

Obras de Teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1950

*Plays and Censorship in Medellin
between 1850 and 1950*

Nancy Yohana Correa Serna*

Resumen

El artículo analiza los repertorios de las compañías de ópera, zarzuela y teatro, nacionales y extranjeras, que visitaron la ciudad de Medellín (Colombia) entre 1850 y 1950. Los repertorios se componían en su mayoría de obras de autores extranjeros, por lo regular españoles y, en muy pocas ocasiones de piezas de dramaturgos nacionales. Para el control del contenido de las piezas representadas, desde 1909 se conformó, por parte de la administración municipal, unas Juntas de Censura, las cuales se mantuvieron vigentes durante todo el periodo estudiado. Ellas estaban encargadas de vetar aquellas obras consideradas inmorales o que atentaban contra los

* Doctora (c) y Magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín (Medellín, Colombia); e Historiadora por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Es Becaria del Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación — Colciencias, e integrante del grupo de investigación *Prácticas, saberes y representaciones en Iberoamérica*. El artículo es resultado del proyecto de grado de Maestría en Historia: “Mujeres en escena. De Susana Tirado a Marina Ughetti” dirigido por la Dra. Ruth López Oseira en la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Correo electrónico: nycorreas@unal.edu.co  orcid.org/0000-0001-6757-6029

preceptos religiosos de los habitantes de la ciudad, quienes también, desde su lugar de espectadores, aprobaban o desaprobaban las puestas en escena a través de la manifestación pública en la función, o por medio del apoyo o la ausencia a la temporada programada por las compañías. La revisión de prensa, de las principales revistas culturales de la época, de algunos fondos del Archivo Histórico de Medellín y de las obras representadas, permitió reflexionar sobre la circulación y la apropiación de las representaciones sociales puestas en escena, las cuales sólo reproducían las prácticas y las experiencias aceptadas por las elites intelectuales y políticas de la ciudad.

Palabras clave: teatro, ópera, zarzuela, obras, censura, Medellín.

Abstrac

The article analyzes the repertoire of the national and foreign troupes of opera, zarzuela and theatre, that visited Medellín city (Colombia) between 1850 and 1950. The repertoires were composed mostly by plays of foreigners writers, usually Spanish authors, and in some occasions plays by national playwrights. The local government formed a censor boards since 1909 to maintain a control on the content of represented plays, this censor was kept during the whole studied period. They were in charge of vetoing those theatre plays considered immoral or that attempted against the religious precepts of Medellin dwellers, who also, from their place as spectators approved or disapproved the staging through public demonstrations in the function, or by supporting or absence at the season programed by the troupes. The review of the press, of the main cultic magazines of the studied time, of some funds of the Historical Archives of Medellin and of the represented plays, allowed to reflect on the appropriation and circulation of the social representations stating, which only reproduced the practices and accepted experiences by the intellectuals and political elites of the city.

Keywords: theater, opera, zarzuela, theater plays, censorship, Medellin.

Introducción

La población de Colombia a mediados del siglo XIX, sumaba aproximadamente dos millones de habitantes, cifra que se multiplicó en las primeras décadas del siglo XX, cuando en el Censo de 1937 se registraron en los 807 municipios del país 8.697.041 personas. En la medida en que fueron creciendo los principales centros urbanos, se demandaban medios para producir la cultura de la convivencia en la ciudad, la urbanidad. El teatro fue considerado uno de estos medios. Las actividades teatrales y escénicas experimentaron cambios notables en Colombia a mediados del siglo XIX. En tal período, se constituyeron las primeras compañías teatrales en las principales ciudades del país y se construyeron los primeros locales permanentes para las artes escénicas. Si bien existían teatros en Bogotá y en Cartagena desde finales del siglo XVIII, en los demás territorios apenas se edificarían en el XIX. El primer teatro de Popayán, por ejemplo, se erigió en 1835; el de Medellín en el año 1836; el de Bucaramanga en 1860; el de Cali en 1896, y el de Manizales hacia 1920. En adelante, se presentaron en dichos escenarios una serie de compañías, que interpretaron dramas, comedias, zarzuelas, óperas y otros espectáculos que incluyeron animales y prestidigitadores. Además, a finales de dicho siglo y mientras se empezaron a construir en todo el país salas de cine, aproximadamente en la segunda década del siglo XX, éstos sirvieron para las proyecciones cinematográficas, que en ocasiones se alternaban con representaciones de compañías artísticas, cantantes y bailarinas solistas. Así, para los habitantes de las principales ciudades del país, el teatro se convirtió en una “cultura” diversión y en uno de los escasos espacios de sociabilidad y de esparcimiento.

En Medellín, el primer teatro que se construyó, se convirtió en el escenario por excelencia de las representaciones escénicas hasta 1954, año en que fue demolido por las autoridades locales. Hasta 1919 fue conocido como Coliseo o Teatro Principal, y, en adelante, tras su demolición se transformaría en el Teatro Bolívar, uno de los teatros, según la opinión de muchos de los artistas que visitaron la ciudad, mejor acondicionados acústicamente del país. Allí, arribaron muchas *troupes* que

incluían en su circuito artístico la ciudad, un destino que fue cobrando importancia con el transcurrir del siglo XIX por su conexión con el resto del país a través del Ferrocarril de Antioquia, el cual les permitía a las compañías tomar el tren en Puerto Berrío, un municipio en el que atracaban luego de navegar por el río Magdalena.

En el Teatro Bolívar, las compañías pusieron en escena los repertorios que anunciaban con anterioridad sus empresarios o agentes locales, los cuales incluían, tanto clásicos del teatro universal, como piezas de los dramaturgos más destacados de la época. Las obras de teatro, eran representaciones de las cuales el ejercicio escénico no podía prescindir, por tal motivo, se les prestó especial atención por parte de las élites intelectuales y políticas, por el clero, los revisteros del teatro y, en general, por el público asistente a los espectáculos. La razón de la atención, radicaba en que el texto teatral que perdura en el tiempo, se pone en negociación permanente con diferentes públicos cuando es llevado a las tablas por compañías en determinadas épocas y espacios, posibilitando la interacción de las representaciones que se juegan en el teatro, las cuales son contradictorias en ocasiones, y, se construyen o de-construyen, en el juego de representar y ser representado. En tal sentido, las obras de teatro subidas a escena, constituían un peligro para los sectores dominantes de la sociedad medellinense, pues, según lo afirma Corinne Enaudeau (1999, 27):

El teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad, la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia.

Tal paradoja a los ojos de los espectadores generaba unas percepciones sociales, que, para los sectores dominantes de la ciudad, debían producirse en el marco de unas realidades que respondieran al proyecto político y civilizatorio de la época, el cual, de acuerdo con los argumentos de las obras más ejecutadas, respondía al mantenimiento del orden por medio de la puesta en escena de los cánones morales, del comportamiento adecuado en espacios públicos y de los estereotipos que tanto

hombres como mujeres, debían perpetuar para el adecuado funcionamiento de la estructura social. Así pues, el teatro fue observado con detenimiento por la administración municipal, que procuró por medio de la censura de las piezas, modelar la construcción de las representaciones que se generaban en el público a partir de sus ejecuciones, contribuyendo así a generar una comprensión de lo social y una interpretación de sus relaciones con el mundo, cercanas a sus intereses de clase.

El repertorio de las compañías extranjeras

Medellín contó con la presencia de gran cantidad de 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. 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. Dichas piezas debían ser moralmente aceptables, de lo contrario corrían el riesgo de ser censuradas o criticadas fuertemente por la prensa, lo que ponía en peligro el éxito de la temporada.

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; por ejemplo, la Compañía Prado, que trabajó en el Coliseo en 1880, fue objeto de severas críticas por parte de los revisteros de teatro, quienes aseguraban que ya;

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.¹

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”.² 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 las obras de Cano y Mazas suscitaban controversias, como *La Pasionaria*, y, de José Echegaray, alcanzó gran éxito la interpretación de *El Gran Galeoto* por parte de la Compañía Gutiérrez Latorre, que tuvo que representarla en varias oportunidades a petición del público debido al entusiasmo que despertaron su trama y su buena ejecución. Después de la evidente aceptación de esta obra, la prensa aseguró en 1887 que Echegaray “queda[ba] aclamado príncipe de los modernos autores españoles, y su *Gran Galeoto*, modelo de ingeniosísima

1. *La Balanza*. 1880. Medellín, abril 24, 26. N de A: La mayoría de los artículos de prensa sobre el teatro durante la época estudiada aparecían en columnas que informaban sobre el acontecer local, notas que, por lo regular, se titulaban “Teatro” a secas, y carecían de autor.

2. *La Tribuna*. 1880. Medellín, junio 26, 24.

invención, de composición meditada y de desempeño sorprendente”.³ Al año siguiente, la pieza fue considerada por los periodistas del diario *El Espectador*, como *El Gran Drama*, por poseer un contenido de saludable enseñanza,⁴ que equipararon con la comedia *Divorciémonos* del francés Victoriano Sardou. Dicha comedia fue montada por 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.⁵

Iniciando el siglo XX, las compañías dramáticas interpretaron obras de los españoles Joaquín Dicenta y Jacinto Benavente; el primero considerado como un exponente del neorromanticismo y el segundo como un intérprete de todos los tipos humanos, del realismo y de la naturalidad. La obra más polémica de Dicenta, representada en Medellín, fue *Juan José*, llevada a escena por la Compañía Colón en 1903. Dicha pieza, era un drama que develaba las desventuras de un obrero traicionado por su mujer y su patrón; que no fue del gusto de una parte del público debido a que incluía algunas escenas consideradas inmorales a los ojos de los espectadores “cultos”.⁶ La trama desató gran controversia, porque mostraba a una mujer cometiendo adulterio, en el contexto de una sociedad donde el deber ser de las mujeres era mostrarse fieles, hogareñas y discretas. El escándalo fue tal, que un cronista del periódico *El Pelele* aseveró que “no se puede negar que el drama es inmoral, esto y mucho por desgracia; pero aquí aún no se ha visto ni verá en mucho tiempo ningún

3. *El Espectador*. 1887. Medellín, junio 21, 107.

4. *El Espectador*. 1888. Medellín, mayo 1, 247.

5. *Las Novedades*. 1894. Medellín, julio 20, 187.

6. *Sur América*. 1904. Bogotá, julio 27, 3.

imitador de Juan José”.⁷ Si bien, la prensa reconocía que la pieza era inmoral, aseveraban que en una sociedad como la medellinense las mujeres no se atreverían a actuar como protagonistas de la obra, pues las costumbres y las creencias religiosas les impedían proceder de tal forma. Pese al escándalo que desató la obra iniciando el siglo, en 1932 subió de nuevo a las tablas, esta vez interpretada por la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal, que recibió el pase de la Junta de Censura sin problema. La obra fue promocionada en el periódico conservador *El Colombiano*, como un drama formidable,⁸ lo que demuestra algunas transformaciones sociales en la forma de representarse a sí mismo los espectadores, evidenciando que, con el transcurrir del siglo, gracias a la mediación del teatro y de otros medios, el respetable público construyó una comprensión de lo social y una interpretación de sus relaciones con el mundo muy diferentes. En tales situaciones, cobró importancia la labor de las juntas de censura, a las cuales nos referimos más adelante, pues controlaban la circulación de las representaciones de todo tipo que la élite política dominante deseaba imponer para mantener el control social.

El otro dramaturgo español importante en la escena teatral de Medellín, fue Jacinto Benavente, cuyas obras también fueron objeto de censura. El escritor, cuya producción teatral abarca más de un centenar de piezas, fue uno de los más incluidos en los repertorios de las compañías dramáticas que trabajaron en el Teatro Bolívar, convirtiéndolo en uno de los dramaturgos más conocidos y apreciados por el público local, tal como se aprecia en la siguiente tabla:

7. *El Pelele*. 1904. Medellín, febrero 19, 3.

8. *El Colombiano*. 1932. Medellín, noviembre 13, 2.

Tabla 1. Algunas obras del dramaturgo Jacinto Benavente puestas en escena en el Teatro Bolívar

Obra	Compañía que la representó	Año
Rosas de otoño	Virginia Fábregas	1913
Los andrajos de la Púrpura	Guerrero Díaz de Mendoza	1931
La fuerza bruta	Vilches	1934
La malquerida	Pilar Travesi	1935
Los intereses creados	Díaz Collados	1938
Ni al amor ni al mar	Eugenia Zuffoli	1939
El pan comido en la mano	Eugenia Zuffoli	1939
Pepa Doncel	Eugenia Zuffoli	1939
Cuando los hijos de Eva no son los de Adán	Virginia Fábregas	1943
Campo de Armiño	Virginia Fábregas	1943

Fuente: *El Colombiano*, Medellín, 1912-1918, 1920-1928, 1930-1948, 1954.

En la década 1920 ya se apreciaban en las tablas las obras costumbristas de los españoles Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, quienes no faltaban en el repertorio de todas las compañías dramáticas con *Mariquilla Terremoto*, *Tambor y Casca-bel*, *Malvaloca*, *Lo que hablan las mujeres*, *La boda de Quinita Flores* y *Cristalina*. También se popularizaron los dramaturgos españoles Alfonso Hernández Catá, Pedro Muñoz Seca, Manuel Linares Rivas, Carlos Arniches, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina y Alejandro Casola, además de Alberto Insúa, quien a pesar de no haber nacido en España consolidó su carrera literaria en dicho país; todos escribieron sus obras entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. De los anteriores el único que visitó la ciudad fue Alejandro Casola, en 1938, haciendo parte de la Compañía Española de Comedias Díaz Collado como director artístico y asesor literario y, de quien, pusieron en escena la obra *Prohibido suicidarse en primavera*. Aparte de las obras españolas, en la ciudad gustó mucho la traducción

que realizó Eduardo Marquina de la pieza *La enemiga*, del italiano Darío Nicodemi, obra que representaron la mayoría de *troupes* dramáticas.

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 policiaco 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 éste 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 veintiún óperas de las cuales se tiene registro se representaron en el Teatro Bolívar, diecisiete eran de compositores italianos, ocho de Verdi, tres de Donizzeti, dos de Bellini, una de los hermanos Ricci, una de Rossini, una de Leoncalvallo y una de Ponchielli. Las restantes pertenecían a compositores franceses (2013, 79), entre ellos Georges Bizet. 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 novela de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las Camelias*, que, con música de Verdi, se convirtió en la más vista en la ciudad durante la época estudiada, tal como se puede apreciar a continuación:

Tabla 2. Óperas representadas con más frecuencia en el Teatro Bolívar, Medellín (1892-1943)

Título	Años en que fue presentada
La Traviata	1892, 1893, 1894, 1895, 1896, 1898, 1902, 1903, 1904, 1906, 1908, 1915, 1916, 1919, 1922, 1923, 1927, 1933, 1935, 1941 y 1943.
El Baile de Máscaras	1892, 1893, 1896, 1922 y 1923.
Lucía	1892, 1893, 1896, 1904, 1916, 1922, 1923, 1927 y 1935.
Fausto	1892, 1893, 1916, 1922 y 1933.
Aída	1892, 1893, 1916, 1922, 1923, 1927, 1933 y 1935.
Carmen	1892, 1893, 1896, 1903, 1904, 1916, 1922, 1923 y 1935.
Ernani	1892, 1893, 1916 y 1922.
Rigoletto	1892, 1893, 1896, 1916, 1922, 1923, 1927, 1935 y 1943.

Fuente: *El Investigador*, Medellín, 1892; *Las Novedades*, Medellín, 1893-1910; *La Luneta*, Medellín 1906; *El Colombiano*, Medellín, 1912-1918, 1920-1928, 1930-1948, 1954; *El Espectador*, Medellín, 1887-1904, 1919-1920, 1922-1923; *El Pelele*, Medellín, 1903-1904; *La Balanza*, Medellín, 1880; *La Juventud*, Medellín, 1894-1895, 1904; *La Tribuna*, Medellín, 1880-1881.

Por su parte, las compañías de zarzuela prefirieron las obras compuestas por Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, Pascual Emilio Arrieta y Correa, Francisco Asenjo Barbieri y Federico Chueca. Del primero fueron puestas en escena *El Puñao de Rosas*, *El Rey que rabió*, *La Tempestad* y *El Milagro de la Virgen*. El compositor se convirtió en uno de los favoritos de los espectadores locales, lo que se evidenció con los comentarios de los revisteros de teatro, los cuales consideraban que:

[...] en todas partes, en todas sus obras arma unas... jaranas... horribles. Es el poeta de los estruendos teatrales, ya que nó de los grandes éxitos teatrales. Aunque no se le haga ovación (cuidado con leer oración) él (el poeta) sabe hacérsela por medios de las bullas que arma con los actores.⁹

Del conjunto de piezas de Manuel Fernández Caballero se presentaron en el Coliseo *El dúo de la africana* y *La Viejecita*, escritas por Miguel Echegaray, y, *Cha-*

9. *La Juventud*. 1894. Medellín, noviembre 3, 48.

teau Margaux del autor José Jackson Veyán. Otras zarzuelas que se representaron con éxito fueron: *Marina* de Arrieta, Ramos Carrión y Camprodón, *Los diamantes de la corona* y *Jugar con fuego* de Asenjo y Barbieri y, *La Gran Vía*, *De Madrid a París* y *La Marcha de Cádiz* de Federico Chueca, entre otros. En el género de la opereta, los compositores por excelencia fueron el checoaustriaco Leo Fall, con su famosa pieza *La princesa del dollar*, Franz Lehár y su *Conde de Luxemburgo*, y *La princesa de las Czardas* de Emmerich Kalman.

Autores y obras nacionales

Al iniciar el siglo XIX, los escritores granadinos hicieron parte de círculos intelectuales como las tertulias, fundaron periódicos y en ellos divulgaron sus obras y opiniones sobre el acontecer cultural nacional.¹⁰ A la tertulia *Del buen gusto*, que se reunía en casa de Manuela Santamaría, asistían algunos de los primeros dramaturgos, como el antioqueño José María Salazar, autor de las piezas teatrales *Soliloquio de Eneas* y *Sacrificio de Idomeneo* y el cartagenero José Fernández Madrid, autor de los dramas de corte neoclásico: *Athala*, basada en la obra de Chateaubriand, y *Guatimoc* (Reyes 2002, 16). En la tertulia de Antonio Nariño llamada *Arcano Sublime de la Filantropía*, aparte de tratar temas científicos y literarios, se leían piezas teatrales y comedias de diversa naturaleza (2002, 18). Después de la Independencia fueron comunes los Diálogos satírico-políticos, entre los que se pueden citar *Tardes masónicas de la aldea* (1825), *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* (1827), *Los Sastres* (1839), *La Tertulia* (1838), *El diálogo Lurenzano* (1838) y *Dialogo entre un cachaco y un beato* (1848) (2002, 21). Según el investigador Carlos José Reyes, estos diálogos planteaban problemas ideológicos

10. Sin embargo, desde finales del siglo XVI se registran obras escritas en territorio de la Nueva Granada, entre ellas: “Los Alarcos” de 1580, “Comedia de la guerra de los Pijaos” escrita al parecer entre 1610 ó 1620 por Hernando de Ospina, “Vida de hidalgos” y “En dios está la vida” de Bruno Valenzuela de 1618, finalizando el siglo XVII se representaron las obras de Pedro de Ibañez y en 1752 “La Jura” de Jacinto Buenaventura. Ver: Maida Watson Espener et al. (1978, 35-58).

y políticos, y, aparecieron por entregas en los periódicos que circularon entre 1812 y 1815. Aunque no se escribieron con la intención de llevarse a escena, poseían las características de un teatro de actualidad (2008, 245).

Otras obras que gozaron de gran aceptación entre el público fueron *Las Convulsiones* de Luis Vargas Tejada, *Dios corrige, no mata*, *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* y *Los aguinaldos* de José María Samper; *Teresa* y *El reloj de las monjas de San Plácido* de Lázaro María Pérez; *Pascual Bruno* de Leopoldo Arias Vargas; *Celos, amor y ambición* y *Cervantes* de José Caicedo Rojas y *El Castillo de Berkley* de Santiago Pérez (Reyes 2002, 25-26). Todas escritas en verso y por poetas románticos, que, influenciados por escritores españoles y franceses, recrearon “temas nacionales que preocuparon a varias generaciones, como el empeño en la consolidación de la independencia y, por ende, la consolidación de una identidad con otros valores, diferentes a los coloniales (Lamus 1998, 192).

En Medellín, el primer dramaturgo conocido fue Carlos Gónima, quien en 1857 escribió dos dramas, *Octavio Rinnucini* y *La envidia*, que no fueron publicados. Afirma el historiador Cenedith Herrera que:

La primera guardaba relación con el tema abordado en el drama *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, pero se diferenciaba en que el argumento de la pieza de Gónima se resolvía con un parricidio. La segunda, que la prensa antioqueña juzgó como mejor elaborada, se inspiraba en el tema propuesto por el colombiano José María Samper en el drama de costumbres *El hijo del pueblo*. En ambas piezas, Gónima siguió la forma propuesta por los dramas de la época, escribiéndolas en verso, lo que dejaba ver que llevaban impresas el aire de romanticismo decimonónico, donde la poesía tenía su palco de honor” (Herrera 2005, 129).

En el último cuarto del siglo XIX, aunque el músico payanés Gonzalo Vidal y el actor, director y dramaturgo vallecaucano Lino R. Ospina escribieron algunas zarzuelas, las comedias de costumbres y crítica social empezaron a ser parte fundamental del repertorio de los nuevos escritores de obras teatrales (Reyes 2002, 31).

Pese a que en el periodo estudiado, en Medellín predominaron las compañías extranjeras, las cuales traían su repertorio definido, algunas de ellas se arriesgaron a representar obras de autores nacionales, lo que les implicó un esfuerzo mayor

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 *Medellín* invitó a los aficionados “[...] Jesús del Corral, magnífico observador y crítico de nuestras costumbres, a Lino R. Ospina, tan conocedor de los intrínquilis 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 [...]”.¹¹ 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,¹² del libreto aseguró la prensa que

[...] 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 [...].¹³

Sin embargo, en su estreno, el público se estremeció y al final las emociones se desbordaron cuando Camilo Botero Guerra, encargado de cerrar la noche con un discurso alusivo a la obra gritó “*¡Viva Colombia!*”.¹⁴ 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 1904,¹⁵ 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

11. *El Medellín*. 1901. Medellín, febrero 9, 3.

12. *El Espectador*. 1903. Medellín, noviembre 23, 127.

13. *Revista Lectura y Arte*. 1903. Medellín, diciembre, 82.

14. *El Espectador*. 1903. Medellín, noviembre 23, 127-128.

15. *El Espectador*. 1904. Medellín, agosto 31, 757.

la exactitud del conjunto; y en fin, desenlace adecuado y feliz”.¹⁶ La pieza, que resistió dos funciones, se publicó en las entregas tercera y cuarta de *La Miscelánea* y le mereció a su autor grandes muestras de aprecio por parte del público.¹⁷

Tabla 3. Obras nacionales representadas en Medellín, 1857-1947

Título	Autor	Compañía que la interpretó	Años en que fueron representadas
Octtavo Rinnucini	Carlos A. Gónima	Compañía Local	1857
La Envidia	Carlos A. Gónima	Compañía Local	1857
Un alcalde a la antigua i dos primos a la moderna	José María Samper	José Froilán Gómez	1858
Un duelo a taburete	Juan José Botero	Ramírez Ospina	1880
Teatro de Medellín	Desconocido	Alba- Luque	1888
¡Dos Millones!	Monologo. José Antonio Gaviria	Luque	1898, 1903
Dios los cría	Zarzuela. Letra de Carlos Federico Henao y Antonio J. Cano. Música del maestro Gonzalo Vidal.	Luque	1898
Toros y cañas	Eduardo Echavarría	Luque	1898
El Soldado	Adolfo León Gómez	Amato en 1892 Recalde en 1908	1892, 1908
Entre dos luces	José Antonio Gaviria	Bello	1901
Salón de Baile	Zarzuela. Letra y música de Gonzalo Vidal.	Bello	1901
Novios en fuga	Zarzuela. Letra de Lino R. Ospina y música del español Jesús Arriola.	Bello	1901
.

16. *El Espectador*. 1904. Medellín, septiembre 12, 1.046.

17. *Revista Lectura y Arte*. 1904. Medellín, noviembre, 143.

Tabla 3. (Continuación)

Título	Autor	Compañía que la interpretó	Años en que fueron representadas
El Doctor Capirote	Zarzuela. José Miguel y Eustasio Rosales.	Colón	1903
La María	Adaptación de Emilio Jaramillo con la colaboración poética de Julio Vives Guerra y Antonio J. Cano.	Colón en 1903 y 1904 y por la Compañía Ortiz de Pinedo en 1940	1903, 1904, 1940.
Panamá	Zarzuela. Letra de Carlos Melguizo y música del maestro Velis	Colón	1904
Lola	Alejandro Vásquez B.	Colón	1904
Don Timoleón o la ley del montañés	Lino R. Ospina	Colón	1904
Vida Nueva	Maximiliano Grillo	Dramática Nacional	1909
Entre tíos	D. G. Santamaría	Dramática Nacional	1909
Susana	Gabriel Latorre	Virginia Fábregas	1913
La Contrabandista	Juan José Botero	Compañía Infantil de Lino R. Ospina	1914
Paz Doméstica	Alicia Merizalde de Echavarría	Aficionados	1919
Juventud	Alejandro Mesa Nicholls	Delgado Caro	1920
Sin madre	Humberto Soto	Gobelay – Fábregas	1921
La Cazuela Encantada	Joaquín Lopera Berrio	Compañía local	1921
Medellín al día	Libardo Parra Toro – “Tartarín Moreira”	Compañía de Marina Ughetti	1922
Baile sobre motivos nacionales	Emilio Murillo	Compañía de ópera Bracalé	1923
Margot	Germán Reyes	Gonzalo Gobelay	1924
Malditas Lenguas	José Luis Restrepo	Virginia Fábregas	1925
El drama único	Alejandro Vásquez	Grupo Escénico	1926

Tabla 3. (Continuación)

Título	Autor	Compañía que la interpretó	Años en que fueron representadas
Las Aviadoras	Lucio y Manuel Serrano	Compañía de operetas y zarzuelas de Jesús Izquierdo	1929
Córdoba	Juan José Botero	Grupo Escénico	1929
Sublime fiera	Emilio Franco	Grupo Escénico	1930
Pepa Escandón	Isabel Carrasquilla de Arango	Vidal Montoya	1933
El bien amado	Emilio Franco	Compañía local	1934
Si hablaran los perros	Emilio Franco	Grupo Escénico	1934
Una Llanta Rota	Isabel Carrasquilla de Arango	Compañía local	1935
El Precio de la Inocencia	Domingo A. Monsalve	Grupo Escénico de la Acción Social	1936
Noche de Reyes	Isabel Carrasquilla de Arango	Grupo Escénico de la Acción Social	1936
!Flora! Nació para el cielo	Padre Pablo Jubillá	Grupo Escénico de la Acción Social	1937
Postales antioqueñas	León Zafir	Compañía de Carlos Pous	1940
La casa del olvido	Víctor Mallarino	Virginia Fábregas	1943
La familia Morales	Sofía Ospina de Navarro	Virginia Fábregas	1943
El Doctor Manzanillo	Luis Enrique Osorio	Tanco Lorca	1943
Almas de ahora	Antonio Álvarez Lleras	la Compañía Nacional de Dramas y Comedias Renacimiento	1944
La Ley de los hijos	Ramón Rosales Bello	la Compañía Nacional de Dramas y Comedias Renacimiento	1944

.

Tabla 3. (Continuación)

Título	Autor	Compañía que la interpretó	Años en que fueron representadas
Adentro los de Corrosca	Luis Enrique Osorio	Compañía Bogotana de Comedias Luis Enrique Osorio	1945
La vidente de la colonia	Ópera. Arturo Sanín Restrepo. Música de Roberto Pineda.	Compañía de Ópera Antioqueña	1946
Romance Esclavo	Zarzuela. Arturo Sanín Restrepo. Música de Carlos Vieco.	Compañía de Ópera Antioqueña	1947

Fuente: *Antioquia*, Medellín, 1857-1858; *El Artesano*, Medellín, 1866-1867; *El Noticioso*, Medellín, 1879-1880; *El Investigador*, Medellín, 1892; *Las Novedades*, Medellín, 1893-1910; *El Colombiano*, Medellín, 1912-1918, 1920-1928, 1930-1948, 1954; *El Espectador*, Medellín, 1887-1904, 1919-1920, 1922-1923; *El Pelele*, Medellín, 1903-1904; *La Balanza*, Medellín, 1880, *La Juventud*, Medellín, 1894-1895, 1904; *La Tribuna*, Medellín 1880-1881.

Gran parte de las obras referenciadas en la tabla 3 se incluyeron en el repertorio de compañías dramáticas nacionales y locales, que se fundaron con el objetivo de difundir la producción teatral que aumentaba conforme avanzaba el siglo XX. 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 Mendiá, 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. Pese al 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.¹⁸

Juntas de Censura y control moral sobre las obras

Aunque los dramaturgos locales aumentaron en número a partir de la segunda década del siglo XX, tras la conformación del Grupo Escénico de Medellín por iniciativa del español Ramón Soler Maymo, la mayoría de sus comedias no se representaron más de una vez, lo que, en comparación con las obras del repertorio de compañías extranjeras, era mínimo. Esta situación no contribuía al reclamo de la prensa local de consolidar un verdadero teatro nacional. Algunas de las razones para que el movimiento teatral en Medellín fuera tan limitado radica en la ausencia de escuelas de arte dramático y en el carácter aficionado y efímero de las compañías locales, que obligaba a los autores a esperar que compañías extranjeras se interesaran por su trabajo y las llevaran al escenario, a menos que conformaran su propio conjunto de aficionados. El dramaturgo Adolfo León Gómez refería la situación recurrente en todo el territorio nacional:

Las compañías extranjeras —únicas que explotan los teatros bogotanos—, provistas siempre de abundantes y escogidos repertorios, tienen razón en no querer leer ni estudiar obras de autores desconocidos y por añadidura de un país que no descuella por su literatura dramática. Toca y ha tocado, pues a la autoridad y a las juntas de teatro que ella nombra, hacer representar lo nacional (Hoyos et al. 2002, 24).

Otro obstáculo que tuvieron que sortear los dramaturgos fueron las Juntas de Censura, que según el mismo Adolfo León Gómez “juzgaban sin oír, condenaban sin conocer las obras y exigían a los jóvenes escritores obras perfectas” (Lamus 1998, 68). No sobra decir que además de las Juntas de Censura, el respetable público, los revisteros de teatro y el clero, desde los inicios del teatro en Medellín, actuaban como jueces, pues finalmente de ellos dependía la continuidad de las obras en escena.

18. *El Colombiano*. 1942. Medellín, octubre 7, 3.

En cuanto a la censura, desde 1814 se pudo observar un incremento de la preocupación que causaba en quienes gobernaban la presentación de obras que atentaran contra los preceptos morales y el orden social en una época convulsa. No en vano, se expidió en esta fecha una real cédula en la cual prohibía “las obras teatrales para que se impida que se propague máximas de trastorno, irreligión y libertinaje”.¹⁹ Éste tipo de normas se siguieron profiriendo luego de la independencia, tal como evidencia la emisión de códigos de policía a partir de la cuarta década del siglo XIX, en los que se incluían reglas específicas para regular las representaciones dramáticas y otras ocasiones de reunión pública, normas, cuyo proceso de apropiación por parte del público, fue muy lento.

Asimismo, respecto a la censura de las obras consideradas inmorales no fue suficiente asignar esta responsabilidad a las autoridades policiales para que evitaran su representación, pues a la policía le resultaba imposible leer todas las piezas que hacían parte de los repertorios de las compañías, razón por la cual, tras la puesta en escena de alguna obra, los espectadores eran los que juzgaban si eran aptas o no para ser representadas públicamente. En 1887 fueron ellos quienes sancionaron la obra *La Pasionaria*, representada por la Compañía Gutiérrez Latorre y *Juan José*, llevada a escena por la Compañía Colón en 1903, situación que propició enfrentamientos entre los cronistas de los diferentes diarios de la época quienes mantenían posiciones contradictorias frente a los perjuicios sociales que podría ocasionar la representación de determinadas obras.

No obstante, el deseo de llevar un efectivo control sobre las piezas teatrales que se representaran, obligó al alcalde de Medellín a crear una Junta de Censura en 1909; esta disposición se había instaurado en Bogotá en 1908, cuando el Ministerio de Instrucción nombró cinco individuos para que cumplieran la función de “examinar detenidamente las composiciones dramáticas que hayan de representarse en el Teatro Colón, de propiedad nacional”.²⁰ En Medellín, el alcalde, en vista de los antecedentes de escándalos por la representación de algunas obras y la poca

19. Archivo Histórico de Antioquia (en adelante AHA), Real Cédula, t. 3, doc. 166.

20. *Revista de la Instrucción Pública de Colombia*. 1908. Bogotá, abril 30, Decreto 475, 245-246.

operatividad de los entes destinados para el control moral de los repertorios de las compañías, decretó la creación de la primera Junta de Censura:

Art. 1. Créase una Junta de Censura de representaciones teatrales, compuesta de personas de notoria moralidad y competencia, destinada a calificar los dramas, comedias, zarzuelas, el del que quiera representarse en Medellín por primera vez.

Art. 2. Sin el pase de la Junta de Censura, la alcaldía se abstendrá de conceder el permiso que le corresponde.

Art. 3. Los empresarios de espectáculos públicos pasarán á la Junta de Censura los libretos o piezas que deseen representar en la oportunidad necesaria para obtener el pase de aquella antes de solicitar el permiso de representación.

Art. 4. La junta llenará su cometido respecto de cada pieza sometida á su calificación dentro del término de cuarenta y ocho horas.

Art. 5. Nómbrase miembros de la Junta a los señores Dr. Clodomiro Ramírez, D. Gabriel Latorre y D. Mariano Ospina Vásquez.²¹

En lo sucesivo, las Juntas de Censura se mantuvieron y fueron transformándose conforme la sociedad lo exigía. El objetivo siempre fue dar el aval para el pase a las piezas que se pudieran representar, según la pertinencia moral de la obra. Por lo regular, las personas escogidas para tal efecto no sólo tenían conocimientos artísticos y literarios, sino que eran reconocidos en el ambiente intelectual y social de la ciudad. Así, los primeros miembros de la Junta de Censura, fueron el escritor Gabriel Latorre, el profesor y rector de la Universidad de Antioquia Clodomiro Ramírez y, Mariano Ospina Vásquez, hijo del expresidente de la República Mariano Ospina Rodríguez y hermano de Tulio y Pedro Nel Ospina Vásquez.

Aunque el concepto de los censores correspondió en líneas generales a las pautas de civilidad y progreso que la élite local deseaba transmitir por medio de las puestas en escena, en algunas ocasiones el criterio de estas Juntas transgredió el referente moral que se enseñaba y promovía a través de la instrucción escolar

21. Archivo Histórico de Medellín (en adelante AHM), *Fondo Decretos del Alcalde*, t. 833, núm. 41, julio 22 de 1909, decreto 87.

y por medio de otras instituciones sociales fundamentales como la Iglesia, como por ejemplo cuando se permitió la representación de la obra de Jacinto Benavente *Cuando los hijos de Eva no son los de Adán*, por la Compañía de Virginia Fábregas, en 1943. La prensa local y la arquidiócesis de Medellín afirmaron que se trataba de un drama inmoral y no recomendable para el público por tratar el tema del incesto; juicios que presionaron la renuncia de los integrantes de la Junta de Censura, que en ese entonces estaba compuesta por el poeta y dramaturgo Ciro Mendía, por Francisco Luis Bustamante y por Alberto Fernández Cadavid, nombrados un año antes. En su remplazo, el alcalde nombró a la escritora y dramaturga Sofía Ospina de Navarro, a Julio Cesar García y Miguel Ortiz Tobón.²²

Para el periodista J.S.E. de *El Colombiano*, el cambio de Junta se hizo necesario debido a que el Estado no podía ser partícipe de “escuelas de criminalidad”, ya que consideraba que en el mal teatro se engendraban los delitos más execrables, se fomentaban las más bajas pasiones, no sólo las lujuriosas, y, se ejercía, un influjo tan pernicioso sobre la sociedad que el gobierno tenía obligación de impedirlo.²³ A este tipo de apreciaciones se sumaron las opiniones de algunos lectores del diario, que abogaron por el mantenimiento de los hogares bajo el manto de la cristiandad, alejados de espectáculos públicos que demolieran los principios del orden católico.²⁴

En este caso, se culpó de la representación de la obra a la ineficacia de la Junta de Censura. Días antes del escándalo el alcalde había reglamentado las funciones teatrales mediante el Decreto número 149, por el cual, entre otras cosas, restringía el horario de las funciones nocturnas al poner como límite las siete y treinta de la noche. Tal norma coincidía con la censura realizada a la Fábregas, pues el burgo-
maestre opinaba que se estaban acabando las buenas costumbres patriarcales al permitir que las jóvenes llegaran tarde en la noche a sus casas a causa de la extensión inmoderada de las obras de teatro y de las proyecciones cinematográficas.²⁵

22. *El Colombiano*. 1943. Medellín, julio 29, 8.

23. *El Colombiano*. 1943. Medellín, julio 24, 3.

24. *El Colombiano*. 1943. Medellín, junio 19, 5.

25. *El Colombiano*. 1943. Medellín, mayo 26, 8.

La anterior no fue la primera censura que sufrió una obra del repertorio de la Fábregas, pues en 1925, en su segunda temporada en la ciudad, la respectiva Junta de Censura prohibió la representación de la pieza *La Ráfaga*, por considerarla brutalmente inmoral.²⁶ Similares restricciones sufrió la Compañía de Comedias Soler Malumbres Fernández en 1937, que tras poner en escena durante tres ocasiones la obra *El Beso Mortal*, fue objeto de múltiples críticas en los diarios locales debido al asunto tratado en la pieza considerada en extremo perjudicial para la “inocencia de los niños”.²⁷ Este tipo de comentarios influyeron en la asistencia del público más joven al teatro pero no fueron causa de veto.

Figura 1. Publicidad de la Compañía Soler Malumbres Fernández en 1937

FUNCION
DE
GALA
EN
HONOR
DEL ILUSTRE
MINISTRO DE
EDUCACION,
JOSE JOAQUIN
CASTRO
MARTINEZ
EL BESO
MORTAL
HOY VIERNES
EN EL
BOLIVAR

Fuente: *El Colombiano*. 1937. Medellín, junio 18, 8.

26. *El Colombiano*. 1925. Medellín, marzo 20, 1.

27. *El Colombiano*. 1937. Medellín, junio 15, 5.

A las Juntas que se nombraron durante el periodo estudiado se les asignaba la evaluación de la programación de las salas de cine y de los teatros que se fueron construyendo. En el caso del Teatro Bolívar, la primera junta duró entre 1909 y 1914; en adelante se tiene noticia de la designación de nuevos censores en 1915, año en el que nombraron a Carlos A. Molina, Antonio J. Cano y Lino R. Ospina,²⁸ entre otros, los cuales según la norma, debían ser “personas de reconocida honorabilidad, ilustración y buenas costumbres”.²⁹ Según el Decreto número 34 del 15 de febrero de dicho año, el alcalde municipal sancionaba que:

No podrá darse en el Distrito ninguna función teatral, cinematográfica, de variedades etc., sin previo pase de la mayoría absoluta de los miembros de la respectiva Junta de Censura, sin el pago del impuesto municipal correspondiente, y sin la licencia escrita del Alcalde, quien sólo la concederá cuando se le presenté por el interesado, dictamen original y favorable de los censores, el recibo de la Tesorería de Rentas [...] y el programa impreso de la función que va a darse.³⁰

A las anteriores disposiciones debían ceñirse todas las representaciones teatrales, que para efecto del Decreto, las constituían todas las diversiones, excepto las corridas de toros, que se llevaran a cabo en teatros, circos y salones adaptados para tal fin. Los censores, no sólo debían leer las obras, sino también asistir a los ensayos de las compañías, a fin de cerciorarse, además del contenido de las piezas, de la puesta en escena de las mismas, en la cual la interpretación debía ceñirse a los modos de actuar de la época, pues quienes actuaban, debían ser ejemplo de moral tanto en sus vidas, como en los personajes que llevaran a las tablas. Así mismo, debían vetarse otros elementos constitutivos de la escena que amenazaran con los preceptos morales locales, el vestuario y la utilería, no podían transgredir los límites de la manera como la sociedad se representaba a sí misma, es decir, la moda impuesta por los actores y los objetos utilizados para recrear las escenas, no podían contener explícitamente elementos inmorales. De esta manera, ni obras,

28. *El Colombiano*. 1915. Medellín, febrero 19, 3.

29. *Crónica municipal*. 1915. Medellín, marzo 18, 541.

30. *Crónica municipal*. 1915. Medellín, marzo 18, 541.

ni puestas en escena, serían autorizadas para su representación, si la junta de censura consideraba que, exponía “máximas o principios impíos o inmorales, actos o expresiones obscenos o indecorosos o contrarios a la moral, a las buenas costumbres, a los dogmas de la religión o a las prácticas del culto católico”.³¹ En el Decreto en mención, se prohibía explícitamente la presencia de mujeres y de niños en los ensayos de las funciones, pues el burgomaestre y su administración, consideraban que debían velar por la moral de los menores de edad y de las mujeres, las cuales no eran consideradas sujetos de derecho.

En 1920, nuevamente hizo parte de la Junta de Censura, Carlos A. Molina, acompañado de Julio García y Eduardo Velásquez. Once años después, designaron a Ricardo Lalinde, Luis Gómez T. y Guillermo Johnson, oficiando como uno de los suplentes el poeta Ciro Mendía, quienes operaban con las disposiciones publicadas en 1930, en las cuales se reglamentaban nuevamente las Juntas, decreto que se diferenciaba del anterior, en los siguientes aspectos: la duración de los censores en el cargo, no superaría un año de servicio. El tiempo para la lectura de las obras comprendería dos días y, en los programas en los que se anunciara el espectáculo debería figurar el nombre de los censores del mismo. Según el nuevo decreto, las causas para negar el pase a una obra o proyección cinematográfica, serían las siguientes:

Si la obra que pretende presentarse fuere pornográfica, o inmoral en su fondo por resultar de ella que el vicio o crimen se haga amable o que la virtud se presente despreciable u odiosa, o cuando entrañare un ataque para la Religión católica en sus dogmas o en su culto, o si en ella se preconizan ideas antisociales o subversivas del orden legítimamente constituido.

En las cintas cinematográficas también se negará el pase cuando tengan por argumentos asuntos policíacos, entendiéndose por tales aquellos que habrán de proporcionar a los espectadores conocimientos concretos, de arte y extrema pericia, sobre la manera de llevar a cabo determinado crimen.³²

31. *Crónica municipal*. 1915. Medellín, marzo 18, 541.

32. *Crónica municipal*. 1930. Medellín, noviembre 18, 5406.

En el decreto citado, utilizan por primera vez la palabra pornografía, la cual se había popularizado en el país tras la masificación del cine estadounidense. Por obra pornográfica, se entendían aquellas piezas con contenidos eróticos, en las cuales quedaba al descubierto el cuerpo o se insinuaba la generación del placer por medio del conocimiento del mismo. Por otro lado, la alcaldía municipal dejaba entrever su preocupación por aquellas obras que alentaran a las multitudes a exigir sus derechos bajo los dogmas de algunos ideales que empezaban a circular en el país, considerados antisociales o subversivos, entre ellos, los ideales socialistas, materializados en la consolidación de gremios políticos como el Partido Comunista Colombiano (1930), y, los ideales feministas, promulgados por algunas mujeres, que llevaron a cabo en diciembre de dicho año, el IV Congreso Internacional Femenino.

Los argumentos policíacos, no sólo fueron objeto de censura en las cintas cinematográficas, sino también, en algunas compañías de teatro que arribaron a la ciudad y que se promocionaron como compañías de género policíaco, entre ellas, la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal, que visitó la ciudad 1932 y que puso en escena obras como, *El misterio de un crimen o una aventura extraña*, de la cual la prensa aseveró que: “Este género policivo es de gran actualidad. Y cuando se realiza en forma discreta y noble, elevándolo a un nivel de distinción y de gracia, impresiona igualmente al público selecto”.³³

De nuevo, en 1939, se reglamentó la composición y funciones de las Juntas por medio del Acuerdo 81 de dicho año.³⁴ Tal como en el Decreto anterior, se sancionó que el número de integrantes no superaría tres miembros principales y tres suplentes, los cuales serían nombrados por el Concejo Municipal por periodos de un año y debían ser personas de reconocida ilustración y honorabilidad. Por efecto de su criterio en la evaluación de las piezas teatrales, los censores contaban con plena libertad para ingresar a las funciones sin ningún costo. Dicha junta utilizaría tres tipos de denominaciones para la calificación de las representaciones;

33. *El Colombiano*. 1932. Medellín, octubre 15, 3.

34. *Crónica municipal*. 1939. Medellín, julio 26, 4499-4500.

“prohibida”, “prohibida para menores” y “aprobada y recomendable”.³⁵ Para poder emitir los juicios, las compañías estaban en la obligación de remitir con tiempo los guiones de las obras para su respectivo estudio, de lo contrario no podían llevarla a escena.³⁶ Con el fin de reforzar el juicio de los censores, la disposición fue regulada meses después mediante un Decreto en el cual se facultaba a la policía para que vigilara los teatros a fin de conservar el orden.

Se precisó que, en cada sección realizada, las Juntas debían valorar un mínimo de tres piezas, también debían acudir con frecuencia a los ensayos de las compañías y entregar un acta al ejecutivo local.³⁷ Aunque las Juntas eran nombradas por el Concejo Municipal y en su defecto por la Administración Local, quienes estaban a cargo de cancelar los honorarios de sus integrantes eran las propias compañías de teatro o las empresas dedicadas a las proyecciones cinematográficas,³⁸ lo que causaba gran revuelo entre los empresarios locales, quienes consideraban que el pago de dicha junta debía correr por cuenta de la alcaldía municipal.

Para los integrantes de éstas Juntas no fue fácil conciliar sus concepciones sobre qué significaba la moralidad en las representaciones escénicas con lo que pensaban algunos miembros del público o cronistas de los periódicos más conservadores de la ciudad, quienes constantemente interpelaban en sus columnas las decisiones de los censores por considerarlos poco idóneos para su cargo.³⁹ Según la prensa, las Juntas de Censura debían responder a una necesidad de higiene moral, pues eran una institución imprescindible en el régimen policivo y debían “estar revestidas de autoridad, no solo legal, sino de la proveniente de la calidad del personal que las integra”.⁴⁰ Este tipo de publicaciones y las cartas enviadas a la administración municipal por parte de la Arquidiócesis de Medellín, presionaron al alcalde para que dispusiera de

35. *El Colombiano*. 1939. Medellín, julio 31, 2.

36. *El Colombiano*. 1939. Medellín, septiembre 22, 2.

37. *El Colombiano*. 1939. Medellín, noviembre 24, 2.

38. *Crónica municipal*. 1939. Medellín, julio 26, 4499-4500.

39. *El Colombiano*. 1940. Medellín, junio 29, 5.

40. *El Colombiano*. 1940. Medellín, noviembre 17, 5.

una junta de censura exclusiva para los espectáculos dirigidos al público infantil, que empezaban a popularizarse a medida que avanzaba la década del cuarenta del siglo XX,⁴¹ asimismo se creó en 1943 una Junta de Censura para corridas de toros, la cual tenía como objetivo, “elaborar un ante proyecto de reglamento general para esta clase de espectáculos”.⁴² En la citada junta, figuraba Gabriel Castro (1924), quien había escrito el libro *Breve historia del toreo en Medellín*.

Algunas consideraciones finales

Las Juntas de Censura ejercieron un control moral sobre las obras teatrales y sobre la interpretación de las mismas, aunque no siempre su concepto coincidió con el del público y los críticos culturales. Entre sus responsabilidades, estaba la de restringir el uso por parte de las compañías de mobiliario que atentara contra la honra de los asistentes a los espectáculos, a quienes según sus funciones debían proteger de todo acto que pudiera trasgredir los valores cristianos y la representación de la moral de la época.

Los repertorios de las compañías que visitaron Medellín en la época estudiada, no variaron mucho, en parte porque la mayoría de éstas trabajó en la ciudad en varias temporadas y conocían el gusto del público local, conocimiento que les permitía evitar la censura de algunas piezas de su repertorio. Así todos ganaban, las compañías aseguraban la taquilla, la Junta de Censura no tenía mucho trabajo porque las piezas eran conocidas en la ciudad y el público en general veía más de lo mismo, lo cual confortaba a las instituciones que se preocupaban por el contenido de las piezas puestas en escena. De esta manera, el teatro, las compañías que allí trabajaron, el público que asistía a las representaciones, las actrices y los actores principales de las *troupes* y las obras representadas, constituyeron un elemento fundamental en el desarrollo del movimiento cultural e intelectual de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX.

41. *El Colombiano*. 1944. Medellín, septiembre 27, 2.

42. *Crónica municipal*. 1943. Medellín, octubre 26, 6940-6941.

Referencias

Antioquia, Medellín, 1857-1858.

Archivo Histórico de Antioquia, Real Cédula, t. 3, Doc. 166.

Archivo Histórico de Medellín, *Fondo Decretos del Alcalde*, t. 833, núm. 41, julio 22 de 1909, decreto 87.

Crónica Municipal, Medellín, 1870-1949.

El Artesano, Medellín, 1866-1867.

El Colombiano, Medellín, 1912-1918, 1920-1928, 1930-1948, 1954.

El Espectador, Medellín, 1887-1904, 1919-1920, 1922-1923.

El Investigador, Medellín, 1892.

El Noticioso, Medellín, 1879-1880.

El Pelele, Medellín, 1903-1904.

Enaudeau, Corinne. 1999. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: PAIDÓS.

Herrera, Cenedith. 2005. *Entre máscaras y tablas. Teatro y sociedad en Medellín, 1890-1950*. Trabajo de grado en Historia, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

Hoyos, Soraya, Ernesto Moreno, y Diana Rojas. 2002. *Historia del Teatro Municipal*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

La Balanza, Medellín, 1880.

La Juventud, Medellín, 1894-1895, 1904.

La Luneta, Medellín, 1906.

La Tribuna, Medellín, 1880-1881.

Lamus Obregón, Marina. 1998. *Teatro en Colombia: 1831-1886. Práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel.

Las Novedades, Medellín, 1877-1878, 1893-1910.

Revista de la Instrucción Pública de Colombia, Bogotá, 1908.

Revista Lectura y Arte, Medellín, 1903-1906.

Reyes Posada, Carlos José. 2002. *Teatro Colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Reyes Posada, Carlos José. 2008. *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: EAFIT.

Sur América. 1904-1905, 1912. Bogotá.

Velásquez, Juan Fernando. 2013. "Ecos tras bambalinas: el impacto de la actividad de los teatros en la práctica musical, visto a través del caso de Medellín (1886-1903)". *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*. 35: 71-97.

Watson Espener, Maida, y Carlos José Reyes Posada. 1978. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.