras

o de las calles; nudos de comunicaciones que materializaban los flujos de sus habitantes. Las esquinas representaban las formas visibles que la arquitectura da a esta red de interrelaciones humanas. Además de su carácter dinámico y de continua transición, la esquina garantizaba soluciones formales siempre originales y una posición presidencial dentro de las plazas o los cruces de las vías. Y también ofrecía la ventaja dimensional de la diagonal.

Adicionalmente, en el edificio para la proyección de cine fue necesario resolver, a través de la arquitectura, dos problemas en constante tensión: por una parte se requería de un espacio íntimo, un mundo interior aislado y atemporal; y por otra parte era necesario que el edificio se destacara en la ciudad para lograr convocar espectadores de forma masiva. Esta doble condición espacial les permitió a los arquitectos experimentar operaciones de diseño espacial, adaptar estilos arquitectónicos y construir nuevos modelos que aportaron puntos de referencia en el paisaje urbano de Medellín. Para una gran cantidad de habitantes en las urbes, la sala de cine se convirtió en un hito, en una nueva catedral. En este sentido la arquitectura para la exhibición cinematográfica se puede considerar ejemplo moderno de una arquitectura global, entendida como forma de conocimiento, implicada en un sistema económico mundial y en un sistema de comunicación cada vez más sofisticado (Auge, 2005). Esta arquitectura circuló de la mano de la tecnología, de la movilidad de profesionales y de los hábitos de consumo asociados a la novedosa actividad que albergaba y que se manifestó en el desarrollo de modelos técnicos, estéticos y funcionales que hicieron uso del pensamiento arquitectónico del momento y de la experiencia de la realidad construida.

Bajo esta perspectiva es que podemos asegurar que los espacios para la exhibición de cine fueron agente y efecto del cambio urbanístico de Medellín y esto se evidencia a través de los diferentes fenómenos que se consolidaron en relación a estos equipamientos a lo largo del siglo XX. El primero es el cluster de salas desarrollado durante las primeras cuatro décadas en el centro tradicional, lo que generó la consolidación de este sector como polo cultural y símbolo de modernización de la ciudad. El segundo es la consolidación de Junín como un eje cultural y comercial, fenómeno que generó una vocación de entretenimiento en el sector ligado al ritual de ir de compras a través de una calle comercial. El tercer fenómeno lo caracteriza el servir de equipamiento complementario en la configuración de barrios y centralidades en sectores de la ciudad, tal y como sucedió en los lugares aledaños en los que estaban ubicados el Teatro Bolívar, el Teatro Junín y el Teatro Lido.

Como es previsible por asuntos de desarrollo cultural y económico, el auge de la construcción de salas de cine en Medellín, se presentó en un período posterior a aquel en el cual las grandes ciudades norteamericanas y europeas se erigieron como los principales escenarios de innovación y experimentación en el diseño y construcción de nuevas tipologías arquitectónicas para albergar el espectáculo cinematográfico. Así,

mientras que una espectacular arquitectura de salas de cine se produjo en Alemania durante los años veinte (Baacke, 1982; Boeger, 1993), en Estados Unidos durante los años veinte y treinta (Naylor, 1981; Valentine, 1994), y en el Reino Unido a lo largo de los años treinta (Atwell, 1980; Gray, 1996), en Colombia y más precisamente en Medellín este fenómeno se manifestó con fuerza durante los años cuarenta y cincuenta (Ávila Gómez, 2006) -y en general en las capitales latinoamericanas (Barrios, 1992; Salazar y Ochoa, 1997; Mejía, 2007) -.



Teatro Lux ubicado en el barrio Manrique



Primera sede del Teatro Metro Avenida en el costado occidental de Junín entre Colombia y Boyacá. Fotografía tomada por Gabriel Carvajal en 1951



Interior del Teatro Tropicana el día de su apertura el 10 de noviembre de 1964

En Medellín, si bien ya desde los años veinte aparecieron algunas salas de cine importantes tanto por la magnitud de su aforo como por la calidad de su arquitectura interior y exterior, solamente al iniciar los años cuarenta se aceleró el fenómeno de construcción y “descentralización” espacial de edificios construidos para la exhibición de películas, coincidiendo además con el proceso de modernización espacial de la ciudad. La aparición en el paisaje urbano, de salas de cine —o simplemente “teatros” como continuaron llamándose familiarmente— con modernos lenguajes arquitectónicos en sus fachadas y espectacularmente decorados en su interior, se inscribe en el período que algunos historiadores han denominado la “tercera modernización” de la ciudad latinoamericana.

En efecto, los teatros de cine como edificios emblemáticos de las nuevas arquitecturas comerciales surgidas en Europa y Estados Unidos durante el período de entreguerras (Ávila Gómez, 2015), constituyeron en el caso de Medellín, uno de los ejemplos más sobresalientes de un tipo de equipamiento construido por el sector privado, presente tanto en el centro de la ciudad y en las centralidades consolidadas entre los años treinta y sesenta, como en los nuevos sectores periféricos en permanente expansión desde los años cuarenta. Justamente en el acelerado proceso de transformación física que llevó a Medellín entre los años cuarenta y sesenta, de ser una aletargada ciudad decimonónica a convertirse en una metrópoli dinámica, las salas de cine constituyeron el ejemplo más representativo de una nueva arquitectura concebida en función de los mass media por cuanto las arquitecturas para el cine “además de cumplir su función específica, incitan a la participación y al intercambio, estimulan el consumo, propagan los productos; en una palabra, producen una masa ingente de informaciones que determinan a su vez una serie de tipos y de esquemas arquitectónicos, de decoración, de diseño” (De Fusco, 1970: 88).

Tras el primer cuarto de siglo de construcción de salas de cine en Medellín, y ante la agitada difusión de las ideas “modernistas” al interior del medio profesional, las agencias y los arquitectos encargados de concebir edificios para exhibir cine a nivel local, abrazaron en los años cuarenta aquellos lenguajes y formas que desde los años treinta habían identificado la producción arquitectónica de circuitos de exhibición en países como el Reino Unido y los Estados Unidos (Ávila Gómez y Montaña, 2015). Los principales ejemplos locales de arquitectura para el cine, si se tiene en cuenta su estética arquitectónica, su aforo y su localización urbana, fueron sin duda aquellos construidos en el centro de la ciudad entre los años treinta y cincuenta, exponentes en su mayoría de un eclecticismo arquitectónico que magnificaba su imagen en un paisaje urbano en pleno proceso de modernización (Montaña, 2010).

Si a nivel internacional los arquitectos que comenzaban a especializarse en el diseño de teatros de cine adoptaron la mayor parte de las veces una tendencia ecléctica heredada del siglo XIX, aplicando para algunas tipologías arquitectónicas nacientes —como

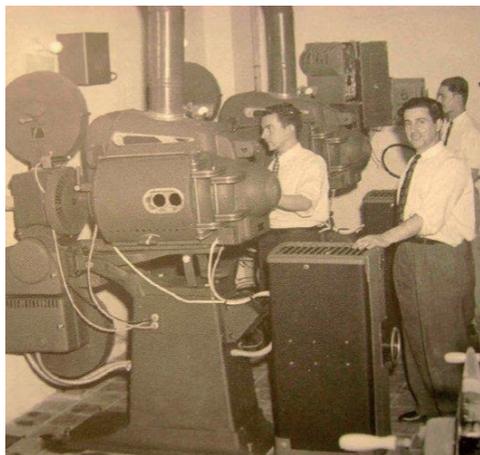
sucedió principalmente en las grandes ciudades europeas y norteamericanas— formas y elementos provenientes de estilos arquitectónicos del pasado, a nivel nacional y, especialmente para el caso de Medellín, los empresarios de cine prefirieron adoptar progresivamente los elementos de los estilos Art Decó (Lido) y Modernista (Junín), una modalidad arquitectónica muy usada en los cines construidos en los Estados Unidos. De esta forma, se evidenció en los nuevos teatros de la ciudad una breve etapa de “adaptación ecléctica” que sin embargo dio paso rápidamente a una preferencia por decorados exteriores (fachadas) e interiores (salas) más sobrios y que de alguna manera recordaban los escasos cines construidos por arquitectos de vanguardias europeas, particularmente por arquitectos alemanes. (Ávila, 2013: 86).

El Art Déco y el Modernismo en Medellín aportaron nuevos elementos en el urbanismo, en el diseño de fachadas, en el manejo de los interiores y exteriores y en el uso de diversos criterios estructurales, entre otras contribuciones. Ambos estilos abarcaron diferentes tipos de edificaciones: públicos y privados, edificios habitacionales, salas cinematográficas, monumentos, parques, espacios abiertos, iglesias y elementos urbanos como fuentes, bancas, postes de iluminación y señalización, jardineras, monumentos, etcétera. Si bien algunos de los mencionados han estado presentes en la arquitectura local hasta nuestros días, los programas que fueron innovadores durante este periodo (1920-1940) fueron sin duda los cines y los edificios mixtos (cine, habitación y comercio). Llegados a este punto conviene formularse las siguientes preguntas: ¿A qué responde del éxito de ambos estilos arquitectónicos en la construcción de espacios de exhibición cinematográfica? ¿Cómo eran asumidos por parte de una elite empresarial que buscaba transformar la ciudad por medio de la arquitectura? En Medellín, acostumbrados desde mediados del siglo XIX a recibir las transferencias formales de las novedades europeas, sin entrar en el debate de los conceptos que las generaban, la llegada del Art Déco y el Modernismo puede verse como un episodio más de aquella mentalidad “mimética”. A nivel popular al art déco se lo conocería como una expresión “moderna”, “geométrica”, de una formalidad “zig-zag”. Se lo valoraba por su sobriedad y sencillez (que se expresaba en los resultados económicos), pero a la vez por su integración de los elementos decorativistas, que daban individualidad a la obra requerida por las clases medias ascendentes. En otro plano cultural el déco se asociaba con las primeras búsquedas de un funcionalismo que si bien tenía sus antecedentes en la tradición ingenieril sajona, rescataba su espacio para la arquitectura apuntando a la jerarquización de la función sin renunciar a la expresividad de las formas decorativas.



Teatro Tropicana ubicado en la esquina nororiental del cruce de la Carrera 70 con la Calle San Juan, el día de su apertura el 10 de noviembre de 1964.

Esta decoración arquitectónica se localizaba en lugares precisos y con lenguajes variados que testimoniaban a la vez la capacidad económica del propietario: bajorrelieves, vitrales, esculturas y una notable herrería artística. Se trataba de una decoración generalmente abstracta o eventualmente figurativa que solía combinar materiales tradicionales o modernos con total libertad. Líneas onduladas y dinámicas, figuras geométricas, vidrios esmerilados y luces blancas testimonian la unidad de lenguajes conceptuales que sin embargo pueden alcanzar rangos muy claros de identificación local como podemos constatar en una construcción de mediados de la década del cuarenta: el Teatro Lido. Aunque adaptado a las particularidades locales, la imagen del Lido responde, en cierta medida, a las características propias del movimiento moderno, caracterizado por el uso de líneas ortogonales de diseño, por el énfasis en la horizontalidad y por la composición sencilla y libre del ornamento, por el uso del concreto, del acero, del vidrio y de revestimientos prefabricados. También se destaca el aprovechamiento al máximo del área disponible, con una racionalización clara de los espacios de acuerdo con las funciones. Así mismo, el exterior del teatro es la de un volumen regular elevado y dilatado del basamento a través de una junta hecha por las aberturas superiores del primer nivel. El acceso se marca por un plano vidriado retrocedido de la línea de paramento que genera un vestíbulo abierto sobre la calle que da ingreso al teatro. La composición arquitectónica se caracteriza por una marcada horizontalidad enfatizada por la ortogonalidad de las líneas de diseño, por el buen uso del concreto reforzado y del vidrio como materiales característicos de la época y, en consecuencia, del Art Deco en general.



Cabina de Proyección del Teatro Ópera en 1949



Fachada del Teatro Bolívar en 1922. Fotografía tomada por Melitón Rodríguez

De otro lado, El Modernismo fue un estilo estético típicamente urbano que buscó unas formas más refinadas que las ofrecidas por la producción industrial, compaginando funcionalidad y belleza en un intento de crear una ciudad agradable, elegante, dinámica y alegre. En este sentido, por tanto, fue una manifestación típicamente burguesa con un fuerte componente ornamental inspirado en la naturaleza, la flora y la fauna. Esto explica las razones por las cuales los arquitectos modernistas rechazaron, de un lado, los esquemas simétricos en pro de lo ondulado que transmitía vitalidad, fuerza, asimetría e irregularidad, y de otro, porque le confirieron gran importancia a la integración de todas las artes. Además, la arquitectura modernista reflejó de un modo transparente el impacto de la industrialización en todos esos aspectos, situación que se ilustra bien en las construcciones de hierro y acero en el siglo XIX, y de hormigón armado en el XX. Más allá del tipo del material usado, las obras modernistas se caracterizaron por la funcionalidad. Es cierto que el concepto de función —que del campo de las matemáticas y de la biología se traslada al pensamiento y la teoría arquitectónica— es ambiguo y ha dado origen a todo tipo de interpretaciones, algunas de ellas contradictorias, lo que hizo correr ríos de tinta a lo largo de los siglos XIX y XX. Se entiende, de un modo primario, que un edificio funciona cuando se adapta a los usos a los que está destinado y facilita las actividades que allí se realizan. Si, por lo general, en la arquitectura tradicional los espacios eran suficientemente flexibles como para permitir usos muy diversos, lo que buscaba el arquitecto moderno, por el contrario, era crear espacios estrictamente adaptados a las actividades previstas, las cuales a su vez estaban también meticulosamente definidas y determinadas.

4

LA CONSTRUCCIÓN DE UN TEATRO PARA UNA CIUDAD QUE SE ASUMIA COMO MODERNA.

UN RECORRIDO POR LA HISTORIA DEL TEATRO BOLIVAR

Gracias a las rentas provenientes de la minería del oro y una febril actividad de las casas comerciales locales, Medellín contaba a finales del siglo XIX con grupos de familias adineradas que ya empezaban a incursionar en acciones de tipo industrial y, consecuentemente, exigían espacios para el disfrute del tiempo y el placer estético. La actividad de las tertulias de la ciudad y la existencia de sectores que contaban con un nivel de formación considerable gracias a su acceso a la educación, sumados a la presencia de capitales considerables, hizo que en algunos segmentos poblacionales se asumieran los imaginarios de modernidad y progreso, que llevaron a repensar a la ciudad, entre dichos círculos, como un entorno urbano, tomando como modelo algunas capitales europeas, en especial París y Londres. Esta necesidad por repensarse bajo presupuestos urbanos modernos se tradujo en la exigencia, sentida por igual en la prensa y en sectores económicamente poderosos, de construir un espacio que permitiera la circulación o itinerancia de grandes espectáculos por la ciudad. Bajo esta premisa se construyó en 1836 el Teatro Principal o El Coliseo,

espacio que fue derribado en 1917 para darle cabida al Teatro Bolívar. Por esta razón, la historia de ambos espacios no puede concebirse separadamente sino de forma articulada.

El Teatro Principal o Coliseo fue inaugurado en 1836 en la calle Ayacucho, entre Junín y Sucre⁷, gracias a la gestión de Pedro Uribe Restrepo⁸, quien al parecer estuvo madurando la idea de dotar a la ciudad de un espacio adecuado para representaciones teatrales desde su regreso de Europa en 1834. Este médico y promotor de obras cívicas reunió a otros “notables” conciudadanos como los señores Francisco A. Gónima y Llano, Fermín Isaza, Miguel Tello, José Ma. Carrasquilla, Sebastián Amador, Apolinar Villa y Francisco Ortega con el fin de darle inicio a la obra, que tuvo un costo aproximado de \$12.300 pesos oro. Los planos fueron realizados por él mismo y la construcción estuvo a cargo de los maestros Vicencio y Januario Ortiz, N. Muñoz, Álzate y Morales. El edificio poseía un escenario de unos dieciséis metros de frente por diez de fondo¹⁰ y, desde sus inicios, contó con una taberna y un patio central descubierta, utilizado cuando no había representaciones teatrales para las riñas de gallos; esta disposición espacial obligaba al público asistente a funciones dramáticas a ausentarse en las noches de lluvia. La casa anexa al Teatro la ocupó por varios años el señor José María Carrasquilla, a quien se le encargó la administración del mismo (Correa Serna, 2016: 45).

A medida que la ciudad fue creciendo, El Coliseo fue objeto de algunas reparaciones, entre éstas la cubierta del patio realizada por Mariano Luque, empresario y director de una compañía de teatro con la que había llegado a Medellín en 1864. Sin embargo, el ajuste no contentó a los cronistas culturales, quienes desde sus columnas en la prensa local insistieron en la necesidad de acondicionar apropiadamente el espacio, inversión que debían asumir en su totalidad los dueños del teatro y no las compañías que lo alquilaban.¹⁰ Ante el progreso evidente que presentaba la ciudad en términos urbanos¹¹ y los reiterados comentarios publicados en la prensa obligaron a los dueños a encomendar a José Antonio Arango, hacia 1899, la realización de algunas reparaciones y reformas en el recinto pues, para los cronistas culturales, el teatro contaba con unas instalaciones

¹⁰ Para algunos periodistas locales el teatro debía integrarse al proceso de reforma de las costumbres consideradas “atrasadas”. Los periodistas locales insistieron en la necesidad de prohibir la venta de licores dentro del recinto y de evitar arrendarlo para las riñas de gallos, actividad considerada como “bárbaro”. Esta actividad, a pesar de ser considerada por los defensores de la cultura y el progreso como contraria al cambio en el comportamiento individual en espacios tanto públicos como privados, se mantuvo en el Teatro Principal hasta finales del siglo XIX. Por su parte, la cantina, a la cual se le sumó un restaurante después de la construcción del nuevo edificio en 1917, permaneció hasta la demolición definitiva del teatro.

¹¹ Por esta época, los signos de modernización proliferaban en la ciudad. Existían dos bancos: el Banco de Medellín creado en 1881 y el Banco Popular de Medellín establecido un año después. Se había fundado la Sociedad de San Vicente de Paul en 1882; se organizó la Escuela de Música Santa Cecilia en 1888; se inauguró el Parque Bolívar en 1892, y se constituyeron la Compañía de Instalaciones Eléctricas en 1895 y la Sociedad de Mejoras Públicas en 1899.

insalubres y una iluminación que no favorecía el espectáculo. Un nuevo elemento cultural apareció en esta época, cuando se empezó a evidenciar la necesidad de eliminar el consumo de cigarrillo durante las representaciones teatrales, y para tal efecto se exigió la construcción de un espacio apropiado para fumar, alejando esta práctica del escenario, pues el humo de las lámparas y de los tabacos impedía el buen desempeño de los artistas (Correa Serna, 2016: 49).

Para terminar de deteriorar la situación del viejo teatro, en 1904, sucumbió bajo las llamas y sólo volvió a habilitarse dos años más tarde. En esta década, el discurso salubrista había cobrado bastante fuerza gracias a los esfuerzos divulgadores de la Academia de Medicina de Medellín, razón por la cual, tras la reinauguración del Coliseo, se llamó la atención sobre la necesidad de cambiar de sitio los aseos, ya que los olores perjudicaban la higiene de todo el recinto. En adelante, se presentaron varias iniciativas para mejorar el viejo Coliseo: la Sociedad de Mejoras Públicas manifestó, en 1908, la intención de comprar el teatro, organizarlo y explotarlo y, por otra parte, el Presidente de la República, General Rafael Reyes, ofreció una gran suma de dinero para construir un nuevo escenario con el fin de conmemorar el inminente centenario de la independencia de Antioquia. Ninguna de las dos propuestas se materializó, pese al entusiasmo de los periodistas locales (Correa Serna, 2016: 49).



Interior del Teatro Bolívar en 1928. Fotografía tomada por Francisco Mejía.

Con el fin de cumplir con el cometido de obtener un nuevo teatro, algunos protagonistas de la escena cultural local realizaron varias propuestas tendientes a reunir el dinero suficiente para tal propósito. Elías Gómez, gerente del Circo Teatro España, le propuso al Concejo de Medellín que aumentara en un centavo el impuesto a las cajetillas de cigarrillos y ofreció el Circo para realizar funciones mensuales a favor de dicha obra. Ésta y otras iniciativas no fueron atendidas a corto plazo por las autoridades, quienes consideraban que la ciudad debía solucionar problemas más urgentes como el servicio de acueducto. Sin embargo, en 1916, los dueños del Coliseo acordaron con la Sociedad de Mejoras Públicas “un negocio según el cual se flotantiza la empresa y se introducen al edificio del Teatro las mejoras convenientes. La Empresa quedaría dividida en 5.000 acciones de a \$ 10 oro cada una; de éstas, 2.000 las tomarían los dueños del Teatro, y las sobrantes se ofrecerían en venta.” (*El Colombiano*, 30 de septiembre, 1916, 2). Una vez solucionado el problema de los recursos, la nueva Junta Directiva del Teatro acordó promover un concurso entre los arquitectos de toda la nación para el proyecto de la reforma del Coliseo. Al final, sólo se recibieron planos de Bogotá y con el proyecto escogido, iniciaron las obras en noviembre de 1917 (Correa Serna, 2016: 51). Así pues, la Compañía del Teatro Bolívar, como se denominaría el nuevo escenario, citaba a sus accionistas para tratar sobre la terminación del edificio y días después, se realizaron varias contrataciones para la decoración tanto interior como exterior del Teatro. En total, la construcción y decoración de este espacio estuvo a cargo de cinco profesionales: los arquitectos fueron Horacio M. Rodríguez (parte interior) y Enrique Olarte (fachada). La decoración de la sala fue obra de Manuel García (español); la del arco armónico y del resto del teatro estuvo a cargo de Víctor M. Martínez (Bogotá), y la reforma del telón la hizo el pintor bogotano Rafael Zerda. El escenario se habilitó el 31 de octubre de 1919, bajo la gerencia de Enrique Hernández y fue estrenado con un variado programa, que contó, entre otras puestas en escena, con la interpretación por parte de un grupo de ciudadanos aficionados, de la comedia “Paz Doméstica”, escrita por la dama de la sociedad medellinense Alicia Merizalde de Echavarría, representación que se hizo a beneficio de las obras del Hospital de San Vicente de Paúl. Así mismo, se presentaron días después el Arpa Colombiana y la Compañía Dramática de Zarzuela y Variedades Matilde Palou. El edificio remodelado contó con una capacidad similar a la del Teatro Colón de Bogotá: “trescientas ochenta plateas, treinta y dos palcos de a seis puestos, doscientas dos butacas de balcón, ciento cuarenta y cuatro asientos de galería numerados, doscientos sesenta puestos de galería sin numerar, y hasta cien personas en promenoir, espacio suficiente para albergar a los aficionados al teatro de una ciudad que alcanzaba los 70.000 habitantes (Correa Serna, 2016: 52).

Según el diario *Colombia*, la pieza dramática con la que fue estrenado el Teatro fue bien acogida por el público local, quienes reconocieron en ella una obra bien elaborada, natural, sin recursos forzados y con pasajes cómicos que lograron mantener la atención de los espectadores durante toda la función. Sobre el edificio opinaban lo siguiente:

Cuenta hoy Medellín con un teatro bastante bueno por su capacidad, por su construcción y por el gusto y confort con que ha sido decorado. Es una sala muy presentable, con derroche de luz, con espléndidas condiciones acústicas, y que por muchos años puede servir lucidamente para nuestras escasas veladas teatrales. Débase esta importante mejora de la ciudad a la Honorable Asamblea del Departamento, al Concejo Municipal, a los propietarios del antiguo local, al esfuerzo incansable de la Sociedad de Mejoras Públicas, y a la labor constante y tesonera de Dn. José A. Gaviria, Gerente de la empresa y uno de los ciudadanos más dotados de espíritu público con que cuenta la ciudad (Colombia, Medellín, 12 de noviembre, 1919, 260).

Los asistentes al Bolívar eran la expresión de los sectores acomodados de una ciudad a la que el desarrollo de la industria manufacturera había convertido en uno de los principales polos industriales de Colombia. Según el periódico *El Colombiano*, “frente al Bolívar forma un largo rosario de elegancia lo más lujoso y selecto de nuestro automovilismo ciudadano. Allí se quiebra el sol contra la cristalería de todas las marcas de lo más selecto en automóviles; prueba inequívoca de que al espectáculo asiste la élite de nuestra sociedad” (*El Colombiano*, 18 de julio, 1933, 2). Dicho teatro, considerado como el teatro público, de cuyo edificio era casi dueño en su totalidad el gobierno local, —que había adquirido unas últimas acciones en 1937 al señor Bernardo Echeverri— el departamental y la Sociedad de Mejoras Públicas, estaba cumpliendo el cometido de consolidar un público compuesto por los pudientes e intelectuales que podían pagar los altos precios de la boletería, los cuales triplicaban el valor de una entrada corriente para el cine. Pese a ostentar el título de ser un teatro de clases sociales altas, con el tiempo se fue abriendo a la población general o, mejor expresado, se abrió en dos direcciones: zarzuelas y operas para las clases adineradas, y el cine para una población más diversa.



Cocina del Hotel Europa.
Fotografía tomada por Melitón Rodríguez Márquez en 1925

4.1.

CARACTERÍSTICAS Y DIARIO VIVIR DEL TEATRO BOLÍVAR

Los habitantes de la ciudad constantemente hablaban de la arquitectura del Teatro y lo comparaban con otros escenarios culturales existentes en el país; el Bolívar fue uno de los sitios de espectáculos más cómodos y mejores de Colombia para la época. Cuando se mencionaba este teatro en la ciudad algunos se maravillaban de tal obra, mientras otros se detenían a describirlo más específicamente. Era muy común escuchar hablar cómo el color gris de la pintura contrastaba con la arquitectura, al igual que la comparaban con los majestuosos escenarios europeos y americanos. En cuanto al número de asientos con los que contaba el teatro, era muy parecido al Teatro Colón de Bogotá. Como lo cita la revista *Sábado*:

Igual capacidad al Colón-Trecientas ochenta plateas, treinta y dos palcos de a seis puestos, doscientas dos butacas de balcón, ciento cuarenta y cuatro asientos de galería numerados, doscientos sesenta puestos de galería sin numerar y hasta cien personas en premenoir...-Por todo mil doscientas sesenta y ocho entradas (Sábado Revista Semanal. Vol 1, N°. 004, May, 28, 2921 pág. 30).

Personas de la época decían que el teatro contaba con una sala principal en forma de herradura, acompañada de una media luna de tres pisos, decoración en techos y paredes en altos relieves. Como dice Luis Toro Escobar en Mis Recuerdos de Medellín:

El Teatro Bolívar era pequeño, una réplica del Teatro de la Ópera de París. En la parte baja estaba la platea; luego seguían los palcos, después los balcones y por último la galería. A uno y otro lado del escenario y muy cerca de éste, había unos palcos especiales, más amplios que los ordinarios y eran denominados “avant-scène” (Toro Escobar, 1984: 17).

Varios de los asistentes al Teatro Bolívar siempre resaltaban su excelente acústica, muchos de estos habían asistido a otros teatros como Colón de Bogotá, y se maravillaban del sonido con el que contaba, tanto así que exageraban diciendo que si una aguja caía en el escenario, desde la entrada se escuchaba su caída. El Teatro contaba con un servicio eléctrico adecuado para la sala y constantemente se buscaban mejoras con el fin de que en las múltiples funciones no se presentaran inconvenientes. La administración prestaba principal atención al fluido eléctrico del escenario, procurando que fuese el mejor, sin ser menos importante el resto del edificio. Y aunque los elogios para el Teatro eran grandes, también este contaba con algunas irregularidades en logística y comodidades; al respecto, solo contaban con catorce camerinos, pocos para la cantidad de integrantes de las compañías de turno.

Describiendo de forma más detallada el interior del teatro, éste contaba con un telón de gran tamaño, pero poco adecuado para la arquitectura del lugar; en pocas palabras, no se adecuaba con el escenario, por su color, y poca elegancia para el tipo de decoración total. El salón, aunque con asientos cómodos, contaba con un gran defecto, pues los pasillos eran demasiado angostos, y muchas de las personas necesitaban encogerse para llegar al lugar donde estaba su asiento. En cuanto a los palcos, si las personas eran de gran estatura podían golpearse la cabeza, porque eran un poco bajos. Algunas personas criticaban del teatro la decoración incrustada en el techo, pues parecía como si fuera a caerse encima de los espectadores. Pero a pesar de estos defectos, era digno de los habitantes de la ciudad que ya se merecían un escenario de esta magnitud. Para obtener el alquiler del Teatro, las compañías que llegaban a presentarse, debían retribuirle a la administración un porcentaje de acuerdo a las ganancias logradas después de las funciones. Como leemos en Sábado: “el quince por ciento sobre el producto bruto de cada función, cuando el mayor valor de la entrada no pasa de dos pesos” (Sábado Revista Semanal. Vol 1, N°. 004, May, 28, 2921 pág. 30). Si algunas compañías decidían cobrar un poco más o las ganancias eran superiores a las que normalmente se obtenían en las funciones del teatro, se realizaba un arreglo convencional, deberían entregar un porcentaje extra por las funciones presentadas. El teatro se había convertido en el escenario más apetecido para las presentaciones de compañías y solistas internacionales que con varios meses solicitaban el alquiler del escenario para sus representaciones en la ciudad.

El teatro tenía todos los días de la semana actividad cultural, aunque algunos días más que otros. El domingo comenzaba labores desde el mediodía, donde los habitantes de la capital antioqueña asistían a las funciones de zarzuela después de la misa dominical de diez de la mañana. Al llegar al teatro las personas tenían la oportunidad de departir, tomando un café en el jardín o fumando un cigarrillo, el cual solo era permitido en este espacio, porque de lo contrario se les imponía una multa. Al llegar al teatro, en la fachada se encontraban los respectivos precios de entrada al espectáculo “Luneta o balcón: Adultos, 1 peso. Niños, 50 centavos. Galería: Adultos, 50 centavos. Niños, 30 centavos” (De la Urbe. N.º. 55, Noviembre de 2011. pág. 20). Los domingos era muy común ver niños en las funciones de zarzuela. Muchas personas guardaban como tesoro “un peso” con el fin de asistir a la función de la zarzuela o al concierto dominical. ¡Si, un peso! porque este les alcanzaba para comprar dos asientos en galería, debido a que era muy común asistir acompañado a las presentaciones.

Algunos asistentes solían decir que se veía muy poco, pero se escuchaba muy bien, que era lo que a muchos les importaba. Los asientos de la Luneta o Balcón eran casi siempre ocupados por las personalidades más distinguidas que asistían muy bien vestidos con chalecos y sombreros y las mujeres con vestidos largos, ambos muy al estilo europeo. Algunas de las familias opinaban que la zarzuela era un poco “pesada” para sus hijos más pequeños, y optaban por llevarlos a la función de vespertina donde normalmente se presentaban musicales adecuados para ellos, según sus padres era una forma apropiada de irlos formando en la música culta. Pero los conciertos y la zarzuela no eran las únicas actividades que se realizaban los domingos en el teatro. En las horas de la tarde los aficionados al cine acudían a las cuatro de la tarde a ver largometrajes estadounidenses o, en otros casos, asistían a ver las obras dramáticas que se venían a presentar desde las ciudades europeas.

Cuando no se ofrecía función vespertina con musicales para los más pequeños, a las ocho y media de la noche se abrían nuevamente las puertas del teatro para su última actividad del día que curiosamente era la misma con la que abría: zarzuela. En algunos casos, este modus operandi se veía afectado, puesto que se programaban conciertos en las horas destinadas a otras actividades, pero siempre se pedían disculpas y se avisaba en los diarios porque la actividad se iba a reemplazar y se agradecía por el espacio cedido. Otras de las ocasiones en que cambiaba la actividad del teatro era cuando se contaba en la ciudad con temporada de operetas o zarzuelas, ya que todas las funciones eran ocupadas por la compañía que se estuviese presentando en el Teatro. De lunes a viernes la actividad era más sencilla que la del día Domingo. Las puertas del Teatro se abrían a las tres de la tarde normalmente con la presentaban de manera regular de grupos con pantomimas y obras teatrales de grandes compañías europeas. Durante el resto de la tarde y entrada la noche, también se presentaban conciertos de música popular colombiana, o actos de declamación. Otra de las actividades que se realizaban durante

la semana en el Teatro era la transmisión del Radio Teatro Bolívar creado a finales del 1938. Aunque el Teatro no era apropiado para la proyección de películas como sí lo era el Teatro Junín, el Bolívar era utilizado para estas actividades con gran frecuencia y solo cuando no había temporada de zarzuelas, o presentación de orquestas. Los días sábados eran dedicados en las mañanas a los niños de la ciudad, quienes asistían a ver operetas apropiadas para su edad. Las horas siguientes del sábado era normalmente igual a las actividades que semanalmente se presentaban en el Teatro.



Publicidad de cine en el Teatro Bolívar en 1951

4.2.

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN EL TEATRO BOLÍVAR ENTRE 1937-1954

Zarzuela

Las únicas manifestaciones de música culta que se veían en la ciudad eran las interpretadas en guitarra o flauta. Medellín contaba con poca instrucción musical, y las primeras expresiones de música culta que se vieron regularmente fueron las zarzuelas. Por eso para principios del siglo XX en la mentalidad de la gente en Medellín y el territorio nacional hablar de música erudita era pensar en zarzuela, ya que no se tenía un amplio conocimiento acerca de otros géneros musicales existentes dentro del campo académico. En las primeras décadas del siglo XX se escuchó algunas óperas interpretadas por la Ópera Bracale, al igual que se formaron algunas agrupaciones de carácter sinfónico que abrieron otros horizontes en la música académica para Medellín. Cabe destacar entre ellas a la Orquesta de Bellas Artes o a la Orquesta Sinfónica de Medellín.

Como bien se observa en el cuadro anterior, la Compañía Lírica Española (Hertogs-Arce- Palacios) tuvo un promedio de setenta y siete presentaciones en el Teatro Bolívar. Cabe anotar, que

dicha agrupación solo presentó dos temporadas en el Teatro: la primera en 1946 con un total de treinta y cinco presentaciones, con obras como: *El Conde de Luxemburgo*, de Franz Lehár; *La Casta Susana*, de Jean Gilbert; *La del Soto del Parral*, de Reverino Soutullo y Juan Vert; *Los Gavilanes*, de Jacinto Guerrero; *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba y *Marina*, de Emilio Arrieta. La segunda temporada presentada por la Compañía Lírica Española, fue dos años más tarde en 1948, con cuarenta y dos presentaciones, brindándole al público de la ciudad, un magistral espectáculo como estaban acostumbrados los habitantes de la capital antioqueña. Para dicha temporada aumentaron el número de presentaciones de las obras más apetecidas por el público como eran el caso de *Luisa Fernanda* y *Marina*.

La Compañía de Zarzuela *Frutos de la Montaña* siendo una agrupación local tuvo un promedio de treinta y seis presentaciones divididas en cinco temporadas, ofreciendo en los siguientes años: 1939 (con tres); 1940 y 1942 (con cinco presentaciones para cada año); 1945 (catorce); y por último, 1946 (con nueve presentaciones). Las presentaciones de esta compañía local que más le agradaban al público eran: *Los Gavilanes*, *La del Soto del Parra* y *La Princesa de las Czarinas* de Emmerich Kálmán. La Operetas y Zarzuela Ari-Ana, tuvo una única temporada en 1941, con un promedio de treinta y seis presentaciones, entre enero y febrero del mismo año. Los espectáculos más presentados por esta compañía fueron *El Conde de Luxemburgo* y *La Viuda Alegre* de Franz Lehár, al igual que la *Duquesa del Bal Tabarín* de Leo Bard. Con un promedio de aproximadamente veinte presentaciones, la Compañía Española de Zarzuela Rafael Carretero se presentó también con una única temporada por un mes consecutivo entre marzo y abril de 1941 con obras como *El Rey que Rabió*, de Ruperto Chapí y *Katuska* de Pablo Sorozábal.

Al igual que la compañía de Zarzuela *Frutos de la Montaña*, la *Compañía Nacional de Zarzuelas* y *Operetas*, tuvo la posibilidad de presentarse en el escenario del Teatro Bolívar, con una única temporada en 1953 con trece días consecutivos de funciones. *Los Gavilanes* y *Luisa Fernanda* fueron los espectáculos escogidos para presentarle al público de la capital antioqueña. La compañía de Operetas, Zarzuelas y Revistas de Marina Ughetti tuvo un promedio de cinco presentaciones en el teatro, divididas entre los años de 1937, 1938, 1940 y 1941, los últimos tres años solo tuvieron un día de espectáculo. La compañía española, Compañía de *Comedia Lírica Alcoriza*, y el *Conjunto Nacional y Opereta Infantil Colombiana* fueron los que menos temporadas presentaron en el escenario del Teatro Bolívar, con un promedio de una o dos presentaciones por compañía, divididas entre los años de 1939 y 1941.

La Orquesta Sinfónica de Antioquia (OSDA)

La Orquesta Sinfónica de Antioquia (OSDA), fue el resultado de procesos impulsados por personalidades influyentes de la ciudad, que posteriormente hicieron parte de la junta directiva, entre los que estaban: Sofía Echavarría de Echavarría, Ramón Jaramillo Gutiérrez y Julio Hernández. El primer concierto oficial presentado por la Orquesta Sinfónica fue realizado en el Teatro Bolívar. Como escribe Jorge Orlando Arango en su monografía de grado:

El primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Antioquia se llevó a cabo el 1° de febrero de 1946 con la Obertura La Gruta del Fingal de, Félix Mendelssohn; la Sinfonía No. 41 en Do Mayor “Júpiter”, K. 551 de Wolfgang Amadeus Mozart; el Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 61 de Ludwig van Beethoven, con Joseph Matza como solista; y la Obertura de Oberón de Carl Maria von Weber (Arango Álvarez, 2005: 107-108).

Al momento de su creación, la OSDA contaba con la dirección del ruso Alexander Simcis Briand, quien después del concierto inaugural, comenzó a tener algunos problemas con la orquesta; así para mediados de febrero de 1946 se cambia el director y el cargo es asumido por el violinista Joseph Matza . Entre 1946 y 1953 la OSDA solo tuvo cuatro directores, dos oficiales: El ruso Alexander Simcis Briand que la dirigió entre 1945 y Febrero de 1946; Joseph Matza entre febrero de 1946 y Noviembre de 1953; y dos invitados el italiano Pietro Mascheroni, quien la dirigió en tres ocasiones: 1948, 1949 y 1953; y el húngaro Emeric Stefaniai que compartió la dirección con el Maestro Matza en Mayo de 1947. La participación de solistas extranjeros y locales con la OSDA, se logró gracias al patrocinio de algunas entidades oficiales y de empresas importantes para la época. Entre los patrocinadores encontramos: la Compañía Colombiana de Tabaco, Fabricato, Paños Vicuña, Everfit, Cervecería Unión, Coltejer, Extensión Cultural Municipal, Fatesa, Pilsen, Malta Cervunión, Radiodifusora Nacional de Colombia, Sociedad Musical Daniel y Sociedad Amigos del Arte (estas dos últimas entre 1946 y 1954).

De los 62 conciertos que la OSDA tuvo en el Teatro Bolívar, 19 fueron patrocinados por las entidades relacionadas, y los 43 conciertos restantes corresponden a los eventos oficiales brindados por esta orquesta. También realizó conciertos dominicales para los habitantes de la ciudad, normalmente entre las 10:00 y 11:00 de la mañana. Entre estos conciertos están las celebraciones de sus aniversarios por varios años consecutivos. Así fue reseñada en El Colombiano una de sus celebraciones anuales:

Un excelente programa presentará hoy la OSDA en su quinto año de vida, con la presentación de una destacada pianista colombiana. El programa en su primera parte contiene obras de Bach y Beethoven. Fiel es su propósito de celebrar dignamente

el “Año Bach”. La Sinfónica incluye una obra del gran maestro en todos sus conciertos de este año. Obras: Fuga de la Sonata No. 2 para violín solo en la menor, Johann Sebastián Bach (arreglo para Orquesta Sinfónica por Bohuslav Harvanek); Sinfonía No. 5 en do menor, de Ludwig van Beethoven; Concierto para piano y orquesta No. 1 en sol menor, de Félix Mendelssohn; Poema Sinfónico “Los Preludios”, de Franz Liszt (El Colombiano, Medellín, Noviembre 8 de 1950 pág.: 5).

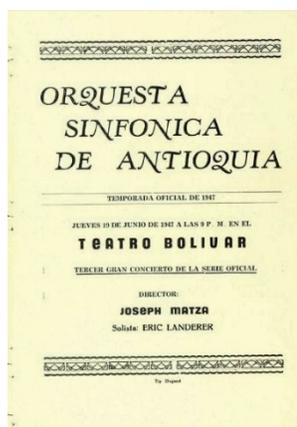
Cabe resaltar que uno de los últimos conciertos presentados por la OSDA en el Teatro Bolívar, antes de su cierre en 1954, fue la presentación de la pequeña Blanca Uribe con trece años de edad, en septiembre de 1953, quien posteriormente se convertiría, en una de las pianistas más famosas y prestigiosas de Colombia.



Concierto en el Teatro Bolívar de Orquesta Sinfónica de Medellín, patrocinado por la Sociedad de Amigos del Arte en 1939



Gran gala artística en el Teatro Bolívar de recital de poesía española clásica heroica por el maestro de la dicción Juan Bautista Font máximo exponente de la declamación hispana



Orquesta Sinfónica de Antioquia temporada oficial de 1947 en el Teatro Bolívar

Sociedad Amigos del Arte

La Sociedad Amigos del Arte se fundó en el mes de Julio de 1937, luego de que en la ciudad se celebrara entre el 5 y el 11 de Julio el Segundo Congreso Nacional de Música, patrocinado por la Sociedad de Mejoras Públicas y el Instituto de Bellas Artes. Durante este Congreso, Gustavo Santos propuso la fundación en Medellín de una Sociedad Amigos de la Música similar a la que él dirigía en Bogotá, la cual se dedicaba a programar conciertos de músicos extranjeros invitados al país. Para llevar a cabo este cometido, el elegido fue el doctor Marco A. Peláez, quien realizó los trámites necesarios para la fundación, llamada Sociedad Amigos del Arte:

La gestión cultural tanto del doctor Isaza como de Marco A. Peláez fue bastante significativa para Medellín. Ellos invitaron a la ciudad a algunos de los más importantes intérpretes de la música clásica a nivel mundial, ayudando así a extender la afición por la música “erudita” entre los habitantes de la ciudad, en especial entre los jóvenes (Arango Álvarez, 2005: 69).

De la mano del Señor Marco A. Peláez y del doctor Ignacio Isaza se trajeron a la ciudad los solistas y grupos más importantes de la música clásica a nivel mundial. Los conciertos presentados en Medellín por la Sociedad Amigos del Arte fueron en su gran mayoría comprados a la Sociedad Musical Daniel, empresa fundada por el español Ernesto de Quesada en 1908, que a partir de 1949 estuvo representada en Bogotá por el empresario judío-argentino Ismael Arensburg. Algunos conciertos fueron presentados en el escenario del Teatro Bolívar, donde asistían las grandes personalidades de la ciudad, al igual que algunos estudiantes aficionados a la música culta. La Sociedad de Amigos del Arte patrocinó 89 conciertos presentados en el Teatro Bolívar, distribuidos en 59 para solistas y 30 para agrupaciones, locales y extranjeros. El pianista chileno Claudio Arrau se presentó en tres ocasiones en la ciudad. En su primera visita al Teatro Bolívar en 1946, le brindó al público medellinense un exquisito repertorio, y en sus posteriores visitas en 1948 y 1950 también sobresalió notablemente. El arpista español Nicanor Zabaleta se presentó en el Teatro Bolívar en dos temporadas, divididas en 13 presentaciones. Así fue reseñada en El Colombiano una de sus visitas a la ciudad:

Este genial artista del Arpa, tocará en esta Ciudad tres magníficos conciertos patrocinados por nuestra Sociedad. Se llevara a efecto en el Teatro Bolívar el lunes 22, miércoles 24 y viernes 26. Los socios tendrán entrada gratis y sirve de identidad el carnet. Hágale usted propaganda a estos conciertos y que vea por qué sus amigos compren un abono...Sociedad Amigos del Arte (El Colombiano, Medellín, noviembre 24 de 1937. pág. 4).

A mediados de 1940 la Sociedad Amigos del Arte y la Sociedad Musical Daniel, trajeron al violinista más importante de la época, el lituano Jascha Heifetz, acompañado por el renombrado pianista Emmanuel Bay. Entre los pianistas que visitaron el Teatro Bolívar se encuentra la chilena Rosita Renard, el checo Eric Landerer, el ruso Alexander Unisky, el húngaro Gyorgy Sándor y el inglés Solomon. Además del prestigioso violinista Jascha Heifetz, visitaron la ciudad los violinistas Polacos Henryk Szeryng y Simon Goldberg, los franceses Jacques Thibaud y Zino Francescatti y el famoso judío- americano Yehudi Menuhin. Entre los cantantes que visitaron Medellín y que tuvieron la oportunidad de brindar su espectáculo en el Teatro Bolívar están el tenor austriaco Richard Tauber, la contralto canadiense Portia White y la soprano norteamericana Dorothy Maynor. Entre las 30 agrupaciones patrocinadas por la Sociedad Amigos del Arte se encuentran el coro *Los Cosacos del Don* dirigidos por Nikolai Kostrukoff, que se presentaron en 1939. El comentarista musical de la época señor Rafael Vega Bustamante, habló así de este magnífico concierto:

¿Así cantan esos rusos? ¡Qué voces masculinas! ¡Qué canciones! ¡Qué bajos! ¡Qué tenores! ¡Qué afinación!... Quedé deslumbrado, todavía tengo esos sonidos en mi cabeza. Nunca jamás volví a escuchar un coro semejante. Fue una gran experiencia musical. El coro únicamente cantó música rusa. Los Cosacos del Don eran famosos en todo el mundo lo integraban veinte cantantes perfectamente acoplados (Arango Álvarez, 2005: 72).

En 1944 se pudo contar con la presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Guillermo Espinosa. Esta tuvo tres presentaciones en noviembre de 1944, trayendo como solista a la pianista rusa Tatiana Goncharova, en la segunda al violinista y actual director para esta época de la OSDA, el checo Joseph Matza, y por último al tenor colombiano Luis Macía. Esto se logró gracias a la gestión Marco A. Peláez, a la sazón presidente de la Sociedad Amigos del Arte. Los Niños Cantores de Viena bajo la dirección de Kurt Kettner, se presentaron en septiembre de 1949. Así fue reseñado por *El Colombiano*: “La Sociedad Amigos del Arte en su afán de propender por nuestra cultura, presentará hoy a las 6 de la tarde en el Teatro Bolívar de esta ciudad, el Coro de los Niños Cantores de Viena, institución artística infantil de renombre mundial” (*El Colombiano*, Medellín, Septiembre 2 de 1949. pág. 2). En 1951 los Niños Cantores de Viena, regresan al Teatro Bolívar, con un nuevo director Peter Lacovich, en esta ocasión con obras de Gallus, Croce, Scarlatti, Victoria, Mozart y Schubert. En ese mismo año, el reconocido Cuarteto Húngaro le brindó a los aficionados a la música erudita en la ciudad, seis conciertos de cámara en el Teatro Bolívar con la obra completa de Beethoven para cuarteto de cuerdas. Otras agrupaciones: fueron el *Cuarteto Loewenguth*, *Los Virtuosos de Roma* y *El Coro de la Familia Trapp*.

Es evidente, por tanto, que la amplia programación cultural de la Sociedad Amigos del Arte, no tenía precedentes en la ciudad, tanto así que, incluso en la misma época, lo expresó un joven universitario anónimo en 1952:

Una meritoria e insospechada labor cultural, nunca antes registrada en nuestro medio, viene realizando la Sociedad Amigos del Arte en todos los círculos de nuestra sociedad, pero especialmente entre nuestra juventud universitaria. Y esto se remonta a muchos años atrás, cuando aún nuestra cultura musical, acrecentada notablemente por dicha labor, estaba en un grado elemental. Porque de hace tres años a esta parte, la reacción nuestra ante elementos de supremo valor estético y cultural ha sido sorprendente y saludable, especialmente en el campo de la Música, cuyo concurso es indispensable para el desarrollo de los individuos y la cual ha sido servida en tan gran forma por la citada labor, no por el solo hecho de la presentación de los grandes intérpretes de las obras maestras (de lo que por sí sólo constituye un gran acontecimiento) sino por las circunstancias en que se realiza este hecho trascendental, en lo que respecta al estudiante universitario. Es bien sabido que éste carece generalmente de medios económicos que le permitan la concurrencia a certámenes que si justifican los precios relativamente altos: la presentación de grandes artistas por ejemplo. Pues bien, la Sociedad Amigos del Arte les proporciona a los estudiantes de Medellín y de Antioquia la oportunidad de apreciar el arte depurado de los primeros intérpretes de la actualidad, de una manera completamente gratuita, contribuyendo de esta manera en grado sumo a la formación cultural de los educando y de la sociedad en general. (Peláez: 1988: 200).

Otras agrupaciones musicales

Durante varios años y por largas temporadas, se presentaron en la ciudad y en el Teatro Bolívar, otras agrupaciones entre Revistas Musicales y Ballet. Entre ellas La Revista Viena, bajo la dirección de Emilio Murillo, se presentó con sus parodias durante un mes consecutivo en el Bolívar. Así lo reseña la prensa local: “Refinamiento, Arte y Juventud. Espectáculo magistral, grandioso y alegre; la genial revista con que hace su debut hoy la Revista Viena, con tres malas parodias Polly Sylvan (cantante), Cissy Kraner, Emilio Murillo (el apóstol de la música colombiana)” (*El Colombiano*, Medellín, Noviembre 2 de 1938 pág.: 8). La Revista Viena presentó otras parodias de obras como: *¿Y en donde nos vemos hoy?*, *Aló Medellín* y *De todo lo mejor*. Lamentablemente no se tienen datos de los compositores de estas obras. En marzo de 1939, se presentó la compañía de títeres argentina Los Piccoli de Podrecca, bajo la dirección de Armando Buratti, espectáculo donde se combina la ópera, la música clásica con las marionetas. Durante su temporada en el Teatro Bolívar presentaron obras como *Don Juan de Mozart*,

La Cenicienta de Jules Massenet, *El Barbero* de Sevilla de Rossini, y *Ali Baba* de Giovanni Bottesini. Patrocinados por El Ministerio de Educación Nacional, el Departamento de Antioquia y el Municipio de Medellín, se presentó en abril de 1945 el *Ballet Russe*, bajo la dirección del Coronel Basil. En el mismo año, también se presentó el *Ballet* de *Alicia Alonso*, con la participación de la primera Ballerina Assoluta Alicia Alonso, Nicolás Magallanes, Bárbara Fallis, Melissa Hayden.

4.3.

FINAL DE UNA ÉPOCA TEATRAL

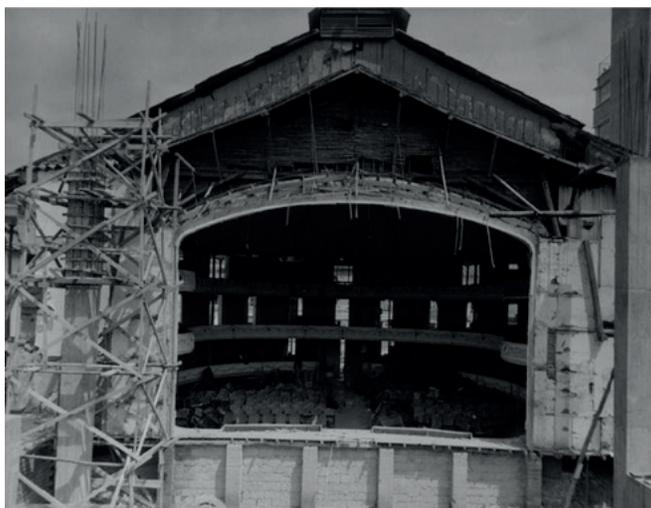
No obstante la dinamización cultural que trajo consigo una programación cultural de esta naturaleza, a principios de la década del cuarenta la prensa local insistía en que una ciudad próspera como Medellín tenía necesidad de un nuevo teatro destinado exclusivamente a las artes escénicas, debido a la permanente utilización del Bolívar como sala de cine y a que su tamaño ya no se ajustaba a la demanda de una población que estaba por sumar trescientos mil habitantes. Además, justificaron esta necesidad, argumentando que con un solo escenario de calidad era imposible que se presentaran simultáneamente en la ciudad varias compañías de gran envergadura, es decir, con un elenco numeroso, una indumentaria fastuosa y un repertorio con requerimientos especiales de acústica, como sucedió finalizando 1945, cuando coincidieron en la ciudad las compañías Guzmán-Thorry, Hermanos Hernández y Argentina de Ópera, a cuyas representaciones asistió masivamente un público que, en varias ocasiones, se vio obligado a apreciar las funciones de pie, mientras los afortunados que alcanzaron asiento no podían salir libremente debido a la estrechez del espacio. Por lo cual la

prensa afirmaba que “hasta por razones técnicas, pues, es aconsejable la construcción de un teatro moderno, acondicionado y suficiente, con todos los servicios indispensables” (*El Colombiano*, 22 de febrero, 1946, 5). La Sociedad de Mejoras Públicas se unió a la iniciativa a favor del teatro de los cronistas culturales, señalando que la mayoría de las salas de teatro de la ciudad estaban acondicionadas para cine y que el Teatro Bolívar era ya demasiado pequeño e incómodo, por lo que emprendería una “campaña cívica para la construcción de un gran teatro con el lujo o las comodidades propias de una ciudad que se preciaba de culta, civilizada y próspera” (*El Colombiano*, 2 de marzo de 1946, 2). Además de las razones aludidas por la prensa y un sector cultural, varios factores contribuyeron a la necesidad de crear un teatro nuevo. De un lado, durante la década del cuarenta se habían fundado varios teatros: en 1940, el Teatro Avenida; el Teatro Lido; y el Teatro Santander en 1943, los teatros Buenos Aires y Medellín; en 1945, Metro Avenida para proyectar películas de la Metro Goldwin Mayer y el Teatro Social Católico, y, en 1947, el Teatro Aranjuez que hizo parte del Circuito Medellín y el Teatro del Club Campestre; además, la empresa Cine Continental S. A. anunció su proyecto de construir cuatro teatros más en la ciudad. Fuera de las salas de cine, en 1944, el técnico cinematográfico M. Antonio García y otros fundaron una compañía filmadora de películas nacionales y una academia para actores de cine, pues pretendían “hacer unas ocho películas de largo metraje por año”, proyecto que evidentemente no dio los resultados esperados. De otro lado, el Teatro Bolívar presentaba dificultades en relación con el presupuesto y la infraestructura:

En 1952, el administrador del Teatro Bolívar le solicitaba al alcalde de la ciudad, Jorge Ortiz Rodríguez, la suma de \$150.000 para la reconstrucción del teatro 100, solicitud que se sumaba a una realizada meses antes por el mismo funcionario, en la cual se quejaba de la falta de presupuesto para llevar a cabo algunas reparaciones y para comprar chapas, escobas, bombillas, papel para escribir, entre otro tipo de utilería necesaria para el mantenimiento del recinto. Según su administrador, el ingeniero Bernardo Correa Machado, era urgente implementar algunas transformaciones, se necesitaba “nueva butaquería, instalar la Biblioteca Santander en el foyer superior, retirar los almacene para ampliar el ball de entrada, [...] mejorar el escenario y los camerinos interiores, instalar sanitarios, aire acondicionado (o ventiladores al menos), cambiar de sistema de alumbrado, [...] conseguir mejor utilería y reparar la tramoya”. Un año después, la Junta Cívica Municipal se sumó a la petición de reformas al teatro, que reunió con el alcalde para tratar entre otros asuntos, el del escenario (Correa Serna, 2016: 60).

Debido a las anteriores deficiencias señaladas por el administrador de aquella época y al deterioro detectado en el proceso de reparación del edificio, el 5 de noviembre de 1954 el periódico *El Colombiano* anunció la decisión de la Junta del Teatro Bolívar de demoler el inmueble, tras conocerse el informe de los ingenieros Alberto Vélez Escobar, Antonio Restrepo Álvarez y Javier Mora Mora, quienes aseguraron que la

estructura presentaba serios problemas, los cuales podrían ocasionar un accidente si no se demolía completamente, pues no soportaría las reformas a las cuales ya estaba siendo sometida. Frente a la decisión de demoler la principal y más representativa sala de teatro y artes escénicas de la ciudad, una parte de la ciudadanía, los centros cívicos locales y la Sociedad de Mejoras Públicas se pronunciaron a través de los diarios para exigir que se respetara la estructura. Además, conformaron una comisión para tratar ante la alcaldía municipal todo lo concerniente a la defensa del teatro. Solicitaban, por lo menos, la construcción de un nuevo escenario en el mismo lugar, pues se rumoraba que el lote sería vendido para beneficio del municipio y que, según los planos reguladores de la ciudad, era necesario ensanchar la calle Ayacucho.



Fotografías sobre la demolición del Teatro Bolívar en 1954



Edificio Gonzalo Mejía (Hotel Europa y Teatro Junín) en 1954



El empresario Gonzalo Mejía en 1940, inversor y promotor del edificio que albergó el Teatro Junín. Fotografía de Melitón Rodríguez

5

AGUSTÍN GOOVAERTS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO JUNÍN

La historia del Teatro Junín está vinculado indisolublemente no solo al edificio Gonzalo Mejía, lugar en el que se construyó junto al Hotel Europa, sino también al nombre de Agustín Goovaerts, un arquitecto belga llegado en 1920 y quien permaneció en Medellín hasta 1928. La investigación histórica reciente de la arquitectura en Colombia sobre períodos diferentes del colonial ha evidenciado la contribución que a su patrimonio cultural realizaron varios arquitectos extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX y primeros decenios del XX. En Antioquia cabe destacar a los italianos Felipe Crosti y Giovanni Buscaglione, al francés Carlos Carré y al belga Agustín Goovaerts. A ellos se debe parte de la preparación de muchos artesanos locales que desarrollaron la versión nacional de la arquitectura ecléctica durante el tiempo que estuvo en boga.

Las técnicas de construcción a base de ladrillo y concreto armado en edificaciones a gran escala, también fueron enseñadas y difundidas en el medio por los extranjeros, al igual que las novedades estilísticas académicas que luego los albañiles y maestros asimilaron rápidamente, aplicándolas con ingenio y habilidad, tal como se puede reconocer todavía en las pocos monumentos de época

que se conservan Agustín Goovaerts estuvo dentro del contingente de arquitectos, ingenieros y asesores traídos al país para trazar y ejecutar las obras públicas incluidas en el proyecto modernizador del Estado y la nación durante el período presidencial de Pedro Nel Ospina. La obra de Goovaerts expresó el propósito del gobierno nacional de representar en la arquitectura pública la presencia material que nunca había tenido el Estado en las provincias.

La relación de Goovaerts con Ospina tuvo su origen en Bélgica, durante el desempeño de éste último como cónsul colombiano en Bruselas (1912-1914). Ospina fue muy influenciado por el ideario del poderoso Partido Católico Belga, dueño del gobierno (1884-1914) con un amplio respaldo nacional. El modelo de doctrina social cristiana de dicho partido se llevó a la práctica con el apoyo del papa León XIII, quien fomentó en la Universidad de Lovaina --centro de estudios de Goovaerts por esos años-- el foco intelectual de los católicos vanguardistas deseosos de conciliar la ciencia, el arte y el pensamiento moderno con el neotomismo. En las artes se planteó allí el retomo a las formas y los estilos del medievo, adaptados y modernizados. Era una especie de romanticismo tardío que reivindicó muchos valores del pasado ante el avance del progresismo liberal e industrial absolutamente deshumanizado, ajeno y destructor de la identidad nacional flamenca, la doctrina cristiana y la cultura tradicional del país (Molina Londoño, 1993: 3). En este contexto surgió el modernismo belga, tendencia en la cual fueron fundamentados conceptualmente nuevos estilos como el neogótico y el art nouveau, convertidos casi en nacionales, durante los primeros decenios del siglo. Tal conjunto de acontecimientos en Bélgica influyó notablemente en el proyecto político modernizador de Ospina ejecutado luego con relativo éxito en Colombia. En vista de que fue el ramo de obras públicas uno de los frentes principales de trabajo del gobierno, los arquitectos e ingenieros como Goovaerts se constituyen en agentes claves para comprender la política y la cultura colombiana en los años veinte (Molina Londoño, 1993: 4). En 1919, un año después de finalizar la guerra mundial, la situación económica de Europa era desastrosa, y Goovaerts vivía con dificultad dedicado a construir monumentos y mausoleos para los muertos del holocausto. La arquitectura de creación carecía de demanda, y hasta el célebre Víctor Horta debió emigrar a Nueva York a buscar trabajo. Los profesionales belgas gozaban de buen prestigio internacional, dada la calidad de los centros de enseñanza, politécnicos y universidades. Además, con la ingeniería, la arquitectura y la construcción, los belgas puede decirse que “inventaron” el territorio de su país a través de diques que permitían el desecamiento de terrenos cenagosos en el interior y en las costas del Mar del Norte. En este tiempo, el cónsul de Colombia en Bruselas, Henry Jaljhai, a solicitud del general Pedro Nel Ospina, informó a Goovaerts que en Medellín buscaban un arquitecto para fundar una academia de arquitectura y construir un palacio de gobierno. El 16 de enero de 1920 firmó en Bruselas un contrato en el que se obligaba a trasladarse a Medellín, a elaborar los planos del palacio departamental y dirigir su construcción, así como la de otras obras de carácter nacional, departamental

o municipal, si las ocupaciones antedichas se lo permitían. Venía también con el cargo de director de la oficina de arquitectura e ingeniería del departamento de Antioquia. El contrato le permitía ocuparse en trabajos particulares por su propia cuenta, fuera de la jornada y las obras oficiales (Molina Londoño, 1993: 7).

Cuando Goovaerts llegó al país, Antioquia vivía una prosperidad económica sin precedentes en su historia. Las exportaciones crecieron, las industrias se multiplicaron, el desempleo bajó, los salarios subieron, las tasas de natalidad se incrementaron y la urbanización y construcción experimentaron un auge que no se veía desde la década de 1890. Los ingresos fiscales en aumento, unidos al gran flujo de dinero proveniente de los empréstitos externos e internos y los traslados del presupuesto nacional fortalecido con la indemnización dada por Estados Unidos por el robo de Panamá le permitieron al departamento iniciar la construcción de múltiples obras de infraestructura:

Así, no es casualidad que el contrato con el departamento le permitiera al nuevo ingeniero arquitecto prestar sus servicios a personas y empresas particulares. Y, efectivamente, hubo de tener muchos encargos, porque los pocos arquitectos titulados y los constructores locales no daban abasto a la demanda. El ejercicio privado de su profesión le compensaría en parte las muchas frustraciones y gastos que debió sufragar por el ejercicio de su cargo (...) En Antioquia se le presentaba la oportunidad que todo profesional espera para iniciar y desarrollar sus búsquedas. Es posible suponer que se debatió entre dos tendencias; una muy tradicional, ortodoxa y académica, y otra que intentaba plasmar una posición más personal y afín con las vanguardias, especialmente del art nouveau o modernismo. La primera se expresó más en su obra pública y la segunda en sus edificios para particulares (Molina Londoño, 1993: 8-13).

Un período inicial de su obra es el transcurrido entre 1921 y 1924. En este lapso produjo sus proyectos más interesantes, pero infortunadamente casi ninguno se conserva: Teatro Junín, cárcel celular de La Ladera, edificio Correa, Iglesia del Sagrado Corazón (Guayaquil), edificio Calpe (sede de la alcaldía de Medellín en los años veinte), casa en la calle Maracaibo por El Palo y edificio en La Playa por Sucre, donde funcionó por varios años su oficina particular de arquitectura. Casi toda la arquitectura privada desarrollada por Goovaerts la adelantó en asociado de Pepe Mejía y Roberto Pérez, con quienes fundó a Félix Mejía y Compañía, Arquitectos, dedicada a trabajos de agrimensura, urbanización, acueductos, diseño y construcción arquitectónica. Su máxima obra juntos fue la remodelación de la iglesia de San Ignacio y el diseño de la capilla del cementerio de San Pedro. Con Tomas Uribe realizó la remodelación del templo parroquial de Rionegro y la construcción de los de Don Matías, Caramanta, Ituango, Montebello, Armenia Man-

tequilla y La América en Medellín. En total, Goovaerts intervino en el diseño, construcción, terminación o remodelación de más de veinticinco edificios religiosos aunque en su inventario personal menciona muchos más (Molina Londoño, 1993: 15).

Con su obra en Antioquia, Goovaerts, además de llenar las exigencias impuestas por el gobierno, tenía dos propósitos muy propios: crear memoria urbana universal y dotar a los principales poderes del país de monumentos representativos. Era una especie de misión civilizadora que pretendía educar dentro de la civilidad y la fe por medio de la arquitectura. En el periódico *La Defensa* dijo a uno de sus críticos:

Puede ser que yo pertenezca a la escuela gótica, pero esto no impide que haya tratado de construir en Medellín, en los varios estilos adaptables a nuestra época moderna. Ya sabemos que el Palacio de Gobierno es gótico, el Nacional románico, el frontis de la iglesia de San Ignacio renacimiento español, la Escuela de Derecho Luis XVI, una casa en La calle Junín, Francisco I, la Escuela de Medicina, renacimiento, una casa en la calle de Maracaibo estilo flamenco, el edificio Gonzalo Mejía y la Droguería Medellín en moderno; y lo hice porque estimaba interesante en Medellín, donde en la época en la cual vine no había casi monumentos de estilo, existiera ejemplos de los diferentes estilos. [...] ¿Por qué sería prohibido en Medellín, lo que se hace actualmente en todas partes del mundo? (Citado por Molina Londoño, 1993: 29).

Una de las obras más importantes en su estadía en Medellín fue el edificio Gonzalo Mejía, donde funcionaban integradamente el teatro Junín y el Hotel Europa. En su momento este edificio representó una de las obras más destacadas de la arquitectura colombiana y la mejor lograda dentro del modelo modernista. Tenía dispuesto en las fachadas muchos elementos que remiten a la Casa del Pueblo (1897-1900), realizada por Horta en Bruselas, aunque la composición volumétrica tiene una clara inspiración en la Bolsa de Ámsterdam de Berlage. La asimetría, los numerosos ventanales, la apariencia orgánica de la estructura y los abundantes bajo relieves en las fachadas presentan a un gran constructor que asigna a los elementos estructurales amplias funciones decorativas y estéticas. El Junín fue el séptimo teatro más grande del mundo en su época, y el de más capacidad en Colombia, con sus cerca de 3.500 localidades. De acuerdo con Marco A. Peláez el edificio Gonzalo Mejía, se levantó en un lote que fue de Eusebio Jaramillo y añadido a otro por la carrera Sucre, propiedad de Alejandro Ángel, por iniciativa de una sociedad conformada por las familias Restrepo Mejía, Moreno Aristizábal, Félix de Bedout y Vélez Isaza.

La construcción del teatro Junín, como lo relató Héctor Mejía, empezó en 1923 gracias a la gestión de Gonzalo Mejía, “un edificio digno de París, en la esquina de la calle Junín con La Playa, algo que iba a ser orgullo de Medellín por muchos años (Mejía Restrepo,

1984: 67). El edificio tenía un teatro enorme, el mejor hotel de la ciudad, un café elegante, almacenes en la planta baja y oficinas en los pisos superiores. En palabras de Mejía, la fachada era bellísima, de estilo francés con arcos y adornos de cemento, muchos vidrios y techos de tableta negra con domos redondos en las esquinas:

El teatro Junín era un espectáculo por sí mismo. Palcos, tapetes, terciopelos, con un elaborado artesonado de madera en el techo y un telón imponente, tenía capacidad para cuatro mil personas. Cuatro mil sillas para Medellín en 1920, es como imaginarse hoy en día la construcción de un teatro con una capacidad superior a la de todas las demás salas de cine juntas. Parecía una insensatez (Mejía Restrepo, 1984: 71).

El hotel, por su parte, fue diseñado para ser de lujo en esta o en cualquier otra ciudad del mundo. Tenía un patio interior, cuyo balcón del segundo piso, en claustro de amplios corredores, contaba con una baranda de macana con materas de flores, combinando perfectamente el estilo francés del exterior con un ambiente muy antioqueño en el interior. El Café Europa, en la esquina, al nivel de la calle, tenía mesas de mármol, taburetes vieneses y bellísimos muebles caoba. Al finalizar su construcción, el edificio se llamó Gonzalo Mejía, en honor al principal accionista del grupo de personas que le habían apostado a este proyecto que parecía excesivamente lujoso para esa ciudad tan pequeña. “Van a quebrar todos, decía la gente, y le pusieron como apodo El cementerio de los ricos. El apodo tenía también un poco que ver con el estilo de la fachada, tan distinto a todo lo que se había visto en la ciudad” (Mejía Restrepo, 1984: 71). El Teatro Junín fue el edificio más transparente y liviano de estructura, entre los construidos en su momento en Medellín, por su claridad estructural, la libertad de la secuencia de sus espacios, y la sencillez de su fachada libre de ornamentos clásicos, en la cual la belleza depende de las cuidadas proporciones entre llenos y vacíos. El tema básico de todos los edificios de Goovaerts es el arco, elemento primordial en el Teatro Junín. Un análisis desde la perspectiva lingüística diría que es la frase que con maestría conforma la poética del lenguaje de este arquitecto belga. El juego con los arcos de diferente época histórica es sistemático en todos sus edificios, y por esto se puede caracterizar su depurada arquitectura. En las secuencias espaciales de este edificio, Goovaerts se toma libertades en cuanto a las relaciones entre el interior y el exterior. En muchos casos no se encuentra una correspondencia exacta entre el juego geométrico compositivo de la fachada y la disposición interior de los espacios.

El Teatro Junín fue inaugurado en 1924 para la exhibición de películas de los Hermanos Di Doménico, gracias a los recursos económicos de Nemesio Camacho (con quien los Di Doménico se habían asociado en Bogotá para construir el Salón Olympia en 1912) y a la terquedad de Gonzalo Mejía. Tanto la sala como las cinco mil sillas en las cuales

los espectadores podían sentarse cómodamente y concentrarse en silencio para observar el espectáculo conformaron un espacio que la sociedad espectadora merecía, sociedad que ya a finales de la segunda década del siglo XX se había consolidado definitivamente. Pero además de la capacidad del teatro, el sitio era un homenaje a la sociedad espectadora: la arquitectura era deslumbrante y su presencia en la calle Junín con la Playa, una privilegiada esquina de la ciudad, era tan arrolladora como lo habían sido durante siglos las catedrales y capillas que controlaban con su vista e imponencia de la vida urbana. Por dentro era aún mejor: tenía un telón de terciopelo, un escenario de 15,5 metros, por 21 metros con camerinos de dos pisos a un lado; cien lámparas y la luz del sol que entraba por el cielo de vidrios iluminaban la enorme sala. La distancia del proyector del telón era de 42 metros, lo que exigió conseguir un proyector especial. Se armó una orquesta única para las proyecciones con los mejores músicos de la ciudad. El edificio requirió adecuaciones acústicas en los años treinta cuando llegó el cine sonoro y por la misma época se registraron discusiones sobre la concentración de humo de cigarrillo en la sala, lo que obligó a prohibir el consumo de tabaco dentro de esa. El Circo España aprovechó el lío del humo para promocionarse como “el único teatro donde no es prohibido fumar”.

5.1.

UN ESPACIO PARA EL JUEGO, EL ROMANCE Y LOS DULCES. LA COTIDIANIDAD DE IR A CINE AL TEATRO JUNÍN

La necesidad de atraer permanentemente a una clientela que empezaba a asistir con asiduidad al cine implicaba forzosamente tener que sobresalir ante la creciente competencia presentada entre exhibidores que combinaban las funciones cinematográficas con otros espectáculos tradicionales (espectáculos de feria, circos, combates de boxeo, etcétera). De ahí precisamente que uno de los rasgos distintivos del Teatro Junín fuera el contenido y sobre todo la estructura de su programación, determinada en gran parte por la posición que sus salas ocupaban dentro de la cadena de distribución cinematográfica en el centro de la ciudad.. Mientras que las demás salas de cine exhibían una o dos películas durante períodos prolongados, y, por tanto, el hecho de que fueran frecuentadas por la misma comunidad de espectadores semana a semana, obligaba a los administradores del teatro a variar su cartelera constantemente. Es por eso que cada noche presentaban un doble o triple programa que variaba hasta tres veces por semana y era esencialmente apto para todo público. Adicionalmente, los fines de semana o días de vacaciones escolares, se ofrecían matinées, funciones que duraban toda la tarde y convocaban esencialmente niños y adolescentes. Las

matinéas solían incluir dibujos animados, seriales o películas estrenadas muchos años antes por otros cines. En general, las películas que cerraban las matinées eran las mismas que se ofrecían el resto de la semana, en el programa nocturno. Si bien la estructura de la matinée podía variar a lo largo del tiempo, es posible identificar algunas características comunes. Solían comenzar con dibujos animados, cortos cómicos o seriales (episodios que siempre terminaban en una situación de suspenso cuyo desenlace recién se develaba a la semana siguiente) y luego ofrecían dos o tres películas entre las que abundaban las de aventuras –Tarzán era un clásico– las de terror, las cómicas y sobre todo, los westerns (que los niños de los años cuarenta llamaban “las de convoys”). Pagando una suma adicional era posible ver otras dos películas, que eran las que formaban parte de la programación de toda esa semana. Si una de esas dos películas era “no apta para menores de 12 años” –cosa que era inusual– se la sustituía por otra o, a veces, se impedía la permanencia de los niños en la sala.

La matinée no fue solo una modalidad particular de exhibición cinematográfica, sino una experiencia cultural que marcó a generaciones de niños y adolescentes de la ciudad. La programación sin duda contribuía al encanto de esas tardes, que sin embargo no se agotaba en el acto de mirar. Además de la oscuridad, y de la luz que cautivaba la mirada, estaban los gritos, pataleos y bromas que replicaban desde las butacas a los disparos de los vaqueros y las canciones de los musicales. Estaba el sabor (y tal vez el olor) de los más variadas dulces sin los cuales la matinée no era la misma: los chocolates, los helados, los bombones, las gaseosas. Estaba también la excitación de los primeros pasos hacia la independencia, en un espacio que si bien no estaba completamente a resguardo de la vigilancia adulta, ofrecía al menos la oportunidad de burlar algunas reglas, al amparo de la oscuridad o complicidad entre pares. Una posibilidad de interacción social en una época –y a una edad– en la que las opciones en ese sentido eran bastante más limitadas. A gran parte del público de las matinées, sin embargo, poco le importaba lo que se pudiera decir acerca de la calidad de las películas exhibidas. Ir al cine era casi un programa obligado y sin duda ansiosamente esperado, lloviera o brillara el sol; tal y como lo expresa el periodista y escritor Reinaldo Spitaletta:

“Dieran esto o dieran lo otro daba lo mismo. Lo que queríamos era sentarnos ahí y mirar. Mirar era algo fascinante. Ahora no nos interesa porque tenemos el televisor (...) Viendo a Tarzán tirándose con las lianas estábamos fascinados. Vivíamos la escena (...) A nosotros nos gustaba todo lo que se moviera arriba de la pantalla. Creo que eso era la base de todo. Podíamos ver hasta los noticieros con la misma pasión” (Spitaletta, entrevista personal, Medellín, Septiembre, 2019).

El entusiasmo que provocaba la experiencia del cine llegaba unos días antes que la matinée y no moría al final de la función. “Para nosotros era la gran aventura, se soñaba toda la semana con poder ir al cine. Jugábamos sobre todo a los pistoleros (...) Salíamos del cine dándonos golpes en las nalgas, imitando el galope del caballo (...) De indio nadie quería hacer y menos de ese indio que estaba de acuerdo con los blancos. Pero eso cuando estábamos ya un poco concientizados”, recordó el reconocido escritor.

Otra característica distintiva de la matinée del barrio era la familiaridad que reinaba entre los asistentes y el sentimiento de pertenencia comunitaria que generaba. Todos se conocían de un lugar u otro: la cuadra, la escuela, el colegio, la propia sala. “Éramos siempre los mismos, era como ir a un club”, dijo Memo Ángel, que tiene un “recuerdo maravilloso” de las matinées en el Junín: “Además, elegías el Junín de acuerdo a donde iban tus amigos”.

Así como la matinée funcionaba como lugar de encuentro con amigos, vecinos, compañeros de escuela y colegio, también encerraba la posibilidad de algo más, como un gesto de complicidad, finalmente, de aquel chico o chica cuya presencia hacía toda la diferencia. Según la periodista Silvia Ramírez en la ida al Junín durante su infancia en los años cincuenta “pesaba mucho el acontecimiento social, el encuentro, el salir de tu casa, el estar en un lugar donde te dejaban estar solo (...) Por eso era bueno, porque no tenías a los padres arriba (...) Estabas vos con tus amigas y mirando a los chicos que te gustaban. Eso era fantástico, lo más atractivo. Y por supuesto, por añadidura veías cine también”. Los recuerdos de Teresita Peña son similares: “De la película ni te acordabas. Igual podías verla cinco veces si el que te gustaba estaba ahí”. Según ella, “en la matinée se daban los romances, los noviazgos, los rompimientos, las miradas, los coqueteos, todo”.

Es que la experiencia de una tarde de cine no era igual de placentera, quedaba incompleta, si faltaban los caramelos, maníes, crispetas, chitos, bombones o helados. Era prácticamente inconcebible no comer algo. “Mi recuerdo del cine es masticando... siempre estabas masticando”, contó Peña. Los intervalos eran, entonces, una oportunidad para hacer sociabilidad pero también para salir en busca de provisiones de dulces. Durante esos minutos decenas de niños y adolescentes invadían la panadería y el quiosco más cercano, que nunca faltaban. También le compraban a los vendedores ambulantes que se congregaban fuera del Junín. Porque los dulces que vendían puertas adentro, con su valija llena de dulces colgada al cuello, cobraba más caro. Hay que tener en cuenta que la función nunca duraba menos de cuatro horas y que ese era tiempo suficiente para que atacara el hambre. Además, con tal de llegar lo suficientemente temprano como para conseguir un buen lugar, muchos salían de la casa corriendo con sólo un bocado simbólico por almuerzo.

El Teatro Junín, además de funcionar como centro de reunión, cumplía otro rol social relevante. Era uno de los pocos lugares donde las parejas jóvenes podían encontrarse “en privado”, si es que no se sumaba al programa algún hermano, tía o abuela u otro guardián

de la buena reputación de la integrante femenina. “¡Las parejas que se armaban yendo al cine no tiene nombre!”, aseguró Memo Ángel. “Hoy a los jóvenes les debe resultar difícil de creer pero la única forma de hacer vida de novios era yendo al cine. Uno sabía que los ciertos días de la semana iban a ir las parejitas al cine, eran días que todos conocíamos.” Sin embargo, el Junín era también una fuente de entretenimiento para las mujeres adultas, a quienes les estaban vedados otros ámbitos donde sí se reunían los hombres:

“Las señoras se acompañaban porque los hombres iban al café, al club, hacían otras cosas. No iban al cine tanto con la esposa como ahora. Puede ser que en una clase social más elevada sí. Pero en la clase nuestra, media que era, los hombres salían de repente por su cuenta o iban con la señora a ver alguna cosa en particular, pero la mujer andaba mucho con los hijos”, contó María Florinda Rodríguez que solía frecuentar de niña el Junín y el Lido. La mujer generalmente era ama de casa y lo único que tenía era la ilusión de ir al cine, a ver a éste actor, a ver el otro, a ver cómo vivían aquellas mujeres un mundo que no estaba al alcance de ellas pero que las entretenía, que las divertía, que les hacía una ilusión. Ir al cine era, por tanto, un poco alimentar la fantasía, porque eran las películas de Rodolfo Valentino, de Gloria Swanson, cosas que a veces a los hombres no les interesaban.

Más allá de las sensaciones que suscitaba el Junín en los espectadores, lo que sí era común a todos era el sentimiento de pertenencia de muchos de sus espectadores para con la que consideraban “su” sala. Esto explica las razones por las cuales funcionaba como un “cine de barrio”: mientras que muchos asistían a los cines del centro a ver una película por la que se sentía especial interés (tal vez acrecentado por la publicidad que solían tener sus estrenos), en el caso del Junín, muchas veces se asistía a la función sin tomar en cuenta qué películas se exhibían porque lo importante era el hecho de asistir.

5.2.

UN CRIMEN ARQUITECTÓNICO. EL DERRUMBE DEL TEATRO JUNÍN

El Teatro Junín no era un simple pastiche como pensarían algunos o ejemplo del estilo “pastelero”, como irónicamente llama Jacques Aprile a algunos de estos edificios. En la esquina donde se construyó había una vieja e inservible casona colonial, un dato que, de acuerdo con la interpretación de Luis Fernando González, es falso. La casa demolida, de propiedad de una familia de apellido Jaramillo, era parte de la renovación arquitectónica ocurrida en la ciudad en el último cuarto del siglo XIX. Siempre se ha querido negar este periodo como de cambio, con nuevas aportaciones y simplemente señalar que antes no había nada. Pero desde los años setenta del siglo XIX hubo una modernización arquitectónica bastante significativa, la que siempre se ha ocultado o menospreciado para con esto argumentar con mayor facilidad la demolición. No había nada que valiera la pena, simples cosas viejas, sería la premisa. Esto quiere decir que la casa “moderna” del último cuarto del siglo XIX, fue reemplazada menos de cincuenta años después por otro proyecto “moderno”, que sólo duraría cuarenta años para ser construido en su lugar otro edificio “moderno”. La

demolición del Teatro Junín (y la totalidad del edificio Gonzalo Mejía) el 5 de octubre de 1967 fue saludada un día antes en la radio, dando cuenta de su decadencia pero también de la importancia y de la dificultad de su reemplazo:

“Mañana empezará la pica a dismantelar el viejo teatro. La cornisa barroca que anunciara las luminarias aztecas del celuloide y que fuese testigo de tan tos actos heroicos en el corazón de Medellín, no volverá a iluminarse más. El Junín ha cumplido su tarea y ahora sucumbirá como cuota de sacrificio ante el progreso. En la pantalla del viejo teatro quedará resonando el eco de las balas de su última película: Arizona Colt. Hasta en la muerte, el Junín tenía que seguir siendo ruidoso. No habrá teatro que reemplace al Junín por mucho tiempo. Medellín que no lo quería en los últimos tiempos palpará ahora que un gran coloso ha desaparecido para siempre.; Y que gran falta hará! (Citado por González Escobar, 2002: 10)



Demolición del Edificio Gonzalo Mejía (Hotel Europa y Teatro Junín) el 1 de Febrero de 1968.
Fotografía tomada por Gabriel Carvajal Pérez

Como es obvio el argumento mayor para su demolición fue la mentalidad de renta urbana que existía en la ciudad desde finales del siglo XIX. Cuando se demolió todavía no había un proyecto en su reemplazo. En la publicidad se ofrecía en venta “la mejor esquina de Medellín, con las consiguientes especificaciones: “Los edificios y terrenos que componen la comunidad de Junín, con un área de 5.444.34varas cuadradas, situados en el centro de Medellín, esquina de la Avenida La Playa, cruce con la carrera Junín, se venderá en pública subasta en el mes de Mayo próximo. Precio \$8.281 .298.00M”

Aquí no interesaba el edificio, su estilo, historias o memoria rememorativa, sino la escueta utilidad económica. Nada de lenguajes inscritos en una superficie. Un simple cambio de pesos por cada vara para dejar luego un lote. Desde su demolición muchas personas —desde urbanistas, arquitectos, artistas y, por supuesto, todos aquellos que lo visitaban— se han quejado por su demolición. Incluso hoy en día es posible encontrar quejas al respecto. Así lo expresa, por ejemplo, Leonardo Nieto, argentino radicado en Medellín y dueño fundador del Café Versailles, abierto en 1961 en la calle Junín, cercano al Teatro del mismo nombre:

Lo que pasó ahí a mí me pareció cruel, porque tuve oportunidad de conocerlo por dentro, me pareció horrible ¡lo que puede el dinero a veces!... Qué lástima. Esa era una obra estupenda, era una reliquia para la ciudad, además necesaria. Tenía una capacidad grandísima y la verdad que me afectó muchísimo su demolición (...) Yo visité en varias oportunidades el teatro, allí vi zarzuela, cine, conciertos... tenía una acústica bárbara, era un señor teatro. (Tamayo Mejía, 2017: 15)

Por su parte, Gabriel Jaime Arango, hizo énfasis el tema del valor de la tierra:

Esa misma concepción de rentabilizar la tierra hace que se escoja esa esquina para la construcción de un nuevo símbolo de la modernidad de la ciudad que era la industria textil, y Coltejer era una de las empresas más grandes de este sector de la

economía, por eso el edificio lo diseña el arquitecto Fajardo y su grupo en esa forma, que es una aguja de telar ¿Y qué hacen para levantarlo? demoler el patrimonio y borrarle esa parte de la memoria a la ciudad (Tamayo Mejía, 2017: 16)

Sin embargo, Arango asegura que la decisión final obedeció al hecho de que en la ciudad no existía ni la mentalidad, ni la tecnología, ni la información que permitiera hablar de conservación o restauración, término, este último, que en la región apareció al amparo de las facultades de arquitectura de las universidades Nacional y Pontificia Bolivariana, pero a partir de las décadas de los años 70 y 80 del siglo XX, fruto de la reflexión de los arquitectos que se empezaron a formar en la ciudad.



Demolición del Edificio Gonzalo Mejía (Hotel Europa y Teatro Junín) el 1 de Febrero de 1968. Fotografía tomada por Gabriel Carvajal Pérez



SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL DEL TERMINO LIDO

La designación del Teatro Lido con ese nombre no fue un asunto fortuito y arbitrario. Respondió a una serie de razones históricas, culturales, sociales e, incluso, turísticas, que subyacen al termino Lido. Como casi cualquier palabra, tiene una significación polisémica y, por consiguiente, se abre como un abanico en diferentes contextos que remiten, a su vez, a otros entramados socio-culturales. Etimológicamente, Lido proviene del latín Litus, esto es, orilla, costa, litoral o reserva de playa. A nivel geográfico, nombra a larga y fina lengua de arena que hace las veces de barrera natural entre Venecia y el mar abierto —la isla del Lido— pero también a cualquier franja de terreno o barrera de islas que separan una laguna del mar abierto. En algunos países, sobre todo en Egipto, Italia, Indonesia, Brasil, España, Francia, entre otros, el termino Lido aparece como apellido asociado a la nobleza o la clase alta. Sin embargo, la significación histórica que aparece vinculada a la construcción del Teatro Lido en 1945 es la que se asocia a su vinculación con la ciudad de Venecia. Por tal motivo nos concentraremos, brevemente, a reconstruir las connotaciones que aparecen asociadas a la Isla del Lido. El Lido es una isla que ha vivido muchos

cambios en diferentes estratos y escalas de su territorio. Su cercanía con Venecia ha traído consigo una profunda alteración de su “metabolismo” (Milá Cartañá, 2014, 1063). Es decir, ha hecho que la ordenación de su territorio se desequilibre para cubrir necesidades económicas vinculadas a la industria del turismo, situación que explica por qué el mosaico territorial es muy distinto según el tramo de la isla y, por tanto, según su relativa distancia de Venecia. La diversidad de la isla se ha visto deteriorada por el incremento de la presión humana sobre el territorio, causada por la introducción de factores externos que produjeron la transformación morfológica y del mosaico de la isla. Por ejemplo, el crecimiento y movimiento de la población, la configuración de las entradas de embarcaciones desde el mar hacia la laguna, la diversificación artificial de su mosaico territorial debido a las distintas recalificaciones y divisiones de las zonas características, así como la desconexión de la laguna como fuente de recursos —causada por la subordinación del turismo de masas de la isla de Venecia—. De acuerdo con la historiadora Gemma Milá Cartañá es preciso considerar también otras dinámicas de transformación de la isla que han operado, por lo menos, desde el siglo XV:

Otro indicador de los cambios y desequilibrios es el movimiento de la población y sus asentamientos: La isla tenía un solo poblado llamado Malomocco. Este fue capital de la República Serenísima de Venecia en sus principios en el siglo XV. El resto de la isla estaba constituido por un importante sistema dunar: un gran bosque litoral cubría gran parte de la isla. Este paisaje era transformado en puntos donde se localizaban acequias —“ghebbi”— que drenaban el agua salobre de la laguna hacia los campos agrícolas de la isla conocidos como “orti solati”. En esa época dos fuertes coronaban los extremos de la isla (“forte Alberoni” y “San Nicolò”) y con sus grandes fosas y murallas puntiagudas vigilaban la entrada y salida de las embarcaciones en la laguna de Venecia. Cuando en épocas posteriores se abandonaron y destruyeron, la vegetación aprovechó el nuevo relieve para instalarse. Al mismo tiempo se empezó a manipular el relieve de las islas con la creación de las entradas a la laguna desde el mar y consiguiente sedimentación en los dos extremos de la isla: éstos adquirieron una gran importancia ecológica gracias al intenso desarrollo del ecosistema dunar. Aun así, durante el esplendor de la República Serenísima de Venecia, la construcción de barcos era de una sus prácticas más importantes. Las naves se construían en madera que se cortaba de los bosques dunares, que desaparecieron poco a poco. (Milá Cartañá, 2014: 1058).

Las zonas deforestadas se edificaron a causa de las prácticas de veraneo de las clases altas. En el siglo XVII se construyeron unas segundas residencias cercanas al puerto de San Nicolás y, posteriormente, un balneario de élite dedicado al turismo y una trama de casas nobles unifamiliares entorno a una avenida que conecta la laguna y las playas a la misma latitud que la isla de Venecia. La morfología dunar fue destruida pero se conservaron enormes jardines que fueron aprovechados notablemente por el turismo. Adicio-

nalmente, las parcelas de las villas se segmentaron para densificar el espacio y, por tanto, para construir un tejido de inmuebles de tres y cuatro plantas en la zona norte de la isla. A finales de 1800, el Lido se convirtió en una de las estaciones balnearias europeas más de moda y fue frecuentada por príncipes y escritores como Shelley y Byron, entre otros. De esta manera, se insertó en lo que se entendía como “Grand Tour”, esto es, un camino ineludible de las monarquías europeas, la clase burguesa, los artistas e intelectuales:

Las ciudades del Grand Tour de los siglos XV al XVIII –principalmente París, Génova, Roma, Florencia, Venecia y Nápoles– eran visitadas como un rito de pasaje por hombres jóvenes pertenecientes a las clases altas británicas, de quienes se esperaba que alcanzaran la mayoría de edad viendo “las ruínas de la Roma clásica, así como también las iglesias y sitios y colecciones de arte de las grandes capitales del Continente” (Withey, 1997: 7) (...) A pesar de los inconvenientes de las ciudades del Grand Tour, los viajeros estaban dispuestos a soportar semanas de incomodidad para franquear caminos estrechos y montañas casi intransitables a fin de llegar a ellas. Los peligros y las molestias del viaje dieron forma a un generalizado desdén por la naturaleza y por lo natural. Las montañas eran consideradas feas y desagradables, las costas generalmente inaccesibles y peligrosas. A mediados del siglo XVIII, sin embargo, tales actitudes comenzaron a cambiar. La naturaleza fue descubierta como un vasto depósito de panoramas y vistas. Los poetas románticos reinterpretaron la naturaleza como un manso telón de fondo de frondosas ramadas, árboles majestuosos y plácidos lagos. Con el surgimiento de las ciudades industriales del siglo XIX, floreció un culto por la naturaleza, ahora interpretada a través de Thoreau, Wordsworth y sus contemporáneos como el depósito del espíritu humano, opuesto a la crueldad y oscuridad de las ciudades. (Judd, 2003: 53)

La ubicación geográfica del Lido entre la naturaleza y lo urbano y su cercanía con Venecia, convirtieron a la isla en un espacio privilegiado tanto para el Grand Tour como para el turismo de masas que surgirá con fuerza a principios del siglo XX. Sin embargo, su cercanía con Venecia no bastaba por sí misma para convertirla en un lugar de atractivo turístico. Fue necesaria una operación de retoque urbanístico para solucionar dos problemas que se presentaban en otras ciudades tanto de Europa como de Estados Unidos: en primer lugar, el “imaginario urbano” de los potenciales turistas tenía que ser cambiado y, en segundo lugar, el actual ambiente físico de las ciudades con problemas tenía que ser transformado en lugares de belleza, interés y emoción. A finales del siglo XIX entonces se edificaron múltiples instalaciones y servicios —desde hoteles como el Hotel des Bains (1900) y el Hotel Excelsior (1908), hasta cafés, avenidas y malls— diseñados para crear un espacio o series de espacios segregados del resto de la ciudad. Incluso si ocupaban sólo una pequeña parte del total de la estructura urbana, estos espacios proporcionaron imágenes de una ciudad renacida con una atmósfera similar

a la de carnaval para satisfacer la necesidad de emoción. Una transformación de este tenor iniciada a finales del siglo XIX llevó al Lido, al igual que otros paraísos europeos similares, Biarritz y Ostende, a crecer y a convertirse en un ejemplo de cómo el arrojo, la creatividad y el entusiasmo de algunos emprendedores proporcionaron todo lo que podría denominarse bienestar a una isla. Adicionalmente, desde 1932 se estableció en el hotel Excelsior del Lido, el Festival de Arte Cinematográfico de Venecia y, por la vía de un evento artístico de tal magnitud, arribaron a la isla escritores, artistas de la naciente industria cinematográfica, empresarios, comerciantes y paseantes de diferentes latitudes que extendieron su fama profusamente entre 1934 y 1937 como un espacio privilegiado para el disfrute del turismo y el séptimo arte:

La primera edición se celebró en 1932 en la terraza del Hotel Excelsior, aunque no era un evento de carácter competitivo todavía; los títulos se presentaron solamente al público, aunque dicha edición contó con películas de gran valor: Amor prohibido del gran director norteamericano Frank Capra, Gran Hotel de Edmund Goulding, El Campeón de King Vidor, el primer e inimitable Frankenstein de James Whale, ¡Qué pague el diablo! de George Fitzmaurice, Qué sinvergüenzas son los hombres de Mario Camerini y Viva la libertad de René Clair. (Delgado Gelabert, 2002: 15).

De esta forma, el balneario Lido de Venecia con sus playas de dorada arena, sus pinares, sus edificios de estilo modernista y un toque de frivolidad con ocasión de la famosa Mostra Internazionale del Cinema de Venecia, se erigió en un espacio a replicar en otras latitudes. Por doquier se sembró la idea de que Lido representaba buen gusto, alta cocina, nueva arquitectura, formas de pensar, hacer negocios o empresa, influenciar estilos de vida, espectáculos caros, glamour-moda, turismo y, por supuesto, escenarios para contemplar las luminarias del mundo imaginado del cine. No es fortuito, justamente, que el termino Lido se convirtiera en una marca y que, bajo su égida, se construyeron en ciudades como París, Madrid, Barcelona, Santiago, Mar del Plata, Punta del Este, Quito, Caracas, Bogotá, Barranquilla, Ciudad de Guatemala, Ciudad de México, Santo Domingo y Medellín —entre los más destacados— diferentes cines que intentaban capturar algo del mundo veneciano-europeo.



En esta cartografía histórica de la Isla del Lido se evidencian las numerosas transformaciones que ha sufrido. El crecimiento exponencial entre los años sesenta y setenta del siglo ha traído consigo una creciente edificación con la consiguiente privatización y explotación de las playas degradando la vegetación y transformando la morfología autóctona. La parte meridional de la isla es muy mucho más agrícola ya que toda la línea del litoral marítimo está cerrada por un gran muro de protección contra la erosión. Aun así, la presión del turismo en la parte septentrional influye en la parte sur en virtud de la cantidad de operaciones inmobiliarias llevadas a cabo allí, situación que ha generado un enorme desplazamiento de la población hacia la zona septentrional.

La gran mayoría de los edificios Lido fueron construidos entre 1941 y 1957. En sus diseños participaron firmas de arquitectos reconocidos de las diferentes ciudades donde operaron, quienes ya estaban reemplazando las construcciones del siglo XIX apoyados en los nuevos cánones de la arquitectura en una clara proyección de la ciudad y sus centros históricos de cara al siglo XX, contribuyendo al conjunto de hechos urbanos que hoy hacen parte de la memoria de las ciudades.

Todos los cines Lido tuvieron entre mil y mil ochocientas “butacas tapizadas” ofrecidas a los ávidos espectadores. A cada sala, como a otras de su género, llegaron los avances del sonido y los formatos de proyección cinematográfica, como la magnífica y gigantesca pantalla curva envolvente, pieza del arcaico sistema de proyección soviético llamado Kino panorama, o la técnica del cinemascope, planta eléctrica propia, aire acondicionado, sistema acústico estereofónico y luz indirecta. En todas las ciudades donde operó un Lido algunos incluyeron cafés y restaurantes realzando la categoría en la que fueron inspirados.



Panorámica del Hotel Excelsior Lido de Venecia en 1932



Teatro Lido de Madrid en la década del cincuenta

6.1.

EL MECENAZGO CULTURAL ANTIOQUEÑO Y LA SOCIEDAD FRANCISCO LUIS MORENO RAMÍREZ COMO ORIGEN DEL TEATRO LIDO

El origen y construcción del Teatro Lido se inscribe en una prolífica tradición de mecenazgo cultural surgida en Antioquia a finales del siglo XIX y principios del XX. Muy al contrario de lo que podría pensarse, los empresarios antioqueños decimonónicos no tuvieron como único propósito el comercio sino también la promoción de la cultura en diversas esferas. Es más, los proyectos asistencialistas desarrollados por las élites industriales en Medellín comenzaron de manera contemporánea a los primeros procesos de industrialización en la ciudad e incluso antes de que se formularan las leyes nacionales que estipulaban obligaciones de este tipo para las compañías. En una línea cercana a la desarrollada por la Sociedad de Mejoras Públicas, a principios de siglo se conformaron en Colombia, desde la década del treinta, organizaciones como las Sociedades de Amigos del Arte, que por medio de una acción conjunta entre organismos estatales y fondos privados tenían como objetivo el fomento y la difusión de las Bellas Artes. En el caso de Medellín, la Sociedad de Amigos del Arte fue creada en 1937 y estuvo orientada, más que hacía la organización de exposiciones, hacía el patrocinio de conciertos, eventos musicales y conferencias, hasta el año de

su cierre en 1961. Fernando A. Gil ha afirmado al respecto que la labor de la Sociedad de Amigos fue fundamental para hacer conocer a la ciudad como un importante centro de difusión de la música y como una parada obligada en los circuitos regionales de conciertos (A. Gil Araque, 2009). Hacia mediados del siglo XX, momento de auge de la industrialización en Antioquia, se realizaron eventos como la muestra de cerámica artística (patrocinada por Locería Colombiana, en 1955), la exhibición Pintores Colombianos Contemporáneos (auspiciada por la Empresa Colombiana de Turismo, en 1960) y el concurso de pintura para el mural de Postobón en 1956. Estos eventos, entre otros realizados con la financiación total o el auspicio parcial de empresas privadas, permiten percibir la aparición de iniciativas de mecenazgo cultural propiamente dichas.

Esas iniciativas pueden clasificarse dentro del paradigma político de acción cultural que García Canclini ha denominado como “mecenazgo liberal”. El mecenazgo, explica el autor, ha sido la primera forma de promoción moderna de la cultura para lo que respecta a la literatura y las artes. En ellas, la burguesía, su principal promotor, impone menos indicaciones en cuanto al contenido y el estilo de las obras, debido a que ésta no exige relaciones de dependencia y fidelidad extremas al modo de los señores feudales. El protectorado de la burguesía hacia el desarrollo cultural, continúa Canclini:

Se guía por la estética elitista de las bellas artes, y por eso mismo establece los vínculos entre mecenas y artistas según los ideales de gratuidad y de libre creación. Declaran apoyar a los creadores sin más motivos que su generosidad y sin otro fin que el de impulsar “el desarrollo espiritual (Canclini, 1987: 28)

Ese tipo de forma de promoción de la cultura no es vista como producto de un accionar colectivo de la sociedad, sino como el “resultado de relaciones individuales”, aun cuando esas acciones estén dirigidas a la difusión masiva de la cultura, como ocurre con el patrocinio de bienales o de publicaciones. En esos casos, y como ocurrió con en el Teatro Lido, las acciones de mecenazgo liberal persiguen un beneficio publicitario para la compañía o el grupo que las financia que es materializado en la utilización de los nombres de las iniciativas, como forma de detentación de poder, pero que se esconde en un discurso filantrópico desinteresado. La incidencia de la empresa privada en la organización de culturales o la construcción de teatros, como bien lo demuestra Adriana Castellanos, denota una agenda sociopolítica que subyace al carácter artístico-cultural del evento o la obra arquitectónica, aunque de similar naturaleza, la incidencia de la participación varía según la empresa y el programa, y hay un justificativo que se repite en cada uno de los discursos, textos de catálogo, y notas de prensa: las empresas y en segundo lugar los Gobiernos son los nuevos mecenas del arte.

Durante el transcurso del siglo XX en Antioquia, las iniciativas de mecenazgo de la empresa privada eran llevadas a cabo, en su mayoría, por compañías de tejidos y textiles. Esto da cuenta no sólo de la importancia que ese sector productivo tenía en la sociedad de Medellín sino, también, permite entrever una suerte de competencia que se generó entre esas compañías por hacerse a determinado capital simbólico y cultural, en adición a su interés por acaparar el mercado de textiles. ¿Por qué las compañías textiles decidieron invertir su excedente de capital en la financiación de eventos culturales y no, por ejemplo, en la reinversión para mejorar su patrimonio productivo? Una la nota editorial del periódico *El Colombiano* del primero de mayo de 1970 respondía a esta pregunta argumentando de nuevo motivaciones asistencialistas que suplían el abandono estatal:

La tendencia del sector privado a vincularse directamente al desarrollo cultural en el medio colombiano es cada vez más decisiva y notoria. Esta realidad se explica y justifica como una nueva manera de servir a la comunidad. Las grandes empresas nacionales, además de crear riqueza colectiva, fuentes de trabajo y bienestar social, han asumido una responsabilidad que en manera alguna les señala nuestra legislación, como es la de fomentar las actividades intelectuales y artísticas, singularmente entre las clases populares (El Colombiano, Medellín, 1 de mayo de 1970).

Esa manera de “servir a la comunidad” tomó forma, desde comienzos de la década del cuarenta, en el patrocinio de eventos musicales bajo la modalidad de concursos, que pueden pensarse como antecedentes directos de la labor de mecenazgo cultural que devino en las Bienales de Arte dos décadas después. Indulana y Rosellón, organizaron, por ejemplo, un concurso de composición musical de géneros tradicionales a nivel nacional entre 1941 y 1943. Posteriormente, en 1947 Fabricato convocó al Concurso Música de Colombia para celebrar las bodas de plata de la compañía al año siguiente. Ese evento fue repetido en dos versiones adicionales (1949 y 1951) y tuvo por objetivo, según sus organizadores, la promoción de la composición musical en Colombia, tanto en el ámbito académico como en el tradicional. El concurso de Fabricato tuvo una importante acogida nacional, debido en parte a la fuerte publicidad comisionada por la compañía para su promoción: fueron invitados los más destacados compositores nacionales, se permitió la participación del público y se proyectó la obra de nuevos compositores, al tiempo que propició el debate de ideas en torno a la música nacional colombiana.

Entre 1969 y 1971 un grupo de industriales, entre ellos algunos de compañías de textiles como Coltejer, realizaron en Medellín un festival de teatro, con una finalidad educativa y recreativa para sus obreros y empleados. En la edición número uno del Festival de Teatro de la Industria, como se le llamó, Coltejer participó con la obra “*El proceso de*

Lucullus” de Bertolt Brecht dirigida por Mario Yepes, mientras que Fabricato presentó dos obras, “*Pic-nic en campo de batalla*” y “*El hombre que se convirtió en perro*”, ambas dirigidas por Edilberto Gómez (Parra Salazar, 79-80). El Festival de Teatro fue de nuevo realizado en 1972, también bajo el patrocinio de Coltejer y con entradas gratuitas para el público, con diez obras de escuelas teatrales de diferentes ciudades del país, entre las que se encontraban el Teatro Popular de Bogotá (TPB) con la dirección ejecutiva de Fanny Mickey.

En el ámbito de las artes plásticas, uno de los ejemplos más relevantes de mecenazgo por parte de la industria textil en Antioquia, antes de las Bienales de Arte, fueron los Salones Nacionales de Pintura de Tejicondor que esa compañía auspició en 1949 y 1951, con la gestión conjunta de la Sociedad de Amigos del Arte. La primera edición del salón de Tejicondor, llamada Concurso Exposición de Pintura Tejicondor, fue inaugurada el 2 de mayo de 1949. Se aceptaron para la muestra 119 obras de 355 que se presentaron a la convocatoria y el primer premio fue otorgado a Pedro Nel Gómez por Barquera áurea, mientras que el segundo premio fue para Doble retrato de Ignacio Gómez Jaramillo (Gutiérrez Gómez, 2017). El segundo salón fue inaugurado el 2 de mayo de 1951 con 84 obras de 293 que se presentaron a la convocatoria. Para esa edición, se generó una acalorada discusión en los medios locales que giró en torno a la adjudicación del primer premio a la pintura Flores de Guillermo Wiedemann. Esa obra, que pertenecía a los lenguajes de un modernismo internacional y antiamericanista, se presentó como antagónica a la pintura nacionalista cercana al estilo del muralismo mexicano de Pedro Nel Gómez o de Ignacio Gómez Jaramillo, los ganadores de la edición anterior. El premio de Wiedemann terminó siendo anulado debido a la controversia y adjudicado al pintor Carlos Correa. El debate de la anulación del premio de Wiedemann puso en evidencia, según se afirmó, “que Antioquia no estaba preparada aún para aceptar cambios en sus ideas estéticas; ni para enfrentar un diálogo abierto con los artistas y los críticos del resto del país”, ya que después de esa muestra fueron cancelados de manera definitiva.

La predilección en los Salones de Tejicondor por obras de lenguajes más tradicionales de artistas importantes del ámbito regional como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa o Luis Alberto Acuña daba cuenta de una postura que se presentaba como opuesta al avance de la pintura modernista que se exponía de forma progresiva en los Salones Nacionales de Bogotá, que por ese entonces era el principal concurso de pintura contemporánea del país. En ese sentido, los Salones Nacionales de Tejicondor son evidencias, tanto por las obras que se exponen como por los debates que generaron, que la pintura de tipo social, americanista y nacionalista tenía una amplia acogida en Antioquia, a diferencia de las corrientes internacionalistas, cercanas a la escuela de París, que se presentaban en los Salones Nacionales de la capital del país.

En la línea de los Salones de Tejjicondor, El Museo Zea, el más importante espacio museístico en la ciudad, albergó en 1964 los Salones Regionales de Croydon, otra importante empresa manufacturera del país, y en 1965 el Salón de Ceramistas y la segunda y última edición de los Salones Croydon donde se mostraron obras de artistas locales que seguían la línea del arte academicista y nacionalista que se mostraron en los Salones de Tejjicondor. Para el caso específico de Coltejer, el primer acercamiento a iniciativas de mecenazgo en el ámbito de las artes plásticas fue en 1957 con el concurso para la realización de un mural en el barrio obrero de Sedeco, con motivo de los cincuenta años de la compañía, cuyo ganador fue el artista Jorge Tobón Lara. Ese mismo año, Coltejer convocó a otro concurso para realizar una escultura en homenaje a su fundador, Alejandro Echavarría. En ese caso, la jurado invitada para determinar la obra ganadora fue Marta Traba, quién residía en Colombia desde 1955 y visitó Medellín por primera vez en marzo de 1957. El concurso, en el que participó Pedro Nel Gómez, fue declarado desierto por Traba, posiblemente debido a que ninguno de los participantes compartía los lenguajes de la modernidad artística que defendía Traba como crítica de arte.

El mecenazgo cultural por parte de la empresa privada en Antioquia no adquirió, solamente, la forma de exposiciones o concursos artísticos. Las revistas y publicaciones realizadas por las compañías textiles jugaron un papel importante en la difusión y la educación cultural de la sociedad, y en particular de los empleados de las fábricas a las que iban dirigidas. Desde finales del siglo XIX, en efecto, es posible registrar una variedad de revistas entre las cuales cabe mencionar las siguientes: *La Miscelánea* (1894); *La Bohemia Alegre* (1895); *El Repertorio* (1896-1897); *El Montañés* (1897); *Lectura y Arte* (1903); *Alpha* (1905 a 1915); *Progreso* (1910); *Avanti* (1912); *Arte* (1913 a 1914); *Panida* (1915); *Revista Colombia* (1916 a 1923); *Cyrano* (1921 a 1923); *Letras y Encajes*; *Sábado* (1921 a 1923); *Claridad* (1930) y *Antioquia* (1938 a 1939). A partir de los años 50, las empresas industriales también se destacaron por contar con revistas culturales de gran renombre, cuyo interés era divulgar las diferentes disciplinas artísticas: *Gloria de Fabricato*; *Fabricato al Día*; *Lanzadera de Coltejer*, *El Impresor* de la editorial *Bedout*. Sin embargo, además de las empresas privadas debemos destacar también algunos actores individuales del sector privado de gran sensibilidad por los valores de la cultura que aportaron su dinero o su trabajo gratuito a favor del desarrollo artístico Medellín: Manuel Uribe Ángel, Francisco Antonio Cano, Alejandro Echavarría Uribe, Diego Echavarría Misas, Carlos Posada Amador, Leonel Estrada y, por supuesto, Francisco Luis Moreno Ramírez, un pudiente hombre que junto con su familia deseó contribuir a la vida cultural del Parque de Bolívar, donando el dinero para la edificación y la contratación de los arquitectos que construyeron el Teatro: Federico Vásquez, Ignacio Viera, Alberto Dothee y Martín Vieco.

6.2.

LA SOCIEDAD FRANCISCO LUIS MORENO RAMÍREZ Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO LIDO

Francisco Luis Moreno Ramírez, el mecenaz del Teatro Lido, fue originario del municipio de Santo Domingo, Antioquia. Durante toda su vida en compañía de su familia, amigos cercanos y socios se dedicó a la actividad comercial en lo referente a la compra, venta y explotación de bienes inmuebles urbanos y rurales, además de participar en bancos y empresas como accionista y consejero de sus juntas directivas, algunas de cuyas actividades se pueden documentar desde 1896. Así, Moreno Ramírez, para expresarlo de un forma cómica, tomo como principio económico de acción la frase de “Marañas”, un pintoresco personaje que tuvo la calle como su habitat natural y divirtió a los medellinenses con sus dichos y sus apuntes llenos de humor y de ingenio: : “comprar mangas y sentarse a aguantar hambre”.

Como muchos hombres de negocios de finales del siglo XIX y principios del XX, Moreno Ramírez se enfocó económicamente en la especulación con bienes raíces urbanos y todas las actividades ligadas a ésta y a las oportunidades que brindaba un proceso de modernización y adecuación del casco urbano a las necesidades que imponía el ritmo fabril y el crecimiento demográfico de Medellín. Sus áreas de interés fueron básicamente tres:

1. La compra de fincas o “mangas” (lotes) alejadas de los centros poblados pero con perspectivas de una relativa integración al casco urbano a medida que la población y la Ciudad se dilataban.

2. El trazado y apertura de calles en porciones de estos predios y la posterior venta de terrenos. En esta época de comienzos de siglo, este proceso de abrir calles y “lotear” se convirtió en sinónimo de urbanizar, aunque se careciera al principio de servicios públicos.

3. La modernización de edificios que seguía diferentes caminos, por ejemplo la demolición de viejas construcciones o la oportunidad renovadora que brindaron los frecuentes incendios del Parque Berrío.

Durante 54 años parte de la actividad especulativa de Francisco Luis estuvo ubicada en diferentes puntos de la ciudad y el nordeste de Antioquia, adquiriendo numerosos inmuebles para vivir, administrar o construir y para el cultivo y la ganadería. En 1896 compró a Julio M. Ewen “casa de cal y canto” con solar en la calle Caracas, siendo todavía “vecino” del municipio de Santo Domingo. Esta calle de Caracas, al momento de la adquisición, se define como perteneciente al barrio Villanueva, aunque el entorno de la propiedad se entendía como una “finca”, poseyendo media paja de agua del acueducto de la Ladera. Años después, Francisco Luis Moreno, mandó construir sobre esta propiedad la actual casa situada en la calle Caracas con la carrera Sucre y que hoy es propiedad de la Cooperativa Confiar, bajo la dirección de la firma Vásquez Vieira Dothee durante el tiempo en el que se iba materializando el Teatro Lido (1945-1949). En 1910, Francisco Luis también poseía en la fracción de la América la finca denominada “La Lorena”, con varios lotes delimitados y formados por agregaciones y segregaciones con diferentes propietarios. Dichas tierras poseían casas de tapia y su extensión llegó a lindar con calles denominadas San Juan, América y Palenque y las quebradas La Barranca y Ana Díaz, además de tierras ubicadas en el barrio Doce de Octubre. Entre los años veinte y 1938 Francisco Luis aparece formalizando parte de su actividad económica a través de sociedades comerciales de responsabilidad limitada. La participación en los negocios fue variada, desde poseer porcentajes relativamente pequeños o minoritarios, a ser propietario absoluto. Hasta el final de su vida en 1950, dichas actividades fueron, a la par con los procesos que en la ciudad adelantaban de forma paralela otros comerciantes, casas bancarias, importadores, trilladoras de café o las sociedades urbanizadoras que cons-

truían barrios y casas para obreros, así como residencias de lujo, cuya dinámica condujo a la necesaria apertura, ensanche y prolongación de calles en el centro de la ciudad y sus alrededores, muchas de cuyas actividades fueron realizadas en alianza público-privada. Incurrió esta sociedad en la construcción de vivienda común, llamadas entonces “casitas”, entre los años veinte y treinta por lo menos en dos lotes de terreno. Uno de ellos con 7 casas en la parte norte de la ciudad, entre la quebrada El Ahorcado, la carrera Carabobo y el Chagualo, y 16 casas en el sector del barrio la Toma todas con fines de arrendamiento. Continuando al norte, en el barrio Villa Nueva, en 1922 compró casa en la carrera Ecuador con la calle Miranda, propiedad enmarcada en el proceso de urbanización del norte de la ciudad después de la centralidad del parque de Bolívar que condujo a la transformación de tierras en lotes para urbanizar, incidiendo en “la ampliación de barrios como Villa Nueva, La Ladera, La Independencia, entre otros (Gonzales Escobar, 2007).

Del norte de la ciudad regresó al centro donde construyó el edificio Ayacucho destinado por entero al comercio, ubicado en el cruce de la mencionada calle con la carrera Carabobo entre 1923-24 en asocio de Julio Ramírez Johns casado con su hija Margarita Moreno. De igual manera tuvo participación en el Edificio Henry, ubicado en la calle Boyacá en el cruce con la carrera Bolívar. La sociedad Moreno Ramírez, también aprovechó la política esgrimida por los gobiernos nacionales de los años treinta (1933-1934) para lograr adjudicaciones y realizar labores de colonización en terrenos denominados “baldíos”. Esta oportunidad se concretó con posesiones en el municipio de Puerto Berrio y el entonces corregimiento de Maceo, en donde se realizaron aperturas de bosques y mejoras con cultivos de cacao, maíz y ganadería. Este proceso fue impulsado por el Departamento de Baldíos, Bosques Nacionales y Aguas de Uso Público, que hacía parte del Ministerio de Industrias. En estos espacios la Sociedad Francisco Luis Moreno Ramírez tuvo fincas como “La Mariela”, “San Juan” o “Nuevo Mundo”, en entornos de la quebrada “La Gonzala” y lugares como “Gavilán”, “Gavilancito”, “el Perrillo” y “Urama”.



Casa que perteneció a Francisco Luis Moreno Ramírez en la Calle de Caracas con la Carrera Sucre, hoy propiedad Cooperativa Confiar

Fue en el marco de toda esta actividad económica en la que se sumó la novedad del cine y, por tanto, de los teatros como un negocio altamente redituable en términos económicos y sociales. Es preciso, sin embargo, aclarar que, desde 1914, Gonzalo Mejía ya había manifestado fuertes intereses al respecto tanto en calidad de realizador como de promotor de espacios apropiados para el cabal despliegue de proyectos cinematográficos. Este asunto se manifestó con la formación en 1914 de la Compañía Cinematográfica Antioqueña y más tarde, en 1924, con la inauguración del Teatro Junín, el Hotel Europa y la posterior producción de la cinta *Bajo el cielo antioqueño* (1925).

Quizá una de las motivaciones que condujo a Francisco Luis Moreno a interesarse por el cine responde al interés que ya habían manifestado una serie de empresarios locales por formar empresa en torno a este espectáculo. En este sentido cabe resaltar a Harold B. Maynham, empresario que formó parte de una sociedad denominada “Consortio de Fomento”, de carácter anónimo, y del que hacían parte el Dr. Nemesio Camacho, el Dr. Camilo C. Restrepo y los señores Di Doménico Hermanos, y cuyo propósito fundamental se enfocó en la construcción del teatro Junín en 1924. El señor Maynham, además de ser uno de los fundadores del teatro y miembro activo de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, regaló a ésta, acciones libradas en dicha Compañía por valor de \$ 5.000 oro, una de las mayores donaciones que ha recibido la S. de M. P. para la construcción de obras y la promoción cultural. Razones como estas llevaron a la Sociedad Francisco Luis Moreno a incursionar en este campo de la economía, entrando en el estrecho círculo empresarial, social y cultural que representaba la “comunidad del Junín”. Teniendo como referente las exitosas iniciativas alrededor del nuevo teatro, la emoción y espectacularidad de las imágenes logradas por Gonzalo Mejía en *Bajo el cielo antioqueño* (1925), la belleza y comodidad del nuevo edificio, tan similar a las experiencias vividas en el mismo sentido en los viajes que todos estos empresarios y sus familias realizaron alrededor del mundo. Es así como en 1933 adquirieron “una octava parte indivisa” en el citado edificio Gonzalo Mejía, (estructura y terreno en el que estaba construido el Teatro Junín) y, a través de dicha transacción, establecieron una fructífera relación con Cine Colombia S.A, empresa en la que adquirieron en 1939 otro paquete de acciones. En los 12 años transcurridos entre 1933 y 1945 —tiempo de las operaciones de la sociedad Francisco Luis Moreno en el campo de la exhibición cinematográfica— se crearon las condiciones para que la Sociedad, tomara la decisión de hacer a su costa un edificio para la exhibición cinematográfica. En 1942 ante notario comparecieron Foción Soto, comerciante y gerente de Cine Colombia S.A, Jorge Isaza A., Jorge de Bedout —igualmente comerciantes—, el ingeniero Carlos Gutiérrez y el abogado Jorge E. Osorio Gil, con el fin de formalizar la sociedad de responsabilidad limitada “*Caribe Films*”.¹²

¹². Este grupo fue subsidiario de Cine Colombia, aunque también definió tener independencia en el área de los negocios de este ramo.



Aviso de inauguración, El Colombiano, 10 de junio de 1949

En el objeto social de este grupo se consideró “explotar el ramo de espectáculos públicos, en especial la compra venta y distribución de películas cinematográficas, exhibición de las mismas, construcción, explotación y administración de teatros y todas las demás actividades relacionadas con esta industria...” (AHA, Fondo Notaría 2ª, Escritura 2405, Agosto 26 de 1942). Las relaciones comerciales entre la sociedad Francisco Luis Moreno, Caribe Films y Cine Colombia se estrecharon aún más a partir de 1945, cuando por medio de contrato se protocolizó una serie de compromisos para hacer realidad la idea del nuevo edificio. Dicho compromiso buscaba, por una parte, incidir en todo el proceso de construcción y por otro, definir las condiciones en que Caribe Films explotaría el teatro una vez dado al servicio. En esta diligencia Cine Colombia hizo de garante. Resalta en los acuerdos logrados, entre las dos sociedades, el lenguaje en común expresado en los documentos con los que se puede seguir parte de la pista del Teatro Lido. Se trata de conceptos como “primera calidad”, “primera categoría”, “apropiado y suficiente”. Sin duda un proyecto pensado muy especialmente para el entorno socio-económico del momento en la ciudad. Estas ideas se fueron concretando de forma paulatina, con la elección de la firma de arquitectos Vieira Vásquez Dotheé para ejecutar la obra.

La elección de esta firma no fue, en lo absoluto, arbitraria, Antes bien, respondió a que Vieira Vásquez Dotheé, había realizado trabajos de remodelación en el parque de Bolívar y en 1941 discutían, como parte de la intervención, talar un grupo de árboles por su precariedad, asunto costeadado desde la municipalidad y con intereses cercanos a la Sociedad de Mejoras Públicas. También construyeron edificios como La Bastilla, La Na-

viera, Bemogu, Roca, todos entre 1940-1947. Para cristalizar la clase de edificio deseado, ambas partes interesadas estuvieron de acuerdo en hacer una “construcción moderna y sólida que llevará dentro de la sala de espectáculos dos pisos con localidades de balcón y luneta (...) con materiales de primera clase” (AHA, Fondo Notaría 3ª, Escritura 2964, Septiembre de 1945). Entre 1946-48 tuvieron que realizar modificaciones a los primeros acuerdos, pues el presupuesto que, inicialmente se proyectó de \$200.000 para todo el proceso del teatro, se desbordó, además de limar diferencias. Fue necesario realizar cambios en la adquisición de materiales en los que la sociedad Francisco Luis Moreno estuvo de acuerdo. Caribe Films reiteró que “dicho teatro sea manifestamente de lujo y superior a cualquiera que exista (...) en la ciudad de Medellín. En caso de que ocurra cualquier cambio de planos y especificaciones o decoración que implique una reforma substancial de la obra (...) proyectada, el aspecto con que finalmente quede el mismo, tal variación debe ser previamente consultada con nosotros.” (AHA, Fondo Notaría 3ª, Escritura 4645, Diciembre de 1946)

En opinión del arquitecto e historiador Luis Fernando González Escobar, el Lido “fue concebido espacialmente como una sala para proyecciones de cine, aunque el diseño incluía un pequeño escenario con foso de orquesta, que (...) no fue construido. Sobre el escenario se dispuso la colocación de la pantalla, que dejaba de usarse cuando el teatro era requerido para otro tipo presentaciones. La planta rectangular con el escenario en uno de los extremos y el público localizado enfrente funcionalmente se adecuaba a los requerimientos de su actividad. En la parte delantera se planteó la construcción del foyer y hall de recibo, como era tradicional en los grandes teatros, allí se localizaban las escaleras que comunicaban los dos niveles de platea y balcón”, la culminación de la obra tuvo un costo de \$450.000 de la época.

El otro aspecto que también corrió de forma paralela fue el acondicionamiento y dotación del teatro, área en la que la sociedad Francisco Luis Moreno delegó en los integrantes de Caribe Films con respecto a equipos y otros detalles que por supuesto debía comprarse en el extranjero. Se definió que la sala no podía tener menos de mil butacas, que en últimas se aforó en 1.209 localidades,- “las cuales estarán colocadas a una distancia de noventa centímetros una de otra espaldar a espaldar, elegidas de acuerdo con Caribe Films y serán abullonadas, con resorte y de fabricación extranjera” (AHA, Fondo Notaría 3ª, Escritura 2964, Septiembre de 1945). Con relación al equipo para la proyección de películas, dijeron que debía ser “de primera calidad, dos proyectores con todas sus anexidades tales como tocadiscos, prensas para películas, mesas enrolladoras, herramientas necesarias de los equipos etc., todo apropiado y suficiente para la capacidad del teatro” (AHA, Fondo Notaría 3ª, Escritura 2964, Septiembre de 1945). Acorde con los avances tecnológicos del momento, el teatro debía tener “un equipo de aire acondicionado de una de las siguientes marcas, Tyfoon, Westinghouse, Carrier u otra análoga” como la marca Trane “que proporciona una temperatura agradable y constante con aire

continuamente renovado y sin corrientes” (El Colombiano, Junio 10 de 1949). Se promocionó también que era la única sala en Medellín “para espectáculos cinematográficos que tiene un espacio Hall interior con sus cómodos dos sillones” y, “su cortinaje, hermosos grabados y sus modernísimos servicios sanitarios nos permiten asegurarle que es la más lujosa sala que se ha construido en el país” (El Colombiano, Junio 10 de 1949).



Vitrales del Teatro Lido en los que se representa a Talía, Calfope, Euterpe, Terpsícore y Clío

La inauguración del Lido en 1949 trajo consigo varios aspectos no solo referidos a la manera como la vida cultural de la ciudad se transforma con un recinto para la exhibición cinematográfica de gran valor estético y arquitectónico. Su contundente aparición en el circuito cultural coincidió con el epílogo vital para algunos de los protagonistas de este proyecto, pues Francisco Luis Moreno Ramírez falleció en 1950. Antes en 1947 había ocurrido el deceso de Ricardo Olano, su cuñado, integrantes de un amplio círculo familiar en el que gravitaron ideas e intereses variados sobre lo económico, sobre sus ideales de la ciudad de entonces y sobre aventuras como el Teatro Lido. Ateniéndose a la contundencia de los hechos, en 1951 la Sociedad Francisco Luis Moreno Ramírez fue liquidada, quedando el derecho de dominio sobre el teatro a la sociedad Mercedes de Moreno y Compañía Limitada. Producto de por lo menos 19 años de cercanas relaciones entre Cine Colombia y la familia Moreno Ramírez, los mayores empresarios de la comercialización y exhibición de películas de Colombia, adquirieron la propiedad del

teatro el 9 de julio de 1952. Acordaron un precio de \$950.000, transacción en la que los compradores aportaron en efectivo \$300.000, y la otra cantidad a través de una hipoteca, pagando a \$20.000 mensuales con los respectivos intereses, valores monetarios de ese momento. La operación del teatro por parte de Cine Colombia, presidida en ese entonces por Jorge Isaza A—quien antes había estado al frente de Caribe Films— comenzó el 1 de septiembre. Por esta época la empresa contaba con 21 años de actividad comercial, la cual había comenzado en 1927, pero ajustada desde 1931 a través del despliegue de “audaces” negocios en los cuales fue adquiriendo empresas como la de Belisario Días en Cartagena o la de Di Doménico Hermanos, entre otras, así como teatros en diferentes ciudades “logrando una fuerte expansión en pocos años.

La adquisición del Lido coincide, curiosamente, la entrada de Cine Colombia en una etapa de crecimiento y expansión importante. A mediados de la década del cincuenta, en efecto, la empresa se embarca en una política de construcción de nuevos teatros adaptada a las nuevas tecnologías del cine, iniciada con el CinemaScope, sistema que consiste en el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro Standard de 35 mm, para luego descomprimirlas en el curso de la proyección, con lo que logra una proporción de 2.35 metros de ancho por cada metro de alto. El CinemaScope dio origen a las pantallas alargadas que permiten mayor capacidad de visión para apreciar las imágenes. La primera película en CinemaScope, *The Robe*, con Richard Burton, Jean Simmons y Víctor Mature, dirigida por Henry Koster, se firma en 1953 y se estrena en Colombia en 1957, en el teatro El Cid en Bogotá y, posteriormente en El Lido en Medellín, que anuncia al público local su nueva pantalla adaptada para el nuevo sistema de proyección. Combinar la innovación tecnológica con la calidad dramática, resulta en una mezcla exitosa para Cine Colombia en la tarea de conquistar espectadores en los cambiantes años cincuenta que traen tantas novedades en todo sentido.

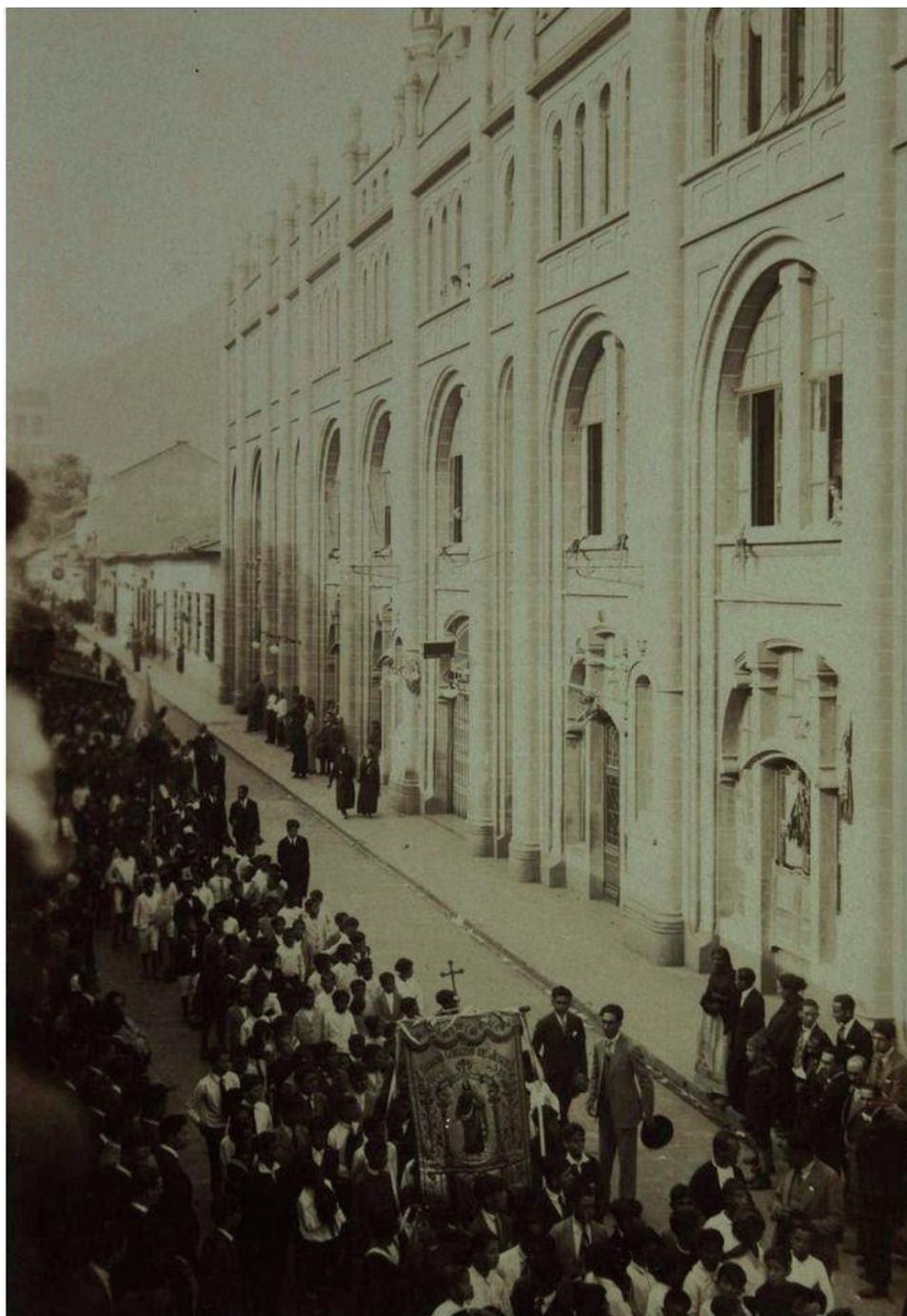
Logro significativo en esa década alcanza Cine Colombia en esa década al hacerse, por acuerdo con Colombia Pictures, a la exclusiva de distribución y exhibición de Cantinflas, el actor más taquillero de los cuarenta, los cincuenta y lo sesenta. *Caballero a la Medida*, estrenada en Colombia en 1955, es la película que abre la fecunda relación de Cine Colombia con el rutilante actor mexicano.



Aviso publicitario de Caballero a la Medida que solía exhibir Cine Colombia en los teatros del país, incluido El Lido.

Particularmente en el Teatro Lido las colas fueron interminables por varias semanas, y lo mismo ocurrirá en los años siguientes con la *Vuelta al Mundo en Ochenta Días*, *Los Tres Mosqueteros*, *El Mago*, *El Bolero de Raquel*, *Sube y Baja*, etc. Otro grande acierto de Cine Colombia es traer de Europa una película de un desconocido cómico francés deslumbró al público de Medellín: Jacques Tati, en *Las Vacaciones del Señor Hulot*. Otro éxito significativo que alcanza la empresa en esta década fue estrenar la película *Al Compás del Reloj*, tras su estreno bullicioso en los Estados Unidos en 1957, con Bill Haley y sus cometas. Impresionantes tumultos de jóvenes se agolpan el 1 de febrero de 1957 en las puertas del Lido. La calle Junín parecía, al decir de los cronistas de la época, un río de muchachos que, además de asistir a la película, querían participar en los concursos de baile que, a continuación de la película, presentará en función nocturna el teatro y la revista radial Monitor de la Emisora Nuevo Mundo, concurso en el que “solo participaran las parejas inscritas y seleccionadas, vistiendo a la moda Monitor Rock and Roll” (El Colombiano, enero 25 de 1957).

Desde su adquisición por parte de Cine Colombia, el Lido se mantuvo entre los teatros favoritos en Medellín e impone el record de exhibir dos de las tres películas más taquilleras que se han proyectado en Colombia *El Último Cuplé*, estrenada el 2 de enero de 1958, son la sensual actriz española Sarita Montiel, cuya voz cantaba aquello de “fumar es un placer genial, sensual...”, canción que hoy casi equivale a un delito. *El Último Cuplé* copa pantalla cinco meses, record inédito en Medellín, solo superado por *Los Diez Mandamientos*, que alcanzará los siete meses.



Edificio Gonzalo Mejía (Hotel Europa y Teatro Junín) en 1932.

BIBLIOGRAFÍA

PRENSA

- Actualidades. Medellín. 1912.
- Anales de la Universidad de Antioquia. Medellín. 1881-1883.
- Antioquia Industrial. Medellín. 1905-1906.
- Bohemia. Medellín. 1902.
- Cyrano. Medellín. 1910.
- Diario de Noticias. Medellín. 1885.
- Ecos y Notas. Medellín. 1894-1896.. •
- El Antioqueño. Medellín. 1898, 1904-1905.
- El Ariete. Medellín. 1896.
- El Avisador. Medellín. 1900.
- El Café Florián. Medellín.
- El Cartel. Medellín. 1885-1886.
- El Cascabel. Medellín. 1899-1901.
- El Centenario. Medellín. 1910.
- El Chispazo. Medellín. 1898.
- El Cisne. Medellín. 1907.
- El Clarín. Medellín. 1903.
- El Comercio. Medellín. 1902-1903.
- El Correo de Antioquia. Medellín. 1899.
- El Correo. Medellín. 1885-1886.
- El Espectador. Medellín.
- El Estado. Medellín. 1881.
- El Fénix. Medellín. 1892-1893.
- El Fonógrafo. Medellín. 1893-1903.
- El Lábaro. Medellín. 1905-1907.
- El Liceo Antioqueño. Medellín. 1884.
- El Mago. Bogotá. 1891-1892, 1897-1898.
- El Medellín. Medellín. 1901.
- El Monitor. Medellín. 1891-1898.

- El Montaraz. Barbacoas. 1878-1882.
- El Morronco. Medellín. 1909.
- El Movimiento. Medellín. 1893-1894.
- El Noticioso. Medellín. 1879-1880.
- El Obrero. Medellín. 1886.
- El Pelele. Medellín. 1903-1904.
- El Sol. Medellín. 1909.1910.
- Helios. Medellín. 1907-1909.
- La Avalancha. Medellín. 1895.
- La Balanza. Medellín. 1880.
- La Barra. Medellín. 1906.
- La Consigna. Medellín. 1896.
- La Esperanza. Medellín. 1885-1886.
- La Evolución. Medellín. 1910-1911.
- La Mañana. Medellín. 1890.
- La Montaña. Jericó. 1909.
- La Montaña. Medellín. 1894.
- La Montaña. Medellín. 1913-1917.
- La Semana. Suplemento dominical de “El Espectador”. 1915.
- La Tribuna. Medellín. 1880-1881.
- La Voz de Antioquia. Medellín. 1883-1889.
- Las Crónicas. Medellín. 1904.
- Las Novedades. Medellín. 1893-1910.
- Leyes y Letras. Medellín. 1904.
- Los Comentarios. Medellín. 1899.
- Mensajero Noticioso. Medellín. 1882-1889.
- Mensajero Noticioso. Medellín. 1884-1885.
- Palabras del Día. Medellín. 1909-1910.
- Pierrot. Medellín. 1906.

REVISTAS Y OTRAS FUENTES PUBLICADAS

- La Miscelánea. Medellín. 1886 – 1906..
- Revista Avanti. Medellín. 1912.
- Revista El Montañés, Medellín, Tomo 2, marzo de 1899, # 16, año II.
- Revista Lectura y Arte. Medellín, 1903-1906.
- Revista Musical. Medellín.1900-1901.
- Revista Lectura Amena. Medellín. 1904-1905.

ARCHIVOS

- Archivo Histórico de Antioquia. Actas de la planificación urbana de la capital del departamento. Tomo 10. Folio 181. 3 de octubre de 1904.
- Archivo Histórico de Medellín. Fondo Acuerdos del Concejo Tomo 271. Folio 1043.
- Archivo Histórico de Medellín. Fondo Acuerdos del Concejo. Tomo 270. Folio 310.
- Archivo Histórico de Medellín. Fondo Decretos del Alcalde. Tomo 833.

LIBROS

- Alier, Roger. El Libro de la Zarzuela. Ediciones Daimon. México. 1982.
- Botero, Fabio. Cien años de la vida de Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín. 1998.
- Castro Carvajal, Beatriz. Historia de la vida cotidiana en Colombia. Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1996.
- Diccionario de la música histórico y técnico, Barcelona, Iberia – Joaquín Gil Editores, 1946.
- Echavarría, Enrique. Extranjeros en Antioquia. Tipografía Bedout. 2ª. Edición. Medellín. 1943.
- Escritores y autores de Antioquia. Colegio Altos Estudios de Quirama. Autores Antioqueños. Volumen 21. Tomo II. Medellín. 1994.
- García Franco, Manuel y Regidor Arribas, Ramón. La Zarzuela. Acento Editorial. Madrid. 1997.
- Gónima, Eladio. Historia del Teatro de Medellín y Vejece. Ediciones Tomás Carrasquilla. Medellín. 1973.
- González Cajiao, Fernando. “El proceso del teatro en Colombia”. En: Manual de Literatura Colombiana. Planeta. Bogotá. 1988, p. 665-733.
- Hernández, Carlos Nicolás. Teatro colombiano, siglo XIX, de costumbres y comedias. Tres Culturas. Bogotá. 1989.
- Hoyos, Soraya, Moreno, Ernesto y Rojas, Diana. Historia del Teatro Municipal. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá. 2002.
- Hoyos, Soraya, Moreno, Ernesto y Rojas, Diana. Historia del Teatro Municipal. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Bogotá. 2002.
- Lamus Obregón, Marina. Teatro en Colombia: 1831 – 1886. Práctica teatral y sociedad. Ariel Historia. Santa Fe de Bogotá. 1998.
- Londoño Vega, Patricia. “Vida diaria en las ciudades colombianas”. En: Nueva Historia de Colombia. Tomo IV. pp. 313 - 399.
- Mejía Echavarría, Sergio. Conversaciones en el escenario. Autores Antioqueños. Vol. 66. Medellín. 1991. .
- Reyes, Carlos José. Teatro colombiano del siglo XIX.

- Imprenta Nacional. Bogotá. 2002. -Catalina Reyes. Aspectos de la vida social y cotidiana de Medellín 1890-1930. Colcultura. Bogotá. 1996.
- Sanín, Rafael. Historia del Teatro de Medellín. Tipografía Industrial. Medellín. 1924.
- Solís Moncada, José. Academia antioqueña de historia y sus hombres. Apuntes biográficos. Imprenta oficial. Medellín. 1935.
- Toro, Cristina. “El Teatro en Antioquia”. En: Melo, Jorge Orlando (editor). Historia de Antioquia. Suramericana de Seguros. Medellín. 1998, p. 463-468.
- Watson Spencer, Maida y Carlos José Reyes. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.
- Yepes Londoño, Mario. “Teatro y artes representativas en Medellín”. En: Melo, Jorge Orlando. (Editor). Historia de Medellín. Suramericana de Seguros. Medellín. 1996, p. 642-650.

ARTÍCULOS DE REVISTA

- Duque, Edda Pilar. “Crónica de un teatro para un público con alma”. En: Vía Pública. Medellín, # 2, 1989, p. 32 – 34.
- García Estrada, Rodrigo de Jesús. “Extranjeros en Medellín”. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. XXXIV. # 44.
- Cenedith Herrera. “Entre máscaras y tablas. Apuntes para una historia del teatro en Medellín 1830-1950”. En: Kabái. # 10. Junio de 2002. Medellín. P. 135-145.
- Viviescas, Víctor. “La historia del teatro en Medellín”. En: Revista Universidad de Antioquia. Vol. LXI. No. 228. Medellín. Abril-junio de 1992, p. 84-97.
- Zuluaga G, Rodrigo. “Apuntes para una historia del teatro de Medellín. En: Vía Pública. Medellín. No. 9. Año 2, p. 15-16.



Publicidad de cine en el Teatro Bolívar en 1954

En “La Dramaturgia del Pasado. Una historia cultural del centro de Medellín escenificada en tres teatros”, se reconstruye la dinámica socio cultural del Teatro Bolívar, el Teatro Junín y Teatro Lido considerando aspectos que van, desde las estructuras físicas propias del diseño arquitectónico, hasta los hechos culturales, económicos y políticos que giran en torno a ello. No pretende únicamente resaltar las ideas compositivas que dieron forma a los teatros o a su tipología arquitectónica, sino sus repercusiones sociales y culturales, esto es, a pensarse su arquitectura asociaba a la construcción con significado socio-histórico más que simplemente a propósitos funcionales. Por ello, lo que intenta comprender no es solamente la multiplicidad de sentidos que diversos actores sociales otorgaron históricamente a los tres teatros en función de sus memorias, sino los procesos sociales, políticos y culturales a través de los cuales estos actores inscribieron los sentidos en esos espacios, o sea, los procesos que llevan a que un “espacio” se convierta en un “lugar”.

