

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE DE MEDELLÍN (1936-1962)

LUISA FERNANDA PÉREZ SALAZAR

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA
2013**

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE DE MEDELLÍN(1936-1962)

LUISA FERNANDA PÉREZ SALAZAR

**Trabajo de grado presentado como requisito
Para optar al título de Magíster en Música
Con énfasis en Musicología Histórica**

Asesor: Dr. Fernando Gil Araque

**MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2013**

AGRADECIMIENTO

Agradezco principalmente a mi asesor, el Doctor Fernando Gil Araque, por su paciencia y su dedicación; gracias a él pude seguir adelante y no perderme en el intento. Sus enseñanzas y su guía, fueron un estímulo para seguir creciendo profesionalmente.

Muchísimas gracias a María Isabel Duarte, coordinadora de la Sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT. Ella me acogió cordialmente y me brindó toda la ayuda necesaria para acceder a los materiales de consulta. Extiendo el agradecimiento al personal de la Sala Patrimonial, especialmente a Diana y a Luisa, que siempre estuvieron dispuestos a orientarme en mi búsqueda.

En Bogotá, quisiera agradecer al personal del Archivo General de la Nación y del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional quienes me abrieron sus puertas y me permitieron indagar en sus archivos por información que fuera útil para mi proyecto.

Agradezco especialmente a María Eugenia Jaramillo de Isaza, por abrirme las puertas de su casa y compartir conmigo sus recuerdos y anécdotas sobre la labor de Ignacio Isaza y la Sociedad Amigos del Arte.

Finalmente quisiera agradecer a los profesores de la maestría, quienes contribuyeron en mi formación profesional y personal; y a las personas que no nombré, pero que me sirvieron como faro en el camino, y cuyo apoyo fue importante para la culminación de este proyecto de investigación.

Luisa Fernanda Pérez Salazar

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es indagar por la Sociedad Amigos del Arte (1931-1962) y la manera en como ésta se inscribió en un proceso de cambio cultural en el marco del proyecto modernizador de Medellín.

El primer capítulo está dedicado al contexto político, económico y social de Medellín, en el cual es posible plantear la creación de las sociedades promotoras de la música; los anhelos civilizadores en común con otros países de América Latina, en los que también se estaban creando este tipo de entidades; la visión de la música como elemento de transformación social, y los antecedentes de las sociedades promotoras de la música.

En el segundo capítulo se menciona la creación y conformación de la Sociedad Amigos del Arte, cómo fue la organización administrativa y económica de la institución. Se abordan los aspectos económicos más relevantes en la organización de la SAA, cómo fue la fluctuación de socios y los motivos por los cuales la SAA terminó desapareciendo del panorama cultural de la ciudad. Se dedica un fragmento a la campaña *Medellín necesita un piano*.

El Tercer capítulo presenta el análisis de la programación de eventos de la SAA, los artistas, el repertorio y el aporte de la crítica y la crónica musical en la construcción del gusto musical.

Palabras clave: SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE, HISTORIA DE LA MÚSICA, INSTITUCIONES PROMOTORAS DE CONCIERTOS, REPERTORIO, MARCO A. PELÁEZ, IGNACIO ISAZA, ANTONIO J. CANO, HISTORIA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA, MUSICOLOGÍA HISTÓRICA

Tabla de Contenido

	Pag.
TABLA DE CUADROS	iv
TABLA DE IMÁGENES	v
INTRODUCCIÓN	1
1. MODERNIDAD, PROGRESO Y LA TRANSFORMACIÓN DE MEDELLÍN	9
1.1 Modernidad	10
1.2 Progreso y civilización	13
1.3 Medellín, una ciudad en proceso de transformación	20
2. SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE	43
2.1 Antecedentes de las sociedades musicales en Latinoamérica	43
2.2 Creación	47
2.3. Organización administrativa	58
2.4. Tres personajes fundamentales para la SAA: Cano, Peláez e Isaza	62
2.4.1. Antonio J. Cano	63
2.4.2. Marco A. Peláez	65

2.4.3. Ignacio Isaza Martínez	69
2.5. Organización económica	71
2.6. Campaña <i>Medellín necesita un piano</i>	89
3. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE LA SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE	98
3.1. Eventos y su tipología	98
3.2. Artistas y Repertorio	114
3.3. La educación del gusto	129
3.4. El Ocaso de la Sociedad	141
4. CONCLUSIONES	146
5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	151

TABLA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Ciudades Latinoamericanas – Siglo XX. Población aproximada en miles de habitantes	20
Cuadro 2. Crecimiento demográfico en Medellín, 1905-1973.	28
Cuadro 3. Juntas Directivas SAA.	62
Cuadro 4. Gastos y productos de los espectáculos de la SAA.	72
Cuadro 5. Balances generales SAA.	79
Cuadro 6. Detalle de los auxilios, donaciones, productos y gastos de la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional.	83
Cuadro 7. Precios de contratación Claudio Arrau.	87
Cuadro 8. Fluctuación de socios.	89
Cuadro 9. Cantidad de eventos.	100
Cuadro 10. Eventos por tipología	101
Cuadro 11. Cantidad y porcentaje de Artistas y conjuntos presentados por la SAA	106
Cuadro 12. Inventario de eventos SAA.	116
Cuadro 13. Repertorio estándar interpretado por las Orquestas Sinfónicas en EE.UU.	123

TABLA DE IMÁGENES

		Pág.
1.	Francisco Mejía, Edificio Fabricato, 1952, Biblioteca Pública Piloto.	23
2.	Melitón Rodríguez, Plaza de mercado en Guayaquil, 1920, En: ESCOBAR, Felipe (Ed.), <i>Melitón Rodríguez. Fotografías</i> , El Áncora Editores, Bogotá.	24
3.	Propaganda Tejicóndor. Programa de mano Jan y Mischel Cherniavsky, 2 de noviembre de 1945.	27
4.	Orfeón Antioqueño, s.f., cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica EAFIT.	29
5.	Benjamín de la Calle, Inauguración del tranvía en Parque Berrío, 1928, Biblioteca Pública Piloto.	32
6.	Melitón Rodríguez, Lira Colombiana, s.f., <i>Revista Credencial Historia</i> , Edición 120, diciembre de 1999.	37
7.	Francisco Mejía, Instituto de Bellas Artes de Medellín, s.f., Biblioteca Pública Piloto.	38
8.	Benjamín de la Calle, Caballeros tomando café, 1915, Biblioteca Pública Piloto.	40
9.	Melitón Rodríguez, Primeros socios del Club Unión, 1897, En: ESCOBAR, Felipe (Ed.), <i>Melitón Rodríguez. Fotografías</i> , El Áncora Editores, Bogotá	42
10.	Claudio Gay, Una tertulia en 1840, Santiago de Chile, En: <i>Atlas de la historia física y política de Chile</i> . París: E. Thunot, ca. 1854, Lámina 38, Memoria Musical Chilena, http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0001971 , consultado el 10 de junio de 2013.	45
11.	<i>Un Cuestionario. Conjuntos vocales, "Amigos del Arte"</i> , Dirección Nacional de Bellas Artes, Imprenta Nacional, Bogotá, 1936.	52
12.	Programa general del Segundo Congreso de la Música, Medellín, 5 al 11 de julio de 1937.	57
13.	Programa de mano Elvira Restrepo, Instituto de Bellas Artes, 14 de agosto de 1937.	61
14.	José E. Posada, "En pleno vaticano", <i>El Bateo</i> , 1928.	65
15.	Ramón Peláez y Cía., s.f., cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica EAFIT.	67
16.	Lotte Lehmann y Bruno Walter, s.f., En: http://www.lottelehmannleague.org/with-friends/bruno-walter-in-sazlburg/ , consultado el 10 de junio de 2013.	70
17.	Anuncio Sociedad Amigos del Arte, <i>Revista Amigos del Arte</i> , No. 2, 1942.	73
18.	Programa de mano Rosita Renard, Teatro Bolívar, 8 de noviembre de	75

	1945.	
19.	Programa de mano Orquesta Sinfónica Nacional, Teatro Bolívar, noviembre de 1944.	82
20.	Anuncio J. Glottmann, <i>Revista Semana</i> , agosto de 1952.	84
21.	Ignacio Isaza, Marco A. Peláez y Claudio Arrau, cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica.	88
22.	Alejandro Brailowsky, Programa de mano 1940.	91
23.	Imagen campaña <i>Medellín necesita un piano</i> , Programa de mano concierto en homenaje a Luis A. Calvo, Teatro de Bellas Artes, 29 de agosto de 1941.	92
24.	Anuncio J. Glottmann, <i>Revista Semana</i> , septiembre de 1952.	97
25.	Programa de mano Blanca Uribe, Teatro Lido, 9 de noviembre de 1960.	103
26.	Débora Arango, <i>Hermanas de la Caridad</i> (fragmento), s.f., Museo de Arte Moderno de Medellín.	111
27.	Débora Arango, <i>La Amiga</i> , s.f., Museo de Arte Moderno de Medellín.	113
28.	Marian Anderson, 1951, SAA-EAFIT.	125
29.	Programa de mano Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva Orleans, Teatro Junín, 18 de abril de 1956.	126
30.	Programa de mano Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, Teatro Junín, 30 de mayo de 1959.	128
31.	Programa de mano Yehudi Menuhin, Teatro Bolívar, 23 de mayo de 1949.	129
32.	Programa de mano Cuarteto Lener, Sala Beethoven IBA, 5 de septiembre de 1946.	132
33.	Anuncio Radio Revista Amerindia, <i>Micro</i> , No. 42, diciembre de 1940	139
34.	Rafael Vega Bustamante, s.f., Fondo Rafael Vega, SAA-EAFIT.	142

INTRODUCCIÓN

Desde finales del S. XIX, Medellín sufrió una serie de procesos económicos y culturales. Dichos cambios implicaron la concentración de nuevas actividades económicas (desarrollo de la industria y el comercio), el aumento de la población, el crecimiento del perímetro urbano y la adecuación de la infraestructura de la ciudad (nuevas calles, mejoras de las calles antiguas, ensanchamiento del acueducto, encauzamiento de las aguas del Río Medellín, entre otras)¹. Pero también se dieron una serie de cambios significativos en el plano cultural, que hizo entrar en juego las bellas artes ya no como un simple elemento para entretener, sino como un elemento que podía ayudar a transformar la ciudad y hacerla entrar en la tan anhelada modernidad.

Para entender la relación entre la creación de la Sociedad Amigos del Arte y la modernidad, se hace necesario aclarar que con este concepto no sólo se entienden los cambios de infraestructura y el desarrollo capitalista, sino también el cambio en el pensamiento, en los estilos de vida, en la interacción de la sociedad y la comunidad con los procesos de adecuación y a las maneras de relacionarse con los proyectos artísticos, como una nueva sensibilidad de la apropiación de las artes; o como afirma Zandra Pedraza Gómez, la modernidad “radica, antes bien, en conquistar un nuevo espacio, en una manera hasta ahora desconocida de hacer, decir o pensar algo, o en la combinación nueva de elementos ya existentes para todo lo cual hay ejemplos en otros lugares².

Es bajo este concepto de modernidad, amparado por los ideales de progreso y civilización, que se crea en la ciudad, en 1936, la Sociedad Amigos del Arte, bajo la premisa de sus fundadores que dichas actividades ayudaban no sólo al nivel cultural sino también social de Medellín³.

¹ GONZÁLEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*, Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2007.

² PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, segunda edición, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2011, p. 6.

³ GIL ARAQUE, Fernando, “Sociedad Amigos del Arte”, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música 1900-1960*, en <http://www.musica.eafit.edu.co/>, consultado el 9 de noviembre de 2010.

La idea de conformar la entidad ya había sido planteada en el Instituto de Bellas Artes, en 1931, pero sólo se volvió a retomar en 1936, a partir de la propuesta de Gustavo Santos (Director Nacional de Bellas Artes) a Antonio “El Negro” Cano (director del Instituto de Bellas Artes) y al profesor Carlos Posada Amador, de crear una sociedad similar a la Sociedad Amigos de la Música de Bogotá, para apoyar las actividades del II Congreso de Música, celebrado en Medellín en 1937.

Sin embargo, no debe verse la creación de esta Sociedad como hecho aislado. De hecho, en Latinoamérica, luego del periodo independentista, se comenzaron a crear diferentes sociedades filarmónicas o sociedades musicales que imitaban a los modelos europeos, muchas veces conocidos a través de los libros o en viajes. Por ejemplo, la élite intelectual de Brasil, y en general de Latinoamérica, imitó modelos de Inglaterra y Francia, a quienes les compraba mercancías importadas; y la música en Río de Janeiro era un eco de la vida parisina⁴. También, la programación de conciertos de la Sociedad Filarmónica de Bogotá incluyó repertorio similar al ejecutado en los salones musicales europeos⁵.

Respecto a esta última institución, Duarte y Rodríguez afirman que para la juventud de la élite bogotana en el siglo XIX, las veladas musicales no eran suficientes, por lo que comenzaron a buscar nuevas formas de cultura, coincidiendo la aparición de la Sociedad Protectora de Teatro, la Sociedad de Dibujo y Pintura, la Sociedad Lírica, la Sociedad de Lectura y la Sociedad Democrática de Artesanos, entidades donde se fue gestando la posterior vida política, cultural e intelectual del país. Además, la orquesta formada en la Sociedad Filarmónica de Bogotá estaba conformada tanto por músicos amateur como por profesionales, que más allá de buscar una finalidad artística perseguía una finalidad artística y social⁶.

⁴ MAGALDI, Cristina, “Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro”, *Latin American Music Review*, Vol. 16, No. 1, 1995, p. 1.

⁵ DUQUE, Ellie Anne, “Presentación del documento: reglamento de la Sociedad Filarmónica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. 9, No. 9, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004, p. 239.

⁶ DUARTE, Jesús y María V. Rodríguez, “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXVIII, No. 31, 1991, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/filarm.htm>, consultado el 9 de noviembre de 2010.

Esta idea es común a algunas sociedades creadas en Costa Rica, que eran conformadas por personas de la élite intelectual, músicos de oficio, algunos extranjeros, y los alumnos de éstos, que se convertían en “[...] puntos de reunión que permitían no sólo el entretenimiento sino, también, el intercambio social y la adquisición de nuevos conocimientos. En ellas, los aficionados se reunían a recibir clases de instrumento, a tocar en conjunto o a escuchar lo que otros interpretaban⁷”. Además, los eventos públicos que se organizaban desde estas sociedades eran eventos sociales, en los que a partir de la música se desarrollaban veladas que fácilmente terminaban con un baile o una comida⁸, desde las cuales se entraba en contacto con nuevas formas de conducta y se reforzaban las que se consideraban apropiadas⁹.

Cristina Magaldi, en *Music for the elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro*, menciona también el aspecto extra musical de estas instituciones, en los que la mayoría de eventos, aunque incluían números musicales, eran ocasiones sociales, a veces reseñadas en la sección social de los periódicos locales, describiendo los vestidos y estilos de cabello¹⁰.

Tras una revisión de diferentes escritos sobre sociedades promotoras de conciertos en Colombia, puede afirmarse que en su mayoría consisten en reseñas históricas de algunas sociedades filarmónicas y de apoyo a la música, en las que a veces se incluyen descripciones de las actividades artísticas y algunas alusiones al repertorio interpretado por los conjuntos musicales conformados y los intérpretes patrocinados por ellas.

Sin embargo, al extenderse la búsqueda en textos sobre entidades de promoción de la música en otras ciudades de América Latina y España, es posible encontrar artículos de revistas y trabajos investigativos que contienen un mayor grado de análisis, mediante el estudio de tipologías de conciertos, repertorios interpretados, artistas contratados por dichas sociedades y la respuesta del público ante los conciertos. La existencia de estos artículos y trabajos, dan la base indispensable para poder contextualizar la aparición de la Sociedad Amigos del Arte como un fenómeno que no fue aislado del resto de

⁷ VARGAS CULLELL, María Clara, *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2004, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁰ MAGALDI, *Music for the elite*, p. 2.

Latinoamérica y que comparte elementos comunes con otras sociedades promotoras de conciertos.

Sobre la Sociedad Filarmónica de Valencia (España), Sergio Sapena Martínez,¹¹ en su tesis doctoral, estudia la creación y sostenimiento de esta sociedad y la compara con otras similares de su época. Plantea además, un estudio por etapas que contienen el contexto socio político y musical, así como los aspectos administrativos, sociales y musicales por cada periodo de conciertos.

Otro es el caso del artículo de María Aurelia Diez Huerga¹² sobre las sociedades musicales en Madrid durante los años treinta y cuarenta del S. XIX, texto en el que se plantea el nacimiento de dichas instituciones como una respuesta a los modelos asociativos promovidos por las políticas liberales y como espacios de ocio para la clase burguesa. Además, realiza un breve análisis sobre la respuesta del público a los conciertos de dichas sociedades.

Por esta misma dirección se encuentra el texto de José Antonio y Juan Rafael Hernández Bravo, y María del Valle de Moya Martínez¹³, sobre la sociedad El Arte Musical, de Almansa, en el cual analizan el impacto de sociedades de este tipo y su repercusión en las bandas de música de la localidad de Almansa a comienzos del S. XX.

Respecto a la Sociedad Amigos del Arte de Medellín en sí, es muy poco lo escrito sobre esta institución que logró influir en el ambiente cultural de Medellín, y permanecer estable durante 24 años.

En el libro de Marco A. Peláez, *Memorias de Marco A. Peláez o mi vida semi-pública*, hay referencias a la Sociedad Amigos del Arte que no van más allá de las anécdotas y un recuento de los distintos artistas y eventos promocionados a través de la sociedad;

¹¹ SAPENA MARTÍNEZ, Sergio, *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte, Valencia, 2007.

¹² DIEZ HUERGA, María Aurelia, "Las Sociedad musicales en el Madrid de Isabel II", *Anuario Musical*, No. 58, Madrid, 2003, pp. 253-277.

¹³ HERNÁNDEZ BRAVO, José Antonio y Juan Rafael; MOYA MARTÍNEZ, María del Valle de, "Las Sociedad protectoras musicales en el primer tercio del S. XX: El caso de "El Arte Musical" de Almansa (1900-1928)", *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, No. 16, Albacete, 2008, pp. 173-188.

sin embargo es un texto al que hay que remitirse por tratarse de las memorias del director de dicha institución, pero que no aporta mucho en cuanto al análisis del impacto provocado por la SAA en la ciudad y en el país, ni tampoco sobre los artistas patrocinados por ella.

Una excepción es la tesis del doctor Fernando Gil Araque¹⁴, en la que habla sobre la Sociedad Amigos del Arte de Medellín y su importancia para la difusión cultural en la ciudad. Además de resaltar la labor de difusión de la SAA, se menciona la labor de adquisición de un piano, campaña emprendida desde 1940 y que sólo pudo materializarse en 1953, gracias al aporte de los socios y del Municipio de Medellín. También realiza una breve mención al Boletín *Amigos del Arte*, que logró tener 16 volúmenes en los que se publicaron artículos sobre artistas así como textos sobre la actividad cultural en Latinoamérica.

Asimismo, en este texto se puede encontrar información sobre otra sociedad promotora de la música en Latinoamérica: la Sociedad de Conciertos Daniel, entidad fundada por Ernesto de Quesada en 1908 en Berlín, y traslada luego a España. Quesada, por medio de socios en América Latina, formó oficinas en Perú, Buenos Aires, Colombia y México, entre otros países. Precisamente la oficina de Colombia, en Bogotá, estuvo a cargo de Ismael Arensburg, con quien la SAA mantuvo permanente contacto.

Como puede observarse, la literatura sobre las sociedades en el siglo XX es muy escasa, en comparación con los textos existentes sobre sociedad filarmónicas en el S. XIX. Más aún, si se trata de sociedades creadas en el ámbito colombiano. Es por esto, que se hace preciso realizar mayores estudios sobre las innumerables manifestaciones artísticas que se llevaron a cabo desde comienzos del siglo XX en el país para poder establecer parámetros comunes y diferenciadores con otras manifestaciones y poder sacar conclusiones que permitan vislumbrar el rico panorama musical que se vivió en el país durante varias décadas.

¹⁴ GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, noviembre de 2009.

El propósito de esta investigación es indagar por la Sociedad Amigos del Arte de Medellín, entre 1936, momento en el que se plantea la idea de crear una sociedad promotora de conciertos, y 1962, momento en el que ésta desaparece; y la manera en que ella se inscribió en un proceso de cambio cultural en el marco del proyecto modernizador de Medellín. Con el fin de lograr este objetivo se trabajó en diferentes fuentes y archivos, que se describen a continuación.

La mayoría de las fuentes primarias para este trabajo se encuentran en el archivo de la Sociedad Amigos del Arte, archivo que nació de la separación del material que se encontraba en el archivo personal de Marco A. Peláez, archivo que hacía parte de la Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), y que en la actualidad se encuentra en la Sala de Patrimonio Documental (SPD) del Centro Cultural Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT¹⁵.

El archivo de la SAA se encuentra dividido en las siguiente 15 series documentales: Correspondencia, Actas, Memorias e informes administrativos, Boletines informativos, Socios, Listas, Escritos, Recortes de prensa y revistas, Documentos legales, Documentos Contables, Fotografías, Formatos en blanco de la Sociedad Amigos del Arte, Publicaciones, Programas de mano y Partituras.

Además, para la investigación se han consultado estos otros archivos: Archivo Digital Línea de Investigación en Musicología Histórica, Archivo General de la Nación (Correspondencia de la Dirección Nacional de Bellas Artes), Fondos Luis Miguel de Zulategi, Rafael Vega, Joseph Pithart – documentos Joseph Matza, y programas de mano de la SPD, Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango (Hemeroteca y Sala Libros raros).

Los comentarios y la crítica musical en los años en que se enmarca este trabajo estaba viviendo un momento de auge considerable, sobretodo en la prensa local, teniendo como persona fundamental a Rafael Vega Bustamante, quien además de ser librero fue

¹⁵ Para la separación del Archivo de la SAA, el semillero de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT presentó un proyecto para ser financiado por la Dirección de Investigación y Docencia, y que fue aprobado para realizarse durante 2011, bajo la supervisión y orientación de María Isabel Duarte, encargada de la Sala de Patrimonio Documental de dicha universidad.

socio consultor de la programación de artistas de la Sociedad Amigos del Arte¹⁶. Las reseñas y los comentarios musicales de este personaje han sido una fuente esencial para el análisis del impacto de la SAA y la recepción de los artistas y el repertorio por parte del público.

En cuanto a la metodología utilizada, una primera etapa fue el reconocimiento y digitalización de los documentos contenidos en el archivo de la Sociedad Amigos del Arte y en otros archivos históricos, que fueran indispensables para el desarrollo de este trabajo. Una vez identificados los documentos, se pasó a una sistematización de los mismos, que permitiera una búsqueda más ágil y una presentación más organizada de los datos. Básicamente se utilizaron dos programas para dicho proceso: el primero de ellos, fue *Filemaker*, un gestor documental que permite crear bases de datos desde cero, con una interfaz amigable, haciéndolo bastante adaptable al campo musicológico; el segundo programa fue *Excel*, mediante el cual fue posible extraer las gráficas estadísticas y de datos que se muestran a lo largo de este trabajo.

También han sido fundamentales las bases de datos de la Línea de Investigación en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT, que pueden consultarse a través de la página de la *Biblioteca Digital*¹⁷.

A continuación se pasó a hacer un análisis de la información obtenida, tratando de interrelacionar distintos aspectos durante los años de existencia de la SAA, buscando elaborar un estudio analítico que interpretara los datos obtenidos y que pudiera relacionar la existencia de una entidad como ésta con el contexto que se estaba viviendo en el país.

La parte de los artículos de prensa han sido importantes para estudiar la recepción por parte del público de los eventos programados y tratar de tener una perspectiva más allá de los directivos de la institución.

El recorrido por la historia de la Sociedad Amigos del Arte comienza con un primer capítulo dedicado al contexto político, económico y social de Medellín, a partir de finales del siglo XIX. En el segundo capítulo, se realiza un acercamiento a la creación y

¹⁶ El archivo personal de Rafael Vega reposa en la SPD-EAFIT.

¹⁷ www.bdmusica.eafit.edu.co

conformación de la Sociedad Amigos del Arte, la organización administrativa y económica, y cuáles fueron los factores que influenciaron la fluctuación de socios por año. Y el tercer capítulo, presenta el análisis de la programación de eventos de la SAA, los artistas, el repertorio y los mecanismos de validación de éste, y el aporte de la crítica y la crónica musical en la construcción del gusto musical.

De esta forma, la presente investigación busca constituirse en un aporte más para la realización de una historia musical de la ciudad, proceso que ya se ha iniciado con otros historiadores de la vida cultural de la ciudad y el país.

PRIMER CAPÍTULO

MODERNIDAD, PROGRESO Y LA TRANSFORMACIÓN DE MEDELLÍN

Para comprender los procesos de transformación que sufrieron las ciudades latinoamericanas, es necesario entender los procesos políticos, sociales y culturales que estaba sufriendo Europa desde mediados del siglo XIX, ya que las ideas que se estaban gestando en ese lado del planeta fueron introduciéndose en América Latina, y crearon una imagen de modernidad que se desarrolló de manera desigual en las distintas ciudades del continente.

Modernidad periférica o desigual¹⁸, fue el motor de cambio que llevó a las ciudades a convertirse en centros urbanos donde llegaban cientos de habitantes del área rural, buscando nuevas oportunidades en las fábricas e incorporándose a los imaginarios de *progreso y civilización*, ideales usados contra la barbarie donde se buscaba crear un sujeto con nuevos hábitos que se adaptara a las ciudades modernas. El arte, y en especial, la música, hicieron parte del cambio, en el que por medio de actitudes y posturas que se enseñaban en las salas de conciertos y visitas a museos, se educaba a los sujetos para vivir en sociedad.

Este capítulo aborda los conceptos de modernidad, progreso y civilización, para enmarcar los procesos sociales, políticos y económicos que se dieron en Medellín a comienzos del siglo XX, y estudia cuál fue el papel de la educación del gusto musical en dicha transformación.

¹⁸ Florencia Garramuño menciona cómo en Latinoamérica se dio una modernidad con características alternativas frente a una modernidad que se suponía originaria: la modernidad europea. Esto es lo que ella llama *modernidad desigual*. Ver: GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2007, p. 16. Por su parte, Jorge Orlando Melo habla de una *modernidad tradicionalista* en Colombia, en un momento en el que se apoyaba el crecimiento económico, el incremento de la escolaridad y ciertas formas de conocimiento científico, pero rechazando elementos del pensamiento laico o liberal. Ver: MELO, Jorge Orlando, "Consideraciones sobre modernidad y modernización", en VIVIESCAS, Fernando (Ed.), *Colombia el despertar de la modernidad*, Quinta edición, Ediciones Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 2002, pp.234-235.

1.1 Modernidad

¿Qué es la modernidad? Ante todo, es un término equívoco: hay tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya. Su significado es incierto y arbitrario, como el del periodo que la precede. La Edad Media. Si somos modernos frente al Medioevo, ¿seremos acaso la Edad Media de una futura modernidad? Un nombre que cambia con el tiempo, ¿es un verdadero nombre? La modernidad es una palabra en busca de su significado: ¿es una idea, un espejismo o un momento de la historia? ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación? Nadie lo sabe a ciencia cierta. Poco importa: la seguimos, la perseguimos.

Octavio Paz, *La búsqueda del presente*¹⁹

En general, el término *moderno* ha sido usado para establecer una diferenciación entre lo viejo y lo nuevo; en distintas épocas, lo *moderno* ha sido equivalente a lo vanguardista, lo cambiante, lo vigente y como oposición a lo arcaico, lo antiguo, lo pasado. Sin embargo, una definición más precisa de lo moderno se escapa a los estudiosos. Para Peter Gay la modernidad es mucho más fácil de ejemplificar que de definir, debido a la multiplicidad de terrenos que ésta abarca y la imposibilidad de encontrar un terreno común²⁰.

Este concepto tiene una larga historia, pero nace cuando existe un pensamiento histórico lineal, es decir, un sentido del tiempo que fluye hacia adelante. La primera vez que se emplea, en la Edad Media, nace a partir del adverbio *modo* (reciente o justo ahora), y de *hodiernus* (hoy), para significar, según el *Thesaurus Linguae Latinae*, “el que ahora en nuestro tiempo es nuevo y presente”²¹.

Desde el siglo V, cuando se utilizó por primera vez para diferenciar el presente cristiano del pasado pagano, el término se ha usado una y otra vez en Europa en épocas de cambio político, económico y social, en las que nacía una nueva conciencia frente a los antiguos, bien fuera como oposición o como modelo a seguir. De esta manera, es posible encontrar referencias a lo moderno en el periodo de Carlomagno (S. XII),

¹⁹ PAZ, Octavio, en VIVIESCAS, Fernando (Ed), *Colombia el despertar de la modernidad*, Quinta edición, Ediciones Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 2002, p. 117.

²⁰ GAY, Peter, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007, p. 23.

²¹ CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 2003, p. 27.

durante el siglo XIV con el surgimiento del *Ars Nova* como oposición al *Ars Antiqua*; en Francia durante el siglo XVII, con la *Querelle des ancient et des modernes*); y en el siglo XIX (como oposición a los ideales del clasicismo), entre otros ejemplos.

¿Pero entonces exactamente en qué periodo empieza la modernidad? ¿En el siglo V, cuando se usa por primera vez el término; durante el Renacimiento como afirma Burckhardt, o en el siglo XVIII cuando motivados por la ciencia moderna aparece una nueva forma de conciencia moderna que se apoya en el progreso no sólo científico sino también social y moral?

Habermas sitúa el comienzo de la modernidad cultural durante el siglo XVIII, cuando a través de las ideas ilustradas, la ciencia, la moralidad y el arte se separan de la religión, y conforman tres esferas autónomas, en busca de la organización racional de la vida cotidiana.

Él [Marx] caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas. Estas son ciencia, moralidad y el arte. Éstas llegaron a diferenciarse porque las concepciones unificadas del mundo de la religión y la metafísica se desmembraron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas concepciones del mundo pudieron reorganizarse de tal modo que estuvieran incluidos en distintos aspectos de validez: la verdad, la corrección normativa, la autenticidad y la belleza. De ese modo podían ser tratados como cuestiones de conocimiento, de justicia y moralidad o de gusto. El discurso científico, las teorías de la moralidad, la jurisprudencia, la producción y la crítica de arte, pudieron ser sucesivamente institucionalizados. Se podía hacer corresponder cada dominio de la cultura con profesiones culturales, en las cuales se podían tratar los problemas como si fueran asunto de expertos especiales. Este tratamiento profesionalizado de la tradición cultural destaca las estructuras intrínsecas de cada una de las tres dimensiones de la cultura. Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, la moral-práctica y la estético-expresiva, cada una de ellas bajo el control de especialistas que parecen más expertos en ser lógicos de estas particulares maneras que el resto de la gente²².

Marshall Berman, por el contrario, concibe la modernidad en tres fases: la primera, del siglo XVI al XVIII, en la que los individuos percibían vagamente la vida moderna y apenas si encontraban la manera de definirla; la segunda, desde la década de 1790 hasta el siglo XIX, hija de la Revolución francesa, en la que el público se sentía en una época de cambios, en la que había una nostalgia por un mundo no moderno, y por lo tanto

²² HABERMAS, Jürgen, "Modernidad vs postmodernidad", en VIVIESCAS, Fernando, Op. Cit., pp. 23-24.

recordaba cómo era; y una última, en el siglo XX, que se expandió y abarcó todo el mundo²³. Para él ser modernos es:

Encontramos en un entorno que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo, y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo que es sólido se desvanece en el aire”²⁴.

Es necesario hacer una diferenciación entre modernidad y modernización: la modernidad abarca el orden y las ideas de las estructuras sociales, mientras la modernización hace referencia a los procesos técnicos por los cuales una sociedad llega a la modernidad. O como afirma Alejandro L. Madrid:

El término “modernidad” en su acepción más amplia denota modos específicos de organización social, económica y política originados en Europa a partir del S: XVII. La modernidad presenta rasgos como el capitalismo, el progreso, la secularización de la cultura, la democracia liberal, el racionalismo y el humanismo que combinados crean un tejido sociocultural único en la historia de la humanidad [...]. El vocablo “modernización” señala los procesos que llevan hacia la condición de la modernidad, mientras el “modernismo” se refiere al discurso ideológico que busca reflejarla. Frecuentemente, este último término, “modernismo” define estéticas que reflexionan sobre la condición que caracteriza la última fase de modernidad, un periodo altamente revolucionario que, según el filósofo y politólogo Marshall Berman, provoca en el creador modernista el deseo de cambio, pero también el terror a la desorientación que ese cambio produce”²⁵.

Jorge Orlando Melo reconoce que los procesos de modernización en Colombia son:

Los que conducen al establecimiento de una estructura económica con capacidad de acumulación constante, y en el caso de Colombia, capitalista; de un Estado con poder para intervenir en el manejo y orientación de la economía; a una estructura social relativamente móvil, con posibilidad de ascenso social, de iniciativa ocupacional y de desplazamientos geográficos para los individuos; a un sistema político participatorio y a un sistema cultural en el que las decisiones individuales estén orientadas por valores laicos (lo que en general) incluye el dominio creciente

²³ BERMAN, Marshall, “Brindis por la modernidad”, en VIVIESCAS, Fernando, Op. Cit., pp. 45-46.

²⁴ BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Tercera edición, Siglo veintiuno editores, Argentina, 1989, p. 1.

²⁵ MADRID, Alejandro L., *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008, p. 13

de una educación formal basada en la transmisión de tecnologías y conocimientos fundados en la ciencia²⁶.

La modernidad, como se entendió en Medellín a comienzos del siglo XX, fue promovida por una élite conservadora, encaminada hacia el mejoramiento industrial, de la infraestructura y de la escolaridad de la población, pero con un fuerte apoyo de la Iglesia, produciendo una interiorización de valores religiosos con vínculos a la vida familiar²⁷.

Si bien las reformas llevadas a cabo en Medellín fueron el resultado de la introducción de las ideas modernizadoras en la ciudad, los dos pilares fundamentales fueron los de Progreso y Civilización, banderas bajo las cuales se promovieron los ideales cívicos y la afición por las bellas artes.

1.2 Progreso y civilización

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándola a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso.

Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*

Desde finales del siglo XIX, en diferentes ámbitos de la ciudad fue manifiesta la idea de *progreso*: desde los procesos de industrialización, que se manifestaba en la economía, la política, la educación y las artes, se buscaba la forma de mejorar el nivel

²⁶ *Ibíd*, p. 229.

²⁷ MELO, Jorge Orlando, "Consideraciones sobre modernidad y modernización", en VIVIESCAS, Fernando (Ed), *Colombia el despertar de la modernidad*, Quinta edición, Ediciones Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 2002, p. 235.

de vida y conducir a Medellín hacia un progreso material y espiritual. Pero, ¿exactamente qué significaba la idea de progreso?

La noción de *progreso* es inseparable de la noción del tiempo como una línea que fluye unilinealmente, y dicha conciencia del proceso histórico implica también la creencia en que la naturaleza, y por supuesto el hombre, deben sufrir una serie de transformaciones a lo largo de la vida, que los llevan a pasar por etapas de desarrollo, siendo las últimas superiores a las primeras. En términos generales:

El progreso consiste de hecho en el lento y gradual perfeccionamiento del saber en general, de los diversos conocimientos técnicos, artísticos y científicos, de las múltiples armas con que el hombre se enfrenta a los problemas que plantea la naturaleza o el esfuerzo humano por vivir en sociedad²⁸.

Para Robert Nisbet, la idea de progreso ha sido entendida como el avance de la humanidad hacia un estado mejor, gracias a los desarrollos técnicos y de la ciencia. Pero esta idea puede abarcar un amplio espectro de significados:

En su forma más común, la idea de progreso se ha referido, desde los griegos, al avance del conocimiento y, más especialmente, al tipo de conocimiento práctico contenido en las artes y las ciencias. Pero la idea de progreso se ha aplicado también al logro de lo que los primitivos cristianos llamaban el paraíso terrenal: un estado de tal exaltación espiritual que la liberación del hombre de todas las compulsiones físicas que lo atormentan se torna completa. A nuestro entender, la perspectiva del progreso es usada, especialmente en el mundo moderno, para sustentar la esperanza en un futuro caracterizado por la libertad, la igualdad y la justicia individuales. Pero observamos también que la idea de progreso ha servido para afirmar la conveniencia y la necesidad del absolutismo político, la superioridad racial y el estado totalitario²⁹.

Desde los inicios, la idea de progreso ha tenido dos tendencias fuertes: la primera, que lo considera como un perfeccionamiento de los conocimientos técnicos, artísticos u científicos del hombre; y una segunda, que busca alcanzar un estado de paz y felicidad que lleve al hombre a ser perfecto como ser espiritual.

Si bien la idea de progreso en el mundo occidental fue sido enunciada por pensadores griegos como Platón, Sófocles, Aristóteles, Lucrecio y Séneca, ó por figuras medievales como San Agustín y Joaquín de Fiore, quien lo hizo de manera más amplia fue Anne

²⁸ NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 20.

²⁹ NISBET, Robert, "La idea de progreso", *Revista Libertas*, No. 5, octubre de 1986, Instituto Universitario ESEADE. Traducción del texto *Literature of Liberty*, vol. II, N° 1, enero/marzo 1979, p. 1, en: http://www.esade.edu.ar/servicios/Libertas/45_2_Nisbet.pdf, consultado el 28 de enero de 2012.

Robert Jacques Turgot, durante un discurso en la Sorbona en 1750. Según éste, el progreso abarcaba toda la cultura (usos, costumbres, instituciones, códigos legales, economía, etc.)³⁰:

Se ven establecerse sociedades, formarse naciones, que alternativamente dominan y obedecen a otras naciones. Los imperios se elevan y caen; las leyes, las formas de gobierno se suceden unas a otras. Las artes, las ciencias se descubren y se perfeccionan una y otra vez. Alternativamente retardadas y aceleradas en sus progresos, pasan de clima en clima. El interés, la ambición, la vanagloria cambian a cada instante la escena del mundo e inundan la tierra de sangre. En medio de sus destrucciones, las costumbres se suavizan, el espíritu humano se ilustra, las naciones aisladas se acercan las unas a las otras. El comercio y la política reúnen, en definitiva, todas las partes del globo. La masa total de género humano, con alternativas de calma y agitación, de bienes y males, marcha siempre – aunque a paso lento- hacia una perfección mayor³¹.

Esta última noción tiene que ver con la primera tendencia y con la secularización de la idea de progreso, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, época en la que se aleja del ámbito religioso y se convierte en un proceso histórico determinado por causas naturales. En esta época surge la idea de que el hombre debe buscar la felicidad en este mundo, y no en el más allá, apareciendo el individualismo y con él, la noción de que “siguiendo los dictados de la naturaleza y la razón, podrán tener libertad, paz y bienestar, y vivir emancipados de todas las formas de tiranía y superstición”³².

En Colombia, la idea de progreso se adopta por la cultura política nacional, bien sea liberal o conservadora, y se expresa muchas veces como el imaginario de ver a Colombia como un país modernizado:

¡Qué de veces prolongaba mi paseo hasta la cumbre de un cerro que llaman Pan de Azúcar, por la forma cónica que ostenta; y en aquel magnífico belvedere que domina los verdes llanos de Mariquita, el Tolima coronado de perpetua nieve, el páramo del Ruiz y el curso del caudaloso Magdalena, que fecundiza esos campos ubérrimos, llenos de tabacales y de plantaciones útiles, me ponía a cavilar lo que

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ TURGOT, “Cuadro Filosófico de los progresos del espíritu humano”. Discurso pronunciado en latín en la Sorbona como clausura de las Sorbónicas, el 11 de diciembre de 1750, p. 36, en <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/TurgotCuadrosFilos%F3ficosProgreso.pdf>, consultado el 31 de enero de 2012.

³² MELO, Jorge Orlando, “La idea de progreso en el siglo XIX. Ilusiones y desencantos, 1780-1930”, Conferencia presentada en el XVI Congreso de colombianistas, Charlottesville, 6 de agosto de 2008, p. 2, en <http://www.jorgeorlandomelo.com/indice.htm>, consultado el 29 de abril de 2012.

serían, con el andar del tiempo y con la paz, una vez que penetre en ellas el elemento europeo con los pasmosos adelantos del presente siglo!³³.

Sin embargo, la idea de progreso en Colombia, así como en los países latinoamericanos, no debe entenderse sólo como la extensión de las ideas europeas. Ella respondió al análisis de las condiciones locales, al aumento de la población, los avances científicos y a los proyectos sociales y políticos que buscaban transformar la sociedad, dejando atrás el pasado colonial. Las ideas que surgieron en Europa, fueron adaptadas a las condiciones específicas, y promovidas por personas que encontraban en ellas las justificaciones para sus propios proyectos³⁴.

También parte de ese anhelo modernista, era incluir al país en el ámbito universal o dicho de otra forma, que empezara “a figurar en el catálogo de las naciones civilizadas”³⁵. Pero exactamente, ¿de qué se trataba ser civilizado?

La utilización del término *civilización* abarca múltiples hechos: desde el grado alcanzado por la técnica, los modales, el desarrollo del conocimiento científico, las ideas religiosas, las costumbres, la forma de las viviendas, las penas judiciales, las formas de preparar los alimentos, etc. Según Norbert Elías: “Para ser exactos, no hay nada que no pueda hacerse de una forma ‘civilizada’ y de una forma ‘incivilizada’”³⁶.

También el término depende del país donde se esté empleando. Para los franceses e ingleses, este concepto implica hechos políticos, económicos, religiosos, técnicos, morales y sociales. Además, tiene que ver con un proceso o el resultado de un proceso; por su parte los alemanes, con el término *cultura* (*Kulture*), se refieren a la producción espiritual, artística y religiosa, que se relaciona a su vez con el valor de ciertos productos hechos por el hombre (lo cultural).

La expresión francesa de *homme civilisé* lleva a la utilización de un concepto que plasma las costumbres y las circunstancias sociales dominantes, que se creía superior en comparación con otras más simples o más incivilizadas, en cuanto a sus costumbres o

³³ ORTIZ, Juan Francisco, *Reminiscencias*, en MARTÍNEZ, Frédéric, *El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900*, Banco de la República, Bogotá, 2001, p. 148.

³⁴ MELO, Jorge Orlando, “La idea de progreso en el siglo XIX”, p. 3

³⁵ MARTÍNEZ, Frédéric, *El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900*, Banco de la República, Bogotá, 2001, p. 150.

³⁶ ELÍAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión de la segunda edición, México, 1994, p. 57.

modales. Cuando se incorporan los intelectuales burgueses y algunos grupos de la clase media al círculo de la sociedad cortesana francesa, el concepto de civilización sería criticado y expandido:

Pero en la concepción de la clase media ascendente, en la opinión del movimiento reformista se amplía los supuestos de lo que es necesario para convertir en civilizada a una sociedad no civilizada. La civilización del Estado, de la Constitución, de la educación y, con ello, de amplias capas del pueblo, la liberación frente a todo lo que aún sigue siendo bárbaro e irracional en las circunstancias existentes [...], toda esta obra de civilización ha de ser la consecuencia del refinamiento de las costumbres y la pacificación interna del país merced a la obra de los reyes³⁷.

En América Latina, incluyendo a Colombia, la noción de civilización fue inseparable de la idea de progreso, y usada por los gobernantes y letrados desde el siglo XIX, para identificar una condición que se esperaba que tuviera el país. Quienes llevaron la bandera de la civilización fueron diversas instituciones y agentes sociales que buscaron encaminar las experiencias individuales hacia la conducta social que se esperaba tuvieran todos los individuos. Una conducta que los ayudara a vivir mejor juntos, y en la que se pudiera formar un “mismo capital social, cultural y simbólico”³⁸, un *habitus* a partir del cual se tradujeran las relaciones de clase, edad y género. Dicho capital cultural y simbólico incluía la predisposición al gusto y disfrute de determinadas obras artísticas.

Pierre Bourdieu, en su libro *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*³⁹, sugiere que si bien el capital cultural heredado es fundamental para definir el gusto, también el capital escolar influye en la competencia en materia de música o pintura: “en la definición tácita de la titulación académica (como un título de ingeniero) se inscribe, pues, que dicha titulación garantiza *realmente* la posesión de una ‘cultura general’ tanto más considerable y extensa cuanto más prestigiosa sea la misma”⁴⁰.

Entonces, con la titulación se da una “imposición simbólica” que extiende el campo de saber más allá de lo que se supone garantizan los títulos académicos, una especie de *exigencia tácita* hacia el poseedor del título, para cumplir con conductas o posiciones que no se enseñan en las instituciones de manera explícita. Lo que obtiene, por lo tanto,

³⁷ *Ibid.*, pp. 93-94.

³⁸ PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, segunda edición, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2011, p. 29.

³⁹ BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

es un reconocimiento del canon académico que puede ser extendido a otras obras o campos de conocimientos:

[...] La disposición legítima que se adquiere mediante la frecuentación de una clase particular de obras, a saber, obras literarias y filosóficas que reconoce el canon académico, se extiende a otras obras menos legítimas, como la literatura de vanguardia, o a campos académicamente menos reconocidos, como el cine; la tendencia a la generalización está inscrita en el propio principio de la disposición para *reconocer* las obras legítimas, en la propensión y aptitud para reconocer en ellas la legitimidad y para percibir las como dignas de admiración por ellas mismas, que es, inseparablemente, aptitud para reconocer algo ya conocido, a saber, los rasgos estilísticos propios que las caracterizan en su singularidad (“es un Rembrandt”, e incluso “es *El hombre del casco*”) o en tanto que pertenecen a una clase de obras (“es un impresionista”)⁴¹.

El encuentro y empatía con una obra de arte, entonces no es un proceso natural, sino que requiere de un proceso cognitivo. En otras palabras: “un trabajo de arte ha significado e interesado sólo para aquellos quienes poseen la competencia cultural, es decir, el código, dentro del cual eso es codificado”⁴².

Bourdieu reconoce dos tipos de arte: el *arte por el arte*, el que busca la exaltación de la fantasía y los sentidos⁴³; y el arte digno de tal nombre, que debe propender a la moralidad, suscitar sentimientos buenos, correctos (dignidad, delicadeza, etc.) y que pinta lo verdadero. Este arte es un arte que “debe educar”⁴⁴.

Y basta mirar algunos de los programas de mano de la Sociedad Amigos del Arte de Medellín para corroborar que dicha educación era una de las metas de esta sociedad:

La Sociedad sigue cumpliendo así su programación cultural y sólo abriga el deseo de que sea bien aprovechado del público y pronto tengamos una eficaz educación⁴⁵.

Pero la educación también tenía que ver con adoptar cierta actitud en la sala de conciertos. Es así como aparecen continuamente en los programas de mano referencias a no fumar en la sala, a la atención que debe prestarse y al silencio que se requiere en los conciertos:

⁴¹ *Ibíd.*, p. 23

⁴² BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, en MARTÍNEZ GÓMEZ, Óscar, Traducción de la Introducción, en <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-IntroduccionDistincion.pdf>, consultado el 13 de agosto de 2011.

⁴³ BOURDIEU, Pierre, *La Distinción, Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 2000, p. 46.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 46

⁴⁵ Programa de mano *Exposición de acuarelas del pintor argentino Santiago Velasco*, Sociedad Amigos del Arte, 26 al 31 de agosto de 1942.

En el espacio de obra a obra puede el auditorio descansar de la tensión que la naturaleza de la guitarra le demanda y seguir después el itinerario espiritual del concierto. Pero mientras toca el Artista el mismo auditorio se percatará de que cualquier pequeño movimiento interrumpe la coordinación musical de la obra y se anega la bella sonoridad de la guitarra en una atmosfera falta de transparencia. Por todo lo dicho y deseando dar al concierto verdadera eficacia emotiva, se ruega un perfecto y unánime Silencio⁴⁶.

Además, dicha educación también tenía que ver con privilegiar ciertas expresiones musicales sobre otras, dicho sea de paso, de la música académica europea, la que la Sociedad Amigos del Arte llamaba de *verdadero arte*: “Una vez más la Sociedad Amigos del Arte contribuye al desarrollo cultural y artístico de Medellín, presentando espectáculos de verdadero arte y de renombre universal”⁴⁷.

Y esto también implica, en términos de Bourdieu, una imposición del gusto de determinadas clases sociales, o en otras palabras, “una dominación simbólica a través de la atribución de valor a determinados objetos y modos de uso de los mismos en detrimento de otros”⁴⁸. Bourdieu afirma que:

No existe, pues, nada que distinga de forma tan rigurosa a las diferentes clases como la disposición objetivamente exigida por el consumo legítimo de obras legítimas, la aptitud para adoptar un punto de vista propiamente estético sobre unos objetos ya constituidos estéticamente – y por consiguiente designados a la admiración de aquellos que han aprendido a reconocer los signos de lo admirable-, y, lo que aún es más raro de encontrar, la capacidad de constituir estéticamente cualquier clase de objetos o incluso objetos “vulgares” (porque son apropiados o no, por el “vulgo”) o de comprometer los principios de una estética “pura” en las opciones más ordinarias de la existencia ordinaria, por ejemplo, en materia de cocina, de vestimenta o de decoración⁴⁹.

Aquí lo que contaba era la educación, como sinónimo de moral y de buen gusto. Esto permitía que no sólo las personas adineradas pertenecieran a la élite de la ciudad, sino que personas de clase media también hacían parte de los actores de cambio, que a través de instituciones como la Sociedad de Mejoras Públicas, el Instituto de Bellas Artes y la Sociedad Amigos del Arte, quienes propiciaban la transformación de Medellín.

⁴⁶ Programa de mano *Andrés Segovia*, Sociedad Amigos del Arte, 27 y 28 de septiembre de 1943.

⁴⁷ Programa de mano *Sai Shoki*, Sociedad Amigos del Arte, 1 y 2 de octubre de 1940.

⁴⁸ SAIDEL, Matías L., “Comentarios sobre La Distinción de Pierre Bourdieu”, *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, No. 5, diciembre de 2009, p. 5, en http://www.ides.org.ar/shared/practicadeoficio/2009_nro5/artic18.pdf, consultado el 14 de agosto de 2011.

⁴⁹ BOURDIEU, Pierre, *La distinción...*, p. 37.

1.3 Medellín, una ciudad en proceso de transformación

América Latina, para comienzos del Siglo XX, era básicamente un continente rural. Según estadísticas, alrededor de un 70% de la población vivía en el campo, mientras que tan solo el 30% restante, lo hacía en pequeños entornos urbanos⁵⁰.

Este panorama cambiaría radicalmente y de manera acelerada en muy poco tiempo: las ciudades latinoamericanas, abrazadas a los imaginarios de “modernidad”, como fueron Buenos Aires, México y Sao Paulo, comenzaron a borrar su carácter colonial para convertirse en ciudades burguesas, de rápido crecimiento demográfico y urbano. Es así, como el continente logró entrar en un proceso colectivo de urbanización, logrando para 1930, contar con varias ciudades en las que la población había sobrepasado el millón de habitantes y donde se habían realizado tareas de saneamiento y cambios urbanos, como la construcción de alcantarillado, acueductos y pavimentación de calles⁵¹. La siguiente tabla muestra cómo las principales ciudades latinoamericanas, entre 1900 y 1960, y cómo pasan de ser cabeceras municipales a convertirse en ciudades grandes con un crecimiento demográfico entre 3 y 5 millones de habitantes:

Cuadro 1. Ciudades Latinoamericanas – Siglo XX
Población aproximada en miles de habitantes⁵²

Umbrales	1900	1930	1960
Ciudades grandes 3'-5'			Buenos Aires México Río de Janeiro Sao Paulo
Ciudades medianas 1'-3'		Buenos Aires Río de Janeiro México Sao Paulo	Lima La Habana Bogotá Santiago

⁵⁰ ARANGO CARDINAL, Silvia, “La ciudad latinoamericana en el Siglo XX”, *Historia de las ciudades e historia de Medellín como ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2007, p. 43.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 43-51.

⁵² *Ibid.*, p. 44.

			Montevideo Caracas
Ciudades pequeñas 500 mil-1´		Buenos Aires Río de Janeiro	
Cabeceras municipales 100-500	México Santiago La Habana Sao Paulo Salvador Montevideo Lima Valparaíso Recife Rosario Guadalajara Bogotá	Rosario Lima Salvador Bogotá Porto Alegre Guadalajara Caracas Guatemala Guayaquil Puebla Medellín Quito	Belem Puebla Medellín Veracruz
Poblados Menos de 100 mil	Puebla Guanajuato Guatemala Caracas		

Medellín no va a ser ajeno a este proceso de urbanización y a partir de 1870, en la ciudad se aceleraron una serie de procesos que la llevan a consolidarse como una ciudad comercial, bancaria e industrial. Dichos procesos implicaron también el aumento de la población y una transformación urbana que siguió el imaginario de países europeos, bajo la bandera de la modernidad⁵³.

⁵³ GONZÁLEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2007.

Los cambios en la ciudad se vieron reflejados en la apertura y ampliación de nuevas calles, la demolición de casas viejas, la construcción de edificios cada vez más altos, y la llegada de un gran número de vehículos particulares. Todos estos elementos, fueron los que permitieron a un sector de la élite, asociado con las instancias del gobierno de Medellín, hablar de “la noción de progreso asociado con la destrucción del pasado, con la eliminación de cualquier vestigio pueblerino”⁵⁴.

Melo distingue tres hilos de modernización: el esfuerzo eficaz por adaptar la población, en su mayoría de origen campesino, a la vida urbana; la renovación de los ideales cívicos; y la afición generalizada por la literatura, que sirvió de catalizador al proceso de civilización. Si los antioqueños utilizaron fondos públicos para la construcción del Bosque de la Independencia, el Instituto de Bellas Artes y el Teatro Municipal, fue porque “[...] el ideal de ciudad promovido incluyó siempre, como un elemento central, el impulso cultural y educativo”⁵⁵.

También, esta noción se asoció con la construcción de edificios, que muchas veces fueron vistos como parte del civismo:

Los edificios que la iniciativa privada levanta en los centros urbanos no representan para sus dueños más que una propiedad nominal y un canon de renta. Por lo demás, y por su carácter de inmuebles (mejor inmóviles), pertenecen a la ciudad y son su adorno y decoro. Ella es la que los ostenta, exhibe, señala y destaca entre la red de calles y avenidas. Todas las construcciones urbanas constituyen el alma de la ciudad, y por sus balcones y ventanas y azoteas avizora el escruta el panorama del porvenir⁵⁶.

⁵⁴ VILLA MARTÍNEZ, Marta Inés, “Medellín: de aldea a metrópoli. Una mirada al siglo XX desde el espacio urbano”, *Historia de las ciudades e historia de Medellín como ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2007, p. 103.

⁵⁵ LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004, p. 347.

⁵⁶ Sociedad de Mejoras Públicas, “Escuelas de Civismo”, *Revista La Ciudad*, No. 86, Editorial Olympia, Medellín, 1939, p. 21.



Francisco Mejía, Edificio Fabricato, 1952
Biblioteca Pública Piloto

Mientras que el *viejo Medellín* se ubicó entre el ángulo formado por el Río Medellín y la ribera izquierda de la Quebrada Santa Elena, desde finales del siglo XIX, la ciudad comenzó un proceso de expansión hacia la derecha de la Quebrada Santa Elena, motivado en parte por la superación de la barrera natural que esta quebrada representaba.

Ella, corrió descubierta desde la carrera Junín hasta el puente de Hierro (donde se encuentra hoy el Teatro Pablo Tobón Uribe), hasta 1930, año en el que fue cubierta con el ánimo de continuar el Paseo de La Plata, solucionar los problemas de higiene y mejorar la movilidad de los vehículos en ese sector. Además, hay que tener en cuenta, que allí se construyó el barrio más elegante, donde los personajes más pudientes de la ciudad tenían sus mansiones.

La construcción de la Catedral de Villanueva junto al Parque de Bolívar, respondió a motivos urbanizadores, pero también relacionados con los poderes religiosos y privados. Según Botero Herrera, este proyecto se relacionó directamente con la creación de la Diócesis de Medellín y al traslado de la sede episcopal, motivos por los cuales se planteó la necesidad de una catedral acorde con el nuevo estatus de la ciudad. Pero además, los donantes de los terrenos para el Parque de Bolívar, Tyller Moore y Gabriel

Echeverry, desarrollaron proyectos de urbanización en este sector, convirtiéndolo, junto al Paseo de la Playa, en una zona de residencia de las clases altas⁵⁷.

La creación de plazas de mercado cubiertas fue otro de los proyectos representativos de la modernidad en la ciudad, cuando se buscaba el desarrollo urbano y la civilidad. Luego de un primer intento de construcción de la plaza en 1886, por el ingeniero José María Villa, se construyó el Mercado Cubierto del Barrio Oriental, adjudicado por Rafael Flórez y con planos de Tulio Ospina, sitio donde en enero de 1891, se trasladó el mercado de frutas, legumbres, granos, fósforos, jabones, sombreros, alimentos preparados, licores, etc⁵⁸.

Dos años más tarde, se inauguró la Plaza cubierta de Guayaquil, la cual desplazaría en importancia a la anterior. Al mismo tiempo, se edificó la estación terminal del ferrocarril de Antioquia, respondiendo a intereses privados que ya tenían en el sector intereses comerciales, industriales y urbanizadores⁵⁹. De esta manera, el sector se convirtió en “un verdadero ‘puerto seco’ sobre el cual gravitaría el mercado de víveres y todo tipo de comercios y transacciones realizadas en la ciudad, e incluso su agitada vida nocturna”⁶⁰.



Melitón Rodríguez, Plaza de mercado en Guayaquil, 1920

En: ESCOBAR, Felipe (Ed.), *Melitón Rodríguez. Fotografías*, El Áncora Editores, Bogotá

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 172-173.

⁵⁸ GONZALEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Medellín*, pp. 86-87.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁶⁰ BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín*, p. 177.

Estos procesos urbanos fueron desarrollados, por una nueva clase económica que se fue formando y dominaría el espacio económico y político de Medellín. Tanto Roger Brew, como Fernando Botero, reconocen que si bien la minería favoreció el surgimiento de dicha élite, fue el comercio el que permitió la formación de la élite antioqueña.

Dado su conocimiento de los mercados, las rutas, los créditos, los riesgos, las costumbres y la psicología del minero, se les facilitó lanzarse luego al comercio internacional. En síntesis: su experiencia a nivel local, y sobre todo el control del oro, les permitió a los antioqueños, más fácilmente que a otros grupos regionales, especializarse en las actividades comerciales⁶¹.

El oro, por su parte, fue el posibilitador de que los antioqueños dominaran el comercio exterior:

En medio de esta variada actividad, resalta el papel articulador jugado por el oro. Fue éste el que le dio la capacidad a los antioqueños de dominar el comercio exterior a nuestras fronteras, en tanto constituía el patrón internacional de cambio. Pero, al mismo tiempo, es el oro el que impulsó a los comerciantes antioqueños a lanzarse a dicha actividad con éxito, en tanto las zonas mineras se conformaron como centros de intercambio, como mercados suficientemente significativos en los cuales se “rescataba” el oro a cambio de mercancías de consumo director provenientes de otras regiones antioqueñas y del país⁶².

Otra de las actividades comerciales para este nuevo grupo, fue la especulación. Por medio de éstas fue que se consiguieron las grandes fortunas en Antioquia. Según Ricardo Olano:

Por aquellos tiempos, quizás desde 1909, hasta la crisis de 1904 en que se arruinaron muchísimos Bancos y Casas [comerciales] de Medellín, hubo en esta ciudad una espantosa fiebre de especulaciones que tenía por aliciente las oscilaciones del cambio. Como este subía constantemente (desde el principio de la guerra hasta fines de 1902), los compradores ganaron siempre y así se improvisaron algunas fortunas (y el hábito de las especulaciones se desarrolló extraordinariamente⁶³.

Y aunque estos ricos comerciantes fueron quienes comenzaron la tarea de industrialización, también eran una élite abierta que permitió la incorporación de otras personas que tuvieran un capital sólido. Entre éstos últimos, se pueden mencionar a Ricardo Olano, Alejandro Ángel, Lorenzo Jaramillo, Pepe Sierra y Jesús Mora.

En cuanto al proceso de industrialización de la ciudad, luego de la Guerra de los Mil Días, en Antioquia ya existía un mercado significativo que garantizaba el montaje

⁶¹ BOTERO HERRERA, Fernando, *La industrialización en Antioquia. Génesis y consolidación 1900-1930*, Hombre Nuevo Editores, Medellín, 2003, p. 19.

⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁶³ OLANO, Ricardo, En: BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín*, p. 219.

industrial, por lo que se comenzarían a crear fábricas modernas para producir distintos productos. La preocupación inicial fue irse desprendiendo de la dependencia del exterior. Januario Henao⁶⁴, afirmaba que era necesario crear industrias que emanciparan del gravamen de los artículos importados y que se debía pensar “en la creación de fabricas de artefactos e uso diario e indispensable, de aquellos que no producimos hoy y que pagamos al extranjero a precios exorbitantes”⁶⁵. Es por este motivo que:

Se comenzaría también a producir localmente un conjunto de bienes de consumo popular (por ejemplo, bebidas, gaseosas y cerveza) cuyo valor no justificaba los altos costos del transporte. De otra parte, con el proceso de urbanización se irían generando necesidades de materiales de construcción (ladrillos, baldosas, vidrio) y de otro orden (loza, productos de cerámica). Finalmente, el ritmo más intenso de la vida y del trabajo crearían la necesidad de algunos alimentos elaborados (chocolates, harina de maíz y trigo) así como también de aquel tipo de productos generalizados entre la población trabajadora de las ciudades como son los cigarrillos, cigarrillos y calzado⁶⁶.

También se abordó el mercado textil, buscando sustituir la importación de las telas, para lo cual:

[...] desde finales de la Guerra de los Mil Días (1902) hasta 1920 se fundaron trece empresas textiles, once de las cuales estaban en Medellín y sus alrededores. No debe creerse, sin embargo, que las telas extranjeras fueron desplazadas de manera inmediata. La demanda por textiles era amplia en todo el país y las fábricas de tejidos no alcanzaban al principio a abastecer el mercado⁶⁷.

La formación de una clase económica empresarial no sólo favoreció el desarrollo de la industria en la ciudad y el progreso material, sino que también estuvo vinculada a la promoción de un espíritu cívico, mediante campañas de educación y de creación de vivienda para los obreros, y el apoyo a actividades culturales, como mecanismos de publicidad para las empresas. Ejemplos de apoyo a actividades artísticas fueron los Concursos promovidos por Indulana-Rosellón (1941-1943) y Fabricato (1948-1951)⁶⁸; los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, promovidos por la Compañía Colombiana de Tabaco y transmitidos por radio; el Concurso de Pintura de Tejiçóndor,

⁶⁴ Secretario de hacienda del departamento y primer secretario de la cámara de comercio de Medellín.

⁶⁵ MOLINA LONDOÑO, Luis Fernando, “La economía local en el Siglo XIX”, *Historia de Medellín*, Compañía Suramericana de Seguros, Medellín, 1996, p. 221.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 92-93

⁶⁷ BOTERO HERRERA, Fernando, *La industrialización en Antioquia*, p. 94.

⁶⁸ GIL ARAQUE, Fernando, Ecos, con-textos y Des-conciertos. La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia, 1948 - 1951”, *Nexos*, Vol. 116, Medellín, 2003, pp. 4-5.

programas radiales como *Teatro en Casa*, de Fabricato; y el apoyo a campañas como *Medellín necesita un piano*, de la Sociedad Amigos del Arte.



Propaganda Tejicóndor

Programa de mano Jan y Mischel Cherniavsky – 2 de noviembre de 1945

Rafael Vega, en un comentario publicado en *El Colombiano*, en mayo de 1949, resaltaba la labor realizada por la industria:

La participación directa de algunas industrias en el campo de la cultura, valiéndose de la propaganda, es un tema propicio para meditar sobre la forma cómo es posible apoyar el movimiento cultural para que su desarrollo progrese contra todas las barreras que le impone la ignorancia del pueblo y la pereza y el pesimismo de los despreocupados por las disciplinas del espíritu.

La parte económica ha sido entre nosotros un escollo difícil de salvar cuando se trata de actividades culturales, especialmente las bellas artes. El Estado poca importancia le ha prestado a una de las principales, la música; a la pintura un poco más de ayuda le ha dispensado, pero no la suficiente. Los ricos potentados si apoyan alguna actividad artística, se deciden por la pintura, ya que si compran un cuadro ahí lo tendrán como un haber material al fin y al cabo representado en un valor real aunque el artístico no prime; mas si se les habla de música, poco entusiasmo demuestran porque de ir a un concierto poco beneficio material queda. Total, el arte es sostenido por unos pocos aficionados que no alcanzan a darle el apoyo suficiente. Por eso vemos a muchos pintores que no venden sus cuadros y tienen que dedicarse a pintar afiches de publicidad, a muchos músicos que tienen que suspender sus conciertos por falta de público, a orquestas sinfónicas que después de ardua lucha para prospectar un programa, son escuchadas por un centenar de personas cuando mucho público hay. En esta forma es posible que se progrese y se sirva? Es imposible. Pero queda un camino. Explotar la cultura para beneficio aparente de una publicidad industrial. Decimos aparente, porque a pesar de que la casa anunciadora saca provecho y se hace popular patrocinando eventos culturales de alta calidad, la cultura se beneficia más de la misma casa anunciadora. Esto demuestra fácilmente el valor del arte en un medio que parecería imposible a primera vista. Y precisamente de ahí viene desconfianza de los anunciadores para explotar las bellas artes como medio de publicidad, alegando que son incomprensibles para el pueblo y deciden más bien la ley del menor esfuerzo utilizando medios baladíes y superficiales ya conocidos de todos para efectuar publicidad importante que llegue fácilmente a las masas.

En los últimos tiempos hemos visto con gran complacencia cómo varias casas industriales han dedicado parte de su plan publicitario a utilizar la música buena y la pintura como elementos para su propaganda. El resultado material de dichos eventos creemos que ha dejado plenamente satisfechos a los interesados y el resultado artístico ha beneficiado la cultura nacional y ha empezado a llenar el gran vacío que existe en el cultivo de las bellas artes, especialmente, la música y la pintura, en Colombia.

En la parte musical Fabricato ha establecido un concurso anual de música, con grandes éxitos. La Compañía Colombiana de Tabaco ha patrocinado una serie de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, que hace llegar por medio de la radio a miles de personas. La misma industria de tabaco tiene en la radio local un magnífico programa de buena música, que ha sido considerado como un oasis musical en nuestra radiodifusión. Y en la pintura, Tejicóndor ha patrocinado un sensacional Concurso Nacional de Pintura que ha culminado en estos días con la presentación de una variadísima como interesante exposición de las obras admitidas al concurso y con la entrega de premios a los ganadores...

Esto es hacer publicidad efectiva; es hacer arte, cultura, y por consiguiente, Patria.

A los pesimistas les pedimos estudien las consecuencias del concurso de Tejicóndor y se convencerá del gran bien que hace usando la publicidad con vehículos artísticos⁶⁹.

A la par de la transformación física de la ciudad y la creación de industrias, se va a dar un crecimiento demográfico, en el que Medellín pasa de ser una ciudad de casi 60 mil habitantes a comienzos de siglo, a tener cerca de 360 mil en 1951⁷⁰. El siguiente cuadro estadístico ilustra parte de este proceso entre 1905 y 1973.

Cuadro 2. Crecimiento demográfico en Medellín, 1905-1973⁷¹

Años censales	Total de población	% incremento intercensal	Tasa de crecimiento anual promedio	Incremento Año base 1905
1905	59.815			100
1912	70.547	17.9	2.39	118
1918	79.146	12.2	1.94	132
1928	120.044	51.7	4.25	201
1938	168.266	40.2	3.43	281
1951	358.189	112.9	5.98	599

⁶⁹ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El arte en la publicidad", *El Colombiano*, Medellín, 11 de mayo de 1949, p. 5.

⁷⁰ VILLA MARTÍNEZ, Marta Inés, "Medellín: de aldea a metrópoli", p. 101.

⁷¹ TORO, Constanza, "Desarrollo urbano", en MELO, Jorge Orlando (Ed.), *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana, 1998, p. 299.

1964	772.887	115.9	6.09	1.192
1973	1.071.252	38.6	3.69	1.690

Según Marta Inés Villa Martínez, además del crecimiento natural (familias que tenían entre 5 y 10 hijos), el crecimiento poblacional tiene que ver con la llegada de gente de los pueblos cercanos para incorporarse como trabajadores en la construcción de grandes obras, así como obreros en las industrias. Estas personas van a recibir y a participar en la modernidad sólo de manera parcial. Su dosis de modernidad va a estar representada por viviendas obreras, agua corriente, alumbrado, procesos de alfabetización y la llamada democratización de las manifestaciones culturales que se creían eran exclusivas de las clases privilegiadas (orfeones y conjuntos musicales obreros y populares, conciertos populares, becas para estudiar artes en diferentes institutos y universidades de la ciudad, etc.).



Orfeón Antioqueño, s.f.

Cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica EAFIT

Volviendo con el aumento de la población, con éste también llegaron los problemas de vivienda en la ciudad. La población era mayor frente al área que se encontraba construida, y en gran medida quienes se encontraban en desventaja eran los sectores obrero y popular. De hecho, “desde la primera década del presente siglo la queja de los

sectores pobres sobre la escasez, precariedad y carestía de la vivienda fue permanente⁷².

La Sociedad de Mejoras Públicas, por medio de la revista *La ciudad*, se quejaba de la falta de planificación en la construcción de nuevos barrios de la ciudad y la necesidad de crear un plano regulador de la ciudad:

La Junta de Fomento urbano se dio cuenta al iniciar sus labores de que el movimiento de obras públicas, sean ellas de la índole que fueren, que se emprendan en Medellín, adolecen siempre del grave error de no seguir un plan científico previamente concertado. Así como también le fue fácil a dicha Junta convencerse de que a la falta de ese plan tiene necesariamente que atribuirse un sinnúmero de irregularidades bien notorias y que son causa de que cada día la ciudad vez no sólo agravarse sus problemas de administración, sino alejarse más la perspectiva de llegar a ser una bella y confortable ciudad. Bastará revisar el movimiento de construcciones en los nuevos barrios, es decir, en aquellos iniciados en los últimos veinte años, para convencerse de que ni en su planeamiento, ni en su desarrollo se han tenido los más mínimos miramientos para hacer de ellos parte integrantes de una ciudad semejante siquiera a la que pudiera asentarse en el sitio que Medellín ocupa. Con excepción, quizás, de unos dos de esos barrios, que son muy numerosos, en ellos la localización topográfica y la dirección de las calles es defectuosa, carecen de un rudimentario sistema de desagües; no se previeron suministros de servicios públicos de agua, luz y teléfonos; ni se fijaron diseños para las edificaciones, ni se consultaron las vías de circulación más convenientes para su conexión con las parte de ciudad ya existente; en fin. Medellín ha venido a ser un poblado inarmónico, compuesto de una variedad muy crecida de barrios llenos de graves deficiencias de costosísima solución; todo debido a que no ha existido un planeamiento científico que consulte las modalidades de la ciencia urbanista y dentro del cual se acomoden todas las iniciativas de ensanche y mejoramiento⁷³.

Corresponde este periodo al surgimiento de los barrios obreros y populares en lotes periféricos, en su mayoría realizados por iniciativas privadas. Y en general, es el momento del auge de proyectos urbanizadores de la ciudad, en el que los hombres ilustrados sienten que es necesario plantear el diseño del desarrollo urbano y de distribución, de manera que pudiera responder a las nuevas necesidades de la ciudad moderna.

Tras la iniciativa del sector privado, motivada por el conocimiento de que las condiciones precarias de vida tenían consecuencias sobre la salud y la productividad de los obreros, también se encontraba un sentido estratégico: además de otorgar vivienda al obrero y a su familia, se le mantenía lejos de las cantinas y de los “peligros” de la

⁷² REYES CÁRDENAS, Catalina, *La vida cotidiana en Medellín*, p. 9.

⁷³ Sociedad de Mejoras Públicas, “Urbanismo”, *Revista La Ciudad*, No. 86, Editorial Olympia, Medellín, 1939, p. 38.

ciudad moderna; se le aferraba a un espacio, a la vida familiar, y en general, se creía que el tener una casa, contribuía a la moralización del sector⁷⁴.

Pero también, dicha migración de las zonas rurales va a enfrentar a los habitantes de la ciudad a un problema de adaptación de una cultura rural a una urbana. Los modos de vida de los sectores populares van a contrastar con los de los ricos. La burguesía se convirtió en un grupo excluyente, creando un límite entre una urbanidad refinada al estilo europeo y la del pueblo. Para Catalina Reyes Cárdenas, “la urbanidad se constituyó en una clara muestra de diferenciación social. La élite recalca sus virtudes urbanas, en contraste con las formas rurales, campesinas y “mañés” del resto de habitantes de la ciudad”⁷⁵. Inclusive los nuevos ricos, llegados de los pueblos, renunciaron a sus tradiciones campesinas para amoldarse a los hábitos burgueses y modernos de Medellín.

Otro de los motores del cambio en la ciudad, fue el tranvía eléctrico. Inaugurado en los años veinte, utilizó los mismos corredores viales del tranvía de mulas, pero permitió la expansión e incorporación de nuevas tierras al sector urbano. Acevedo, Bello, Copacabana, Girardota, La Aguacatala y El Poblado, entre otras fronteras urbanas, se convirtieron en sectores suburbanos gracias al acercamiento al centro urbano que les permitió el tranvía⁷⁶. Además de la valorización que ofrecía el tranvía, éste significaba para muchas personas, un elemento de inclusión social, una “posibilidad de acceso a la gente a la imagen de progreso y a la movilidad urbana”⁷⁷. También fue importante, porque a la par que la ampliación del área urbana, generó nuevas nociones sobre distancia, lejanía o cercanía, centro y periferia.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶ GONZALEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Medellín*, p. 78.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 82.



Benjamín de la Calle, Inauguración del tranvía en Parque Berrío, 1928
Biblioteca Pública Piloto

Sin embargo, los cambios estructurales de la ciudad sólo corresponden al proceso de modernización de ésta. Entonces se hace necesario no sólo mirar el aspecto físico, sino también el proceso de la modernidad, con una multiplicidad de acontecimientos que modificaron la vida urbana de la ciudad y las lógicas de los habitantes, “cambiando drásticamente sus percepciones, imaginarios, subjetividades, usos, hábitos, costumbres, relaciones sociales, formas culturales y expresiones materiales”⁷⁸. Los nuevos ciudadanos debieron aprender a vivir en la ciudad.

Asuntos como la incorporación de hábitos de higiene como bañarse todos los días y hacerlo ya no en los baños públicos-que eran además lugar de encuentro y de intercambio- sino en un baño privado, con agua que llegaba a la propia casa; pasar las calles sin dejarse atropellar por los novatos conductores, saberse la dirección de la casa por el número y no por señas, buscar en qué invertir el tiempo después de que con la luz eléctrica se había extendido los días y las noches, aprender a leer los letreros del cine, a bailar nuevos ritmos o practicar un deporte, fueron objeto de campañas cívicas empeñadas en acoplar esa modernización física con una modernidad en los hábitos⁷⁹.

Frente a la ciudad moderna, normativizada, ordenada y bella, se configuró una periferia del caos, con condiciones precarias, para lo que fue necesario crear “tecnologías sociales”, que permitieran no sólo tener un mayor control social, sino modelar el ciudadano y crear un *espíritu cívico*⁸⁰.

Todas esas campañas cívicas, incorporación de nuevos hábitos y los deseos de modernizar la ciudad, fueron promovidas por la nueva clase económica, que además de

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 65.

⁷⁹ VILLA MARTÍNEZ, Marta Inés, “Medellín: de aldea a metrópoli”, p. 104.

⁸⁰ GONZÁLEZ ESCOBAR, Fernando, *Medellín*, p. 73.

posicionarse políticamente, fue posicionando también sus aspiraciones, es decir, los imaginarios de progreso y civilización⁸¹.

Como afirma Robert Nisbet, la idea de progreso no fue exclusiva de la modernidad, y es por esto que ya en el Siglo XIX puede encontrarse en el discurso dirigido a los alumnos del Colegio Académico de Antioquia, en 1836, por Miguel Uribe Restrepo. Sin embargo, en el siglo XX va a tomar mucha más fuerza, con la creación de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), institución que fue de vital importancia en el desarrollo urbano de la ciudad y en la creación del imaginario del ciudadano ideal.

La idea de crear la sociedad nació a partir de una visita de Carlos E. Restrepo y Gonzalo Escobar a Bogotá, donde tuvieron la oportunidad de conocer, entre otras instituciones, la Sociedad de Embellecimiento. Según Escobar, cuando Restrepo le preguntó por lo qué más le había llamado la atención de Bogotá, éste respondió:

La más principal, y que me lleva preocupado, es la Sociedad de Embellecimiento. La estudié lo mejor que pude, y aunque su desarrollo no es rápido, creo que es una gran idea que merece cultivarse con entusiasmo y que su aplicación será grandemente benéfica para las poblaciones que sepan aprovecharla. No cree usted que pudiera fundarse en Medellín algo semejante?⁸²

La Sociedad se fundó el 9 de febrero de 1899, tras la convocatoria realizada por Carlos E. Restrepo a las siguientes personas, todos ellos comerciantes y hombres de negocios de la ciudad: Carlos Restrepo C., Manuel M. Llano, Eduardo Uribe V., Alfonso Villa, Gregorio Pérez, Gonzalo Escobar, Germán Jaramillo Villa, Joaquín Pinillos, Rafael Calderón, Manuel Botero, César García, Víctor M. Salazar, Francisco A. Jaramillo, Miguel Martínez, Francisco A. Olarte, Cipriano Rodríguez, Enrique Vidal, José Ignacio Cano, Eduardo de Greiff, Ricardo Jaramillo R., Manuel y Francisco de P. Muñoz⁸³.

Esta sociedad creó la *Revista Progreso*, como una forma de difundir sus ideas e inculcar las ideas de civismo y progreso.

Para inculcar estas ideas en el pueblo, lucha desinteresadamente la Sociedad de Mejoras Públicas. Ese será el fin que persiga el órgano que hoy empieza a publicarse. Bienvenido sea el nuevo paladín de la causa del progreso, nobilísimo caballero a quien no conturban las pasiones políticas ni los intereses personales.

⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸² RESTREPO URIBE, Jorge, en BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1996, p. 31.

⁸³ Sociedad de Mejoras Públicas, *Medellín ciudad tricentaria 1675-1975*, Editorial Bedout, Medellín, 1975, pp. 266-267.

Larga sea su vida, para bien de Colombia y para honra de este adorable rincón del universo⁸⁴.

En ésta se publicaban noticias sobre construcción de ferrocarriles, edificios, carreteras, mejoramiento de servicios sanitarios, escritos literarios, entre otros temas considerados como proyectos o ideas que significaran un avance para el país.

Según Botero Herrera con la SMP de Medellín, “comenzó a gestarse lo que podríamos denominar un *espíritu cívico*, o preocupación por lo público en relación con la ciudad”⁸⁵.

[...] Estoy aquí para poner en relieve las virtudes del civismo, y vengo a ello por instancias de quien, precisamente, ha hecho del civismo un culto de tal asiduidad; un tan obsesionante y prolijo esparcimiento que apenas hay en el país rincón habitado que ignore hoy de dónde ha venido irradiando esa novísima preocupación por la cosa pública de que ayer apenas se tenía en Colombia vaga idea. Pero como manda el buen parecer que haga yo aquí algo como un alarde de modestia colectiva, he de aparentar como si creyera que “Sociedad de Mejoras Públicas” y “Civismo” pueden ser términos apartables [...]⁸⁶.

Desde diferentes campañas como la creación de la Medalla de Civismo (1917), la exposición anual de flores, frutas y hortalizas (1905), la creación de centros cívicos y juntas de barrios en la ciudad, la SMP difundió el espíritu cívico, convencida de que cada persona podía realizar un aporte a la ciudad, mediante la conciencia del bien común por encima del bien individual.

Frederic C. Howe dice con mucha propiedad que una serie de calles con casas edificadas a ambos lados no constituye una ciudad. Aunque estas calles se pavimenten y se ponga alcantarillado en ellas, tampoco constituyen una ciudad. Aunque viva gente en las casas y aunque esa gente vaya a las iglesias los domingos y a los teatros en las noches, tampoco constituyen una ciudad. Cuando dentro de este grupo humano, de un interés común y de sus necesidades comunes nacen la conciencia y la responsabilidad; cuando la inteligencia y la voluntad son fuerzas cívicas que se localizan en un propósito unido y en un ideal concreto; cuando además de la conciencia individual y de la conciencia de la familia ha nacido la conciencia de la ciudad, y el instinto es voluntad para luchar por la prosperidad común y sufrir por el pesar común, entonces, sólo entonces nace la ciudad a la vida⁸⁷.

⁸⁴ URIBE MISAS, Alfonso, “Los hombres estorbo”, *Revista Progreso*, No. 1, Medellín, 7 de agosto de 1926, p. 2.

⁸⁵ BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín*, pp. 41-42.

⁸⁶ GAVIRIA, José A., “Civismo”, Conferencia dictada en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, 8 de octubre de 1921, *Colombia. Revista semanal*, No. 267, Año VI, Medellín, 19 de octubre de 1921, p. 194.

⁸⁷ Sociedad de Mejoras Públicas, “Civismo”, *Revista Progreso*, No. 1, Medellín, 7 de agosto de 1926, p. 1

Para Ricardo Olano, uno de los dirigentes de la SMP entre 1918 y 1926, y promotor del *city planning* en la ciudad:

Los ciudadanos de cada generación tienen una gran responsabilidad antes las venideras, para cuya felicidad deben trabajar por todos los medios que estén a su alcance. Con un esfuerzo consciente logrando levantar el espíritu público e infundiéndole un poco de sano idealismo, haremos una revolución en nuestras ciudades, que llegarán a brindarnos confort, alegría y salud⁸⁸

Además, el civismo fue visto como “amor al terruño”⁸⁹ y una forma de conseguir la unidad nacional, al considerarse la ciudad como el origen de la patria, y el civismo como una cualidad de todo buen ciudadano:

Históricamente, la patria empezó por ser la ciudad. Roma imperial, señora del mundo, comenzó reducida al estrecho recinto de las siete colinas, donde se construyeron sus nidos de águilas unos cuantos aventureros; al extenderse por toda la cuenca del Mediterráneo no olvidó su origen y el romano siguió llamándose ciudadano, hijo de la ciudad, dueño de los derechos que la ciudad le confería, sujeto a las obligaciones que la ciudad le reclamaba.

Con la ciudad tenemos una obligación particular, directa, impuesta por la razón del vecindario. En ella vivimos, en ellas nos aguarda para el último descanso el silencioso recinto que manos cariñosas poblaron de vigilantes cipreses, mudos centinelas de la gran ciudad.

La ciudad se beneficia con nuestros esfuerzos, con nuestra actividad: padece con nuestra desidia, retrocede con nuestra incultura, se rebaja con nuestro egoísmo. Ella resuena con todo lo que hacemos malo o bueno.

Pero el concepto de civismo rebasa los límites urbanos y se dilata a la extensión toda la patria. Ser cívico es ser ciudadano, reconocerse miembro digno de una comunidad de hombres ligados por vínculos permanentes, por intereses comunes, por un destino solidario.

El civismo es un arte; el arte de saber vivir en sociedad como una ayuda y no como un estorbo. El hombre cívico reconoce que sus éxitos, su fama, su riqueza, su bienestar, no son obra exclusiva, sino el resultado de una serie de esfuerzos comunes, a los cuales debe corresponder con magnanimidad, no como quien regala sino como quien retribuye.

El egoísta no es cívico y por no serlo traiciona a la sociedad en que vive. Absorbe y no devuelve; recibe y no contribuye; exige y no otorga. Vive en lucha perenne con el medio que lo rodea y en lugar de engrandecer su ciudad y su patria la empequeñece.

Y acaba por hacerse infeliz. Se cree perseguido y extorsionado, simplemente porque no logra comprender en su hosco aislamiento lo que a todas horas está recibiendo como aporte invisible del esfuerzo común. Cuando le cobran una contribución cree que le roban, cuando le solicitan una limosna se imagina que están abusando de su benevolencia.

⁸⁸ OLANO, Ricardo, en BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín 1890-1950.*, p. 40.

⁸⁹ GAVIRIA, José A., “Civismo”, p. 193.

Carecer de civismo es retroceder a la edad de las cavernas; ser cívico es anticiparse al porvenir.

Sepamos serlo⁹⁰.

La pregunta constante de la SMP fue ¿De qué manera contribuye Ud. Al progreso de la ciudad? Quienes se oponían a los cambios de la ciudad, no ayudaban a la realización de éstos y no se acogían al espíritu cívico fueron considerados como *hombres-estorbo*⁹¹, personas que no servían al mejoramiento de la ciudad y que debían ser sancionados.

Se ha establecido el principio de que quien no sirve a la ciudad con su dinero o con su esfuerzo es un mal ciudadano; se enaltecen las virtudes civiles, y la opinión pública señala para escarnecerlos, a los que en una u otra forma estorban el mejoramiento de la ciudad⁹².

Parte ser un hombre cívico, era contribuir económicamente para poder realizar algunos proyectos, y en este sentido, también la Sociedad Amigos del Arte se apoyó en esta idea, cuando en varias de sus campañas solicitaba la ayuda económica de personas y empresas. Un ejemplo de esto se encuentra en la campaña propuesta por Alejandro Ciardelli, en 1941, para conseguir un piano de concierto, en la que se esperaba conseguir 5.000 pesos, que costaba el piano, por medio de acciones en tres frentes diferentes: público en general; gerentes de fábricas y comerciantes, que pudieran aportar más de un peso; y recolección de fondos entre empleados y obreros de fabricas.

El argumento de la campaña era el siguiente:

Hemos escogido para la campaña unos argumentos sencillos y de poderoso interés moral, a saber: regionalismo, pundonor, y hemos apoyado estos argumentos con la visualización del esfuerzo que la ciudad está llevando a cabo, en el cual todos se encuentran empeñados. Esta visualización del esfuerzo acrecentará el deseo de ver perfeccionada la tarea implantada y como muchísimas personas están empeñadas en esta tarea esto mismo las inducirá a cooperar con nosotros⁹³.

La Sociedad de Mejoras Públicas, a finales de la década de 1930, reformó sus estatutos y creó secciones permanentes en diferentes ramos que funcionaran de manera autónoma. La medida, en parte motivada por la pérdida de influencia de la Sociedad en

⁹⁰ RESTREPO JARAMILLO, Gonzalo, "Civismo", *Revista La Ciudad*, Edición extraordinaria con motivo del XI Congreso de Sociedades de Mejoras, Editorial Olympia, Medellín, 1954, p. 1.

⁹¹ URIBE MISAS, Alfonso, "Los hombres estorbos", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, Año I, No. 1, 7 de agosto de 1926, p. 1; OLANO, Ricardo, "Los obstáculos en las obras públicas", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, Año I, No. 24, 13 de abril de 1928, p. 373.

⁹² *Ibid.*, p. 46.

⁹³ CIARDELLI, Alejandro, "Carta al Presidente de Sociedad Amigos del Arte", Correspondencia Sociedad Amigos del Arte, SAA-9, folios 76-80, Medellín, 27 de marzo de 1941.

los problemas de la ciudad, buscaba recuperar terreno en el poder de decisión frente a las necesidades de la ciudad.

Todas las transformaciones sociales, políticas y de infraestructura que estaba viviendo Medellín y Colombia, también fueron visibles en el plano cultural: la música comenzó a enseñarse profesionalmente en centros educativos, como el conservatorio nacional en Bogotá, dirigido por Guillermo Uribe Holguín; en 1910, las grabaciones de Pelón y Santamarta, así como las de Emilio Murillo con la Lira Colombiana, permitieron que la música colombiana fuera conocida en el exterior; los pequeños espacios donde antes se escuchaba música pasaron a ser diseñados y construidos para albergar un mayor número de espectadores; el fonógrafo que luego fue reemplazado a mediados del siglo XX por la radio; el fomento de estructuras musicales (orfeones y conjuntos musicales populares, creación de orquestas, concursos de composición, Congresos de música, etc.) desde la Dirección Nacional de Bellas Artes⁹⁴; la incorporación de profesores extranjeros en las escuelas de música ayudó a la transformación de la educación musical⁹⁵; en fin, la cultura fue reflejando la transformación y consolidación de los modos nuevos de vida en la ciudad.



Melitón Rodríguez, Lira Colombiana, s.f.

Revista Credencial Historia, Edición 120, diciembre de 1999

⁹⁴ GIL ARAQUE, Fernando, *Ecos, con-textos y Des-conciertos*.

⁹⁵ Entre los músicos extranjeros que fueron docentes en escuelas de música y contribuyeron al desarrollo musical del país se encuentran Luisa Manighetti, Pietro Mascheroni, Luis Miguel de Zulategi y Joseph Matza, en Medellín; Pedro Biava y Ezequiel de la Hoz, en Barranquilla; y Alfredo Squarcetta, en el Tolima.

En general, el arte va a jugar un papel fundamental en los procesos de modernidad, cuando pasa de ser un pasatiempo a un elemento que puede transformar y ayudar al progreso de la ciudad, mediante la enseñanza de normas sociales y formas de comportamiento que debían adquirir los habitantes de la ciudad. Los diferentes programas de mano de los conciertos de la época, muestran de qué manera se educaba al público para actuar adecuadamente en las salas de concierto. Un ejemplo de esto se encuentra en el programa de mano del concierto de Andrés Segovia, en 1943:

En el espacio de obra a obra puede el auditorio descansar de la tensión que la naturaleza de la guitarra le demanda y seguir después el itinerario espiritual del concierto. Pero mientras toca el Artista el mismo auditorio se percatará de que cualquier pequeño movimiento interrumpe la coordinación musical de la obra y se anega la bella sonoridad de la guitarra en una atmosfera falta de transparencia. Por todo lo dicho y deseando dar al concierto verdadera eficacia emotiva, se ruega un perfecto y unánime Silencio⁹⁶.

La creación del Instituto de Bellas Artes (I.B.A.), como una de las secciones de la S.M.P, fue una de las instituciones que reflejó los cambios que se estaban dando en la ciudad en el ámbito cultural, y una forma de mantener a los jóvenes alejados de los malos vicios: “Más bien que frecuentar la cantina y el billar, matricúlese en el Instituto de Bellas Artes”⁹⁷.



Francisco Mejía, Instituto de Bellas Artes de Medellín, s.f.

Biblioteca Pública Piloto

El I.B.A. surgió de la unión de la Escuela de Santa Cecilia y el Taller de Pintura y Escultura de Francisco Antonio Cano, en 1910, y que en febrero de 1911 inició labores oficialmente. La tarea de la sección de música del Instituto fue la de formación y

⁹⁶ Programa de mano *Andrés Segovia*, Sociedad Amigos del Arte, 27 y 28 de septiembre de 1943.

⁹⁷ Sociedad de Mejoras Públicas, *Revista Progreso*, No. 5, Medellín, 19 de octubre de 1926, p. 73.

profesionalización de los músicos de la ciudad, labor que no hubiera sido posible sin la protección de la élite relacionada con la Sociedad de Mejoras Públicas, que veían en el cultivo del arte una forma de hacer progresar a Medellín, y que contribuía a la educación del gusto artístico:

El instituto ha tenido épocas de verdadera crisis, por la incompreensión de las autoridades, y sólo lo ha salvado del fracaso rotundo la buena voluntad de la Sociedad de Mejoras Públicas y el desinterés y patriotismo del profesorado. La Sociedad de Mejoras Públicas aprecia esta institución por ser ella la llamada a educar el gusto artístico de nuestro pueblo, y por estar muy acorde esta finalidad con lo que la Sociedad se propone, es decir, velar por el desarrollo de la belleza en todas sus formas⁹⁸.

Los imaginarios de ciudad y sociedad civilizada, junto con los modelos europeos de música académica que fueron apropiados en Medellín, llevaron a la realización de tareas que favorecieran la consolidación del Instituto de Bellas Artes:

De esta manera, se concibieron estructuras para la enseñanza de un saber, la promoción y la formación de artistas, para la creación de agrupaciones musicales desde el Instituto y la configuración de un cuerpo profesoral que formara desde los parámetros y las técnicas del arte europeo, a pesar de las múltiples dificultades y tropiezos y de los procesos de parte de esos ideales y acciones⁹⁹.

Esta institución no fue un mero capricho de unos cuantos personajes. La élite de la ciudad y parte de la clase media apoyó la idea de enseñar la música y las artes de manera profesional, además de instruir al público para la asistencia a conciertos, buscando insertar a una mayor población en el ámbito ciudadano. Francisco Cardona, presidente de la S.M.P, señalaba en su informe de 1929, cómo Bellas Artes era una de las mayores obras que había realizado la Sociedad:

Ésta es, en mi concepto, la obra de mayor trascendencia social de cuantas haya realizado hasta el presente nuestra Corporación. Sus beneficiosas consecuencias en el tiempo escapan a toda apreciación y tampoco es dable fijar límites a sus posibles proyecciones, que no concretan a la ciudad ni siquiera al departamento.

Propender en forma eficaz por el desarrollo cultural y artístico del pueblo de Antioquia fue siempre un ideal acariciado por la Sociedad en todas las horas de su vida. Hace alrededor de catorce años que tomó de lleno el fundar y sostener una escuela de bellas artes, y desde entonces ese anhelo ha constituido una de sus más grandes preocupaciones.

No obedeció la iniciativa al deseo de tener una institución de ese género por mera ostentación: la impusieron las circunstancias, porque es evidente que el progreso

⁹⁸ GÓMEZ, Claver, "Informe del rector del Instituto de Bellas Artes", *Revista La Ciudad*, Edición extraordinaria con motivo del XI Congreso de Sociedades de Mejoras, Sociedad de Mejoras Públicas, 1954, p. 20.

⁹⁹ GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, p. 144.

rectamente entendido, para que corresponda al ideal que debe informarlo, tiene que ser general y armónico. No deja huella perdurable en la historia el pueblo que se enriquece anulando sus valores intelectuales y artísticos; de aquí que no sea aventurada la afirmación de que son los tesoros de arte los que definen ante la labor universal el significado preciso de una civilización [...]¹⁰⁰

Como se mencionó anteriormente, las clases altas de Colombia adoptaron los ideales franceses e ingleses de “civilización” y cultura, entendidos como un estado de refinamiento en el comportamiento humano, asociado con los modales, la urbanidad y la conducta. Con este propósito, se tradujeron algunos manuales de urbanidad que inspiraron a autores criollos¹⁰¹. Una de las obras más difundidas fue el *Manual de urbanidad y buenas maneras*, de Manuel Antonio Carreño, publicado inicialmente en 1854 y que fue recomendado en Bogotá por enseñar “cómo debe comportarse quien quiera que desee obtener el título de persona culta i distinguida por la finura en el trato de jentes”¹⁰².



Benjamín de la Calle, Caballeros tomando café, 1915

Biblioteca Pública Piloto

Estos ideales se conocieron por medio de los viajes realizados a Europa, y que se hicieron más frecuentes cuando la navegación a vapor facilitó el trayecto. Además, también fueron muchos los extranjeros que se asentaron en Colombia y ayudaron a la modernización del sector productivo y a la construcción de las obras de infraestructura.

¹⁰⁰ CARDONA S., Francisco, *Informe sobre las labores de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en el año 1928*, Medellín, Tipografía Bedout, 1929, p. 10.

¹⁰¹ Entre los autores antioqueños que escribieron manuales de urbanidad se encuentran Tulio Ospina Vásquez, Martín Restrepo Mejía y Argemira Mejía de Restrepo.

¹⁰² *El Neogranadino*, mayo 21 de 1857, p. 347, en LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004, p. 297.

Con ellos llegaron también las modas y la influencia de instituciones que se sintieron en las distintas ciudades:

Los sectores jóvenes o nuevos de esa elite social aspiraban a algo más que las reuniones con las cuales los viejos patriarcas de fines de la Colonia y sobrevivientes de la guerra de Independencia coloreaban de vez en cuando su apacible existencia. La fascinación que sobre estos jóvenes ejercía el modelo de vida europeo, que habían percibido en los viajes o intuido a través de los libros, se hizo más intensa en el decenio de los 1840, época en que la naciente república se orientaba hacia el mercado mundial y el pensamiento liberal ofrecía infinitos argumentos contra la herencia colonial y las costumbres patriarcales¹⁰³.

De esta manera se crearon asociaciones literarias, artísticas y teatrales, clubes sociales y deportivos, bibliotecas públicas, salas de concierto, entre otros espacios para la sociabilidad moderna, que tuvieron un largo desarrollo durante el siglo XIX y se proyectan al primer tercio del siglo XX.

La categoría con el mayor número de casos identificados corresponde a las bibliotecas públicas (118), creadas casi todas a comienzos del siglo XX. Estas bibliotecas estaban relativamente bien repartidas por toda la región: en Medellín había apenas 20. Les seguían los 104 clubes sociales, la mayoría abiertos en el decenio de 1920, poco menos de la mitad en Medellín. A continuación, y en casi iguales proporciones, venían las 45 asociaciones de objetivos “mixtos”, 5 de ellas en Medellín; las 43 agrupaciones e instituciones musicales, cerca de la mitad en dicha ciudad; y las 41 sociedades de temperancia, las menos centralizadas de todas, ya que sólo una funcionó en Medellín. Las de menor número corresponden a las sociedades académicas, pedagógicas y científicas que se crearon principalmente en las décadas de 1910 y 1920, 32 en total, la mitad en Medellín; y las organizaciones cívicas, 24, en su mayoría de esos mismos años y distribuidas por los principales pueblos de Antioquia¹⁰⁴.

Entre los clubes se encontraban el Club Unión y el Club Campestre, alrededor de los cuales giraba parte de la actividad cultural y deportiva de Medellín. Además, algunos de sus integrantes figurarían entre los fundadores de la Sociedad de Mejoras Públicas y el Instituto de Bellas Artes de Medellín.

El primero de ellos, creado en 1894 a partir de la unión de otros clubes existentes, fue el primero de su tipo que ofrecía los servicios de piscina, barbería y restaurante de lujo.

¹⁰³ DUARTE, Jesús y María V. RODRÍGUEZ, “La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 31, Vol. XXVIII, Banco de la República, Bogotá, 1991, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/filarm.htm>, consultado el 9 de noviembre de 2010.

¹⁰⁴ LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia*, p. 249.

Sobre él, se afirmó que era el “único donde no se juega, ni se bebe, y donde no se han desaparecido enormes fortunas, que han dejado a familias enteras en la ruina”¹⁰⁵.



Melitón Rodríguez, Primeros socios del Club Unión, 1897

En: ESCOBAR, Felipe (Ed.), *Melitón Rodríguez. Fotografías*, El Áncora Editores, Bogotá

Entre las Sociedades musicales, se pueden mencionar el Instituto de Bellas Artes, la Banda Departamental, y más adelante, la Orquesta Sinfónica de Antioquia. Y se hace necesario mencionar a la Sociedad Amigos del Arte, pues ésta fue un reflejo de las distintas formas de asociatividad que se crearon en Medellín.

Este fenómeno no fue exclusivo de Colombia. El resto de países de Latinoamérica fueron testigos desde finales del siglo XIX, de la formación de clubes sociales, conformados generalmente por extranjeros y uno que otro personaje local que había estado en Europa o Estados Unidos, en los que se imitaba el estilo de los clubes ingleses: salones de estar con sillones, salas de lectura con muchos periódicos y revistas, grandes salones de lujo para las fiestas¹⁰⁶.

En el seno de todos estos fenómenos acá descritos, y como una iniciativa que surge en el Instituto de Bellas Artes, se planteó, en 1931, la creación de una sociedad promotora de conciertos que fomentara “la afición a la buena música por medio de conciertos mensuales”¹⁰⁷. Aunque la iniciativa duró poco, dejó la semilla de lo que más adelante

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 332.

¹⁰⁶ LÓPEZ VÉLEZ, Luciano, “Clubes sociales y deportes en Medellín. 1910-1930. Nuevos espacios para la sociabilidad”, *Modernizadores, Instituciones y Prácticas Modernas. Antioquia, siglos XVIII al XX*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008, p. 199.

¹⁰⁷ SPD-EAFIT, Archivo Sociedad Amigos del Arte (de ahora en adelante SAA), Correspondencia 1931, SAA-2, f. 3.

sería la Sociedad Amigos del Arte, institución que se estudiará a fondo en el siguiente capítulo.

SEGUNDO CAPÍTULO

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

2.1 Antecedentes de las sociedades musicales en Latinoamérica

Durante el siglo XIX se crearon importantes instituciones que ayudaron a la organización y el impulso de la vida musical en América Latina. Dichas instituciones fueron promovidas, como formas de asociación, por las élites locales, colaborando con la fundación de revistas, edición de partituras, construcción de teatros, organización de temporadas de ópera, conformación de orquestas sinfónicas y la programación de conciertos ocasionales.

Las sociedades promotoras de conciertos fueron extensiones de los clubes creados desde el siglo XIX, y se conformaron inicialmente para élites, pero que luego se fueron abriendo a otros grupos sociales que demandaban espacios de ocio e interacción pública, así como una actividad cultural más frecuente. Además, estos clubes y sociedades fueron un lugar propicio para difundir los imaginarios de modernidad de las élites, donde las artes jugaron un papel civilizador fundamental¹⁰⁸.

Al igual que lo que sucedió con las nuevas costumbres en las nacientes ciudades americanas e incorporadas en las costumbres de las élites, este sistema también fue una réplica de los modelos europeos, sobre todo aquellos provenientes de Francia, Inglaterra, España, y en menor medida, Alemania, influenciados por la estética romántica y las políticas liberales.

Lo que se buscaba con estas entidades, más allá de la promoción de la música, fue mostrar las transformaciones culturales que se daban, muchas de ellas producto de la estabilidad económica y social.

Algunas fueron creadas en momentos de gran desarrollo económico y de estabilidad políticas, pero otras fueron iniciativas de sus creadores, quienes a toda costa, deseaban impulsar la actividad artística. Por esto no es de extrañar que algunas de ellas desaparecieran del panorama cultural rápidamente:

¹⁰⁸ Para el detalle de la difusión de ideas en el caso colombiano durante el siglo XIX ver ZAMBRANO P., Fabio, "Las sociabilidades modernas en la Nueva Granada, 1820-1848", *Cahiers des Ameriques Latines*, No. 10, IHEAL Editions, París, segundo semestre de 1990, pp. 197-203.

Tales organizaciones se extendieron profusamente, aparecían y desaparecían inmersas en las condiciones sociopolíticas y culturales del continente y en muchas oportunidades tuvieron una vida tan efímera que hoy en día no es fácil seguir el hilo de su historia en cada uno de los países¹⁰⁹.

Sus antecedentes se encuentran en las tertulias y el cultivo de la música en los salones aristocráticos del siglo XVIII, ambos espacios privados, que van a ser proyectados al ámbito de lo público mediante la creación de estas sociedades. Básicamente, lo que se buscaba era impulsar el valor social de la música, como elemento educativo y de estímulo para la gente joven; así como generar espacios de sociabilidad, como un pasatiempo útil para las personas educadas y decentes¹¹⁰.



Claudio Gay, Una tertulia en 1840, Santiago de Chile

En: GAY, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile*, E. Thunot, París, ca. 1854.
Lámina 38.

Este anhelo puede verse en las diferentes sociedades, siendo un ejemplo de ello el comentario que se publicó en el *Semanario de la Provincia de Cartagena*, con motivo de la creación de la Sociedad Filarmónica de Cartagena:

Conforme lo expresan las bases que circularon junto con la invitación, el objeto de la Sociedad es dar impulso al cultivo de la música y fomentar el espíritu de

¹⁰⁹ ELI, Victoria, "Las sociedades artístico-musicales", en CARREDANO, Consuelo y Victoria ELI (eds.), *Historia de la música en España e Hispano América*, Vol. 6, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 268.

¹¹⁰ SALAS, Pereira, en MERINO MONTERO, Luis, "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830", *Revista Musical Chilena*, Vol. 60, No. 206, Santiago de Chile, diciembre de 2006, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000200001&script=sci_arttext, consultado el 7 de abril de 2012.

sociabilidad que contribuye a la mejora de las costumbres y a la conservación de la buena armonía que debe reinar en nuestras relaciones¹¹¹.

Las asociaciones surgen en el seno de la burguesía, clase social que demanda espacios para la diversión y el ocio, y que ve en el cultivo de las artes la “quintaesencia de los bienes espirituales, en fuente de la más profunda satisfacción y del consuelo más dulce; solamente para ella las obras de arte se vuelven parte imprescindible de una vida colmada”¹¹².

Entre comienzos y finales del siglo XIX, se crearon alrededor de 45 sociedades promotoras de la música, entre las cuales se encontraba la Sociedad Filarmónica, en Santiago de Chile, creada por la iniciativa de Carlos Drewetcke, José Zapiola, Manuel Robles e Isidora Zegers. Fundada en 1826, tuvo como objetivo impulsar el valor social de la música como estímulo para los jóvenes, como “parte de buena educación en todos los países cultos”, como elemento inspirador de “delicados sentimientos y las acciones nobles”¹¹³.

Andrés Bello se referiría a la labor de Drewetcke de la siguiente manera:

No merece la menor parte de nuestro agradecimiento, como amantes de la ilustración de nuestra patria, el señor D. Cárlos Drewecke: no solo se le ha visto siempre pronto a animar con su habilidad nuestras reuniones, mas como amante de la humanidad, y como hombre liberal y jeneroso, ha cooperado al bien de cuantos han ocurrido a su talento. Chile le debe sus primeros ensayos en el arte divino que suaviza las costumbres de los pueblos. Invitamos a todos los verdaderos amantes de la música a imitar a este distinguido aficionado¹¹⁴.

En Bogotá también se creó, en 1846, una Sociedad Filarmónica de Conciertos cuyo fin fue fomentar la realización de conciertos periódicos en la capital, así como generalizar el gusto por la música. Esta institución, creada por Henry Price, tuvo un periodo de vida relativamente corto (once años), pero logró consolidar el terreno para que en Bogotá se ofrecieran conciertos periódicos.

¹¹¹ *Semanarios de la Provincia de Cartagena*, Nos. 312-330, EN: RODRÍGUEZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*, IDEA, Medellín, 2007, p. 126.

¹¹² HAUSER, Arnold, en RODRÍGUEZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad*, p. 185.

¹¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁴ BELLO, Andrés, en *Ibid.*,

Aunque antes de la creación de la sociedad bogotana, se había creado una sociedad similar en Medellín¹¹⁵, la de Bogotá, a través de una organización estructurada, estableció cómo debían ser las ejecuciones públicas y creó eco en otras ciudades del país, como Santa Marta y Medellín.

La Sociedad Filarmónica fue de las primeras sociedades artísticas del país. Contribuyó a elevar el nivel de la práctica musical en Bogotá, tuvo un proyecto de orquesta sinfónica, aunó a los mejores músicos del momento, alentó a los hombres y mujeres en el estudio y ejercicio de la música y atrajo compositores a su seno. En efecto, hubo un remolino de interés por la música a partir del inicio de labores de la Sociedad. Se conformaron academias para la enseñanza de la música, se escribieron e imprimieron obras, se recibieron visitas de artistas recitalistas y hubo una actividad musical pública de carácter periódico, financiada con el recaudo de boletería y los aportes de sus miembros¹¹⁶.

La conformación de sociedades para el cultivo de la música, se extendieron hasta el siglo XX, adoptando muchas de ellas el nombre de Sociedad Amigos del Arte o Pro Arte Musical¹¹⁷, como fue el caso de Cuba (1918), Argentina (1924), Puerto Rico (1932), Colombia (1935), El Salvador (1936) y Paraguay (1915 y 1947).

Dichas sociedades ayudaron para que algunas ciudades latinoamericanas se convirtieran en lugar de paso de los mejores artistas internacionales, mediante la promoción de conciertos en sus teatros. Ellas no sólo apoyaron el arte como disfrute, sino que creían que por medio de éste se favorecían los ideales de civilización.

El aporte de “Pro-Arte Musical” a la causa de nuestra cultura es de proporciones incommensurables. Gracias a “Pro-Arte”, y mediante una cuota mensual reducidísima, ha sido posible que nos visiten constantemente, por más de veinticinco años, los artistas más grandes del mundo. Ninguna institución ha contribuido tanto, como “Pro-Arte Musical”, a que en el extranjero se nos reconozca un alto grado de civilización¹¹⁸.

Pero también, estas instituciones permitieron ir más allá de las clases sociales, creando vínculos de unión y canales de comunicación entre personas de clases sociales

¹¹⁵ La Sociedad Filarmónica de Medellín fue creada en 1840 por Edward Gregory. Para más información ver RODRÍGUEZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad*, p. 122.

¹¹⁶ DUQUE, Ellie Anne, “La Sociedad Filarmónica de Bogotá”, en BERMÚDEZ, Egberto, *Historia de la música en Santafé y Bogotá. 1538-1938*, Mvsica Americana, Bogotá, 2000, p. 132.

¹¹⁷ GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, p. 203.

¹¹⁸ MARTÍNEZ, Orlando, en PACHECO VALERA, Irina, “Laura Rayneri en el imaginario de Pro-Arte (II parte y final)”, *Cubarte*, octubre de 2011, en <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/laura-rayneri-en-el-imaginario-de-pro-arte-musical-ii-parte-y-final/20529.html>, consultado el 19 de abril de 2012.

diferentes, quienes se sentían orgullosos de trabajar no sólo por el bien de su ciudad, sino también por el de su país, y sintiéndose como personas útiles para la sociedad.

Tras la unidad de propósito, los logros y la perseverancia en los ideales de estas sociedades, cosas que hoy parecen insólitas, se trasluce una más amplia sociedad cuya visión de sí misma era primordialmente optimista y ansiosa de progreso y bienestar material y espiritual, alcanzables mediante el fomento de valores como la autodisciplina, el trabajo arduo, la rectitud moral, la austeridad y la solidaridad. El dinamismo de estas relaciones sociales, el hecho de que hombres y mujeres de todas las edades y condiciones llegaran a compartir estos ideales, les confería la significación política de ser un elemento unificador¹¹⁹.

La Sociedad Amigos del Arte de Medellín, hizo parte del grupo de instituciones mencionadas, que buscando crear vínculos entre diversos sectores sociales y promoviendo una actividad de conciertos periódica y constante, posibilitó que la ciudad hiciera parte del panorama internacional de conciertos¹²⁰. Además, fue de gran importancia para la educación del público no sólo en materias musicales, sino también en valores que ayudaban a crear una mejor ciudad, mediante los ideales de progreso y civilización.

2.2 Creación

Si bien la Sociedad Amigos del Arte se constituyó definitivamente en 1936, en Medellín, desde 1931, se había planteado la creación de un círculo de personas que, bajo el amparo del Instituto de Bellas Artes de Medellín, fomentara la realización de conciertos mensuales.

La Junta Directiva de Bellas Artes¹²¹ recibió en 1931 un piano por parte del señor Diego R. Echavarría con el fin de que se ofrecieran conciertos mensuales en la ciudad. Entonces, se creó en julio 27 del mismo año, el grupo *Amigos de la Música*, y se envió una carta comunicándoles la iniciativa a diversas personas, buscando conseguir algunos socios, cuyo único compromiso fue el de hacerle propaganda al grupo.

¹¹⁹ LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, cultura y sociedad en Colombia*, p. 351.

¹²⁰ GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, p. 203.

¹²¹ Conformada por Manuel T. Yepes (ingeniero), Francisco Cardona S. (abogado), José María Jaramillo M. (ingeniero civil), Maestro Marceliano Paz R. (flautista), Antonio J. Cano (librero, editor, escritor y poeta) y Carlos E. Gómez (secretario)

Muy estimado señor y amigo:

Queremos informarle que el señor Dn. Diego Echavarría ha hecho al Instituto de Bellas Artes el valioso obsequio de un piano Pleyel de concierto, con el propósito de fomentar la afición a la buena música por medio de conciertos mensuales.

Al recibir esta donación hemos aceptado el compromiso de preparar estas audiciones con selectos programas ejecutados por los mejores elementos que deseen ayudarnos, procurando que aquellas se verifiquen ante selecta concurrencia.

Para lograr el mayor éxito en esta empresa y siguiendo lo acostumbrado en centros avanzados en asuntos artísticos, hemos iniciado la formación del grupo “Amigos de la Música”, el cual procuraremos sea lo más numeroso posible, y cuyo objeto será preparar el mejor ambiente de entusiasmo, de cordialidad, y de entendimiento y cooperación entre todos los que estimen en su verdadero valor este propósito de elevar el nivel de nuestra ciudad como centro cultural.

Buscando una acogida a la idea y con el firme propósito de verla realizada, conocedores como somos de su decisión de usted por el arte musical, queremos que su nombre figure como miembro del círculo de “Amigos de la Música” sin otra obligación por ahora que ayudarnos a organizar dicha agrupación, haciéndole toda la propaganda posible, y a despertar entre sus amigos y relacionados la afición a los conciertos que se preparan.

Sírvase acusarnos recibo, ojala por escrito, y solicitarnos la tarjeta de socio fundador.

Somos de usted atentos y seguros servidores¹²².

La mención que en esta carta se realiza a la “buena música” fue una constante que puede apreciarse en la correspondencia de la Sociedad, así como en algunas de las crónicas musicales que se hicieron con motivo de la programación musical anual en la ciudad. Por “buena música”, la Sociedad Amigos del Arte estaba valorizando la música instrumental centroeuropea creada entre los siglos XVIII y XIX, en la cual se invocaba un repertorio que pudiera representar los intereses y gustos artísticos de la Junta directiva, y por lo tanto, de sus socios. Este proceso, según Carl Dalhaus, responde a tres elementos: la calidad de la obra en sí misma, el apoyo que las instituciones dan a esa obra para que sea aceptada y para que permanezca como una obra representativa de un periodo estético musical, y por último, un estrato sustentador (público) que comparte mucho más que sus intereses musicales y en tal sentido, la SAA creó un vínculo entre una composición que ya era reconocida mundialmente como obra de arte (o como referencia del canon musical), y un público que compartía un mismo estrato socioeconómico y que buscaba sus referencias culturales en Europa¹²³.

¹²² SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de julio de 1931, SAA-2, f. 3.

¹²³ En el tercer capítulo se abordará nuevamente este tema. Ver más: CROWTHER, Paul, *Defining art, creating the canon. Artistic value in an era of doubt*, Oxford University Press, Nueva

Durante el mes siguiente, de acuerdo al archivo de la Sociedad Amigos del Arte, se recibieron algunas cartas como respuesta, en las que se felicitaba a la Junta Directiva de Bellas Artes por apoyar el arte musical, “uno de los más altos exponentes de adelanto y civilización”¹²⁴, y porque la labor iniciada haría de Medellín una ciudad con gran nivel intelectual y artístico¹²⁵. En total, ese año la Sociedad logró reunir 82 socios, sin embargo, la propuesta de realizar conciertos mensuales se quedó sólo en eso, una iniciativa de la que no se volvió a hablar en Medellín.

Entre las personas llamadas a hacer parte de Amigos de la Música se encontraban: José María Jaramillo M., ingeniero civil que hacía parte de la Junta Directiva del IBA; Rafael Botero, miembro del Colegio de Abogados; J. Muñoz Cano, Jefe de redacción de *El Heraldo de Antioquia*; Guillermo Johnson E., de la librería La Pluma de Oro; Fidel Correa, representante de casas extranjeras; Alberto Marín Vieco, joven violonchelista, fundador de la Orquesta Sinfónica de Antioquia y en los años sesenta fue profesor de violonchelo en la Universidad de Antioquia; Alfonso Vieco, violonchelista y lutier; Carlos Vieco, compositor; Gonzalo Vidal, compositor; Luis Eduardo Vieco, pintor y grabador; Jorge Marín Vieco, escultor, pintor, vitralista y músico; Pedro Pablo Santamaría, organista y compositor; y Eugenio Quintero Prieto, Ingeniero¹²⁶.

Sólo hasta 1936, por una propuesta de Director Nacional de Bellas Artes, Gustavo Santos Montejo¹²⁷, se retomó la idea de formar una sociedad promotora de conciertos.

York, 2011; DALHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Editorial Gedisa, 2003, Barcelona, pp. 107-131; MERINO MONTERO, Luis, “Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 60, No. 205, enero a junio, Santiago de Chile, 2006, pp. 26-33, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000100002&script=sci_arttext#3, consultado el 15 de febrero de 2013.

¹²⁴ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 2 de julio de 1931, SAA-2, f. 6.

¹²⁵ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 1931, SAA-2.

¹²⁶ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 1931, SAA-2.

¹²⁷ Gustavo Santos Montejo (1892-1967), perteneció a una familia reconocida de Bogotá, de la que surgieron políticos, escritores e intelectuales. Su hermano, Eduardo, fue abogado, político y periodista, presidente de Colombia entre 1938 y 1942, además de propietario del periódico *El Tiempo* desde 1913, periódico que desde entonces ha pertenecido a la familia Santos; Enrique, otro de sus hermanos, fue periodista, fundador del periódico *La Linterna* en Tunja, jefe de redacción de *El Tiempo* entre 1921 y 1925, y codirector del mismo desde 1925 hasta 1937. Gustavo, por su parte, estudió su bachillerato en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá; piano con Honorio Alarcón en la Academia Nacional de Música y en septiembre de 1909 viajó a París para estudiar en la Schola Cantorum, donde tuvo como profesor a Vicent D’Indy. Regresó a Colombia en julio de 1915, donde comenzó una carrera

La idea era crear sociedades que imitaran a la *Sociedad Amigos de las Bellas Artes* de Bogotá, entidad fundada en 1935.

Para ello, desde la Dirección Nacional se contactaron a distintas personas, entre ellas: Antonio María Valencia, en Cali¹²⁸; Darío Hernández, en Santa Marta¹²⁹; Mario Camargo, Agente Fiscal de Caldas¹³⁰; Sociedad de Mejoras Públicas, en Medellín¹³¹; y Josefina de Santis de Morales, en Cartagena¹³².

[...] vengo con la obsesión, que no otra cosa es, de llevar a las Capitales de los Departamentos por todos los medios y formas a mi alcance, una campaña cultural

intelectual, participando en la promoción de las artes, la música y la literatura, a través de publicaciones en periódicos y revistas de la época como *El Tiempo*, *El Gráfico*, *Cromos* y *Cultura*. Ese mismo año, en agosto, creó una de las columnas más famosas del periodismo, bajo el seudónimo de Calibán, *La danza de las horas*, columna que su hermano Enrique heredó desde 1919 hasta 1971. En 1917, fue nombrado miembro principal de la Junta de Embellecimiento de Bogotá. Fue Director Nacional de Bellas Artes, en el Ministerio de Educación Nacional, entre 1935 y 1938, desde donde promovió la realización de dos Congresos Nacionales de la Música (1936 y 1937), la formación de orfeones populares y obreros en el territorio colombiano, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, la revisión de currículos en instituciones de enseñanza musical, el fortalecimiento y la creación de escuelas de música, la preparación de maestros para la enseñanza musical, la realización de un censo sobre los escenarios y agrupaciones musicales en diferentes ciudades del país, y la promoción de artistas nacionales y extranjeros. En 1935 asumió, temporalmente, la dirección del Conservatorio Nacional de Música y en 1938, fue nombrado Alcalde de la ciudad de Bogotá.

Información tomada de VALLEJO MEJÍA, Maryluz, *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*, Biblioteca Familiar Colombiana, Bogotá, 2004, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/cronicol/cronica.htm>, consultado el 2 de agosto de 2012; "Personajes del año. 1936-1938", *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 185, mayo, 2005, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/mayo2005/personajes.htm>, consultado el 2 de agosto de 2012; GIL ARAQUE, Fernando, *La ciudad que En-Canta*, pp. 87-88, 98-100-105; MONROY BARRIGA, Martha Lucía, "Educadores musicales en Bogotá a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", *El Artista*, No. 7, diciembre, 2010, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2010, p. 235; SANTOS MOLANO, Enrique, *Los jóvenes Santos*, Tomos I y II, Ediciones Fundación Universidad Central, Bogotá, 2000, pp. 38, 56, 85, 333, 453, 511.

¹²⁸ Archivo General de la Nación (AGN), Ministerio de Educación Nacional (MEN), Dirección Nacional de Bellas Artes (DNBA), Actividades Culturales: Informes 1932-1937, Caja 001, Carpeta 4, f. 72, Bogotá, 5 de febrero de 1936.

¹²⁹ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1939, Caja 001, Carpeta 3, f. 85, Bogotá, 26 de julio de 1937.

¹³⁰ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1937, Caja 001, Carpeta 4, f. 148 y 177, Bogotá, 14 de noviembre de 1936 y 30 de octubre de 1936.

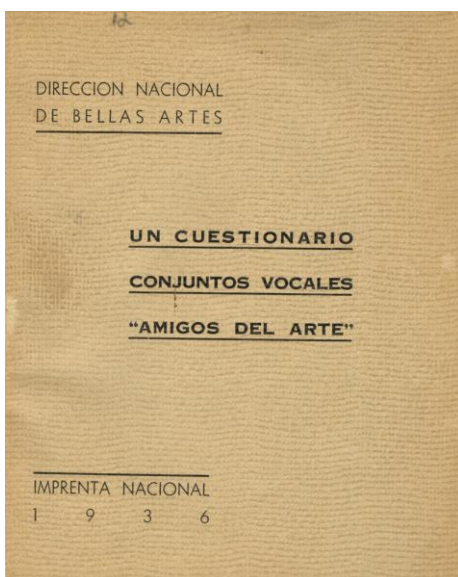
¹³¹ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 145-146, 24 de septiembre de 1936.

¹³² AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 132, Bogotá, 24 de noviembre de 1937.

que les dé, en estas materias, una fisionomía peculiar, una vida propia a cada una de ellas [SIC] y pongan al servicio de la cultura nacional y del engrandecimiento de este admirable país, todas esas fuerzas ocultas que hoy se pierden y que en Santa Marta, por ejemplo, están representadas en el grupo de personas que tuve el gusto de tratar en las reuniones que tuvimos.

Espero que Ud. mantenga el fuego sagrado y me tenga al corriente de lo que se haga; yo procuraré mantenerme en contacto con Ud. y quiero formen el grupo de Amigos de las Bellas Artes; les iré informando todo aquello que pueda interesarles e igualmente las iniciativas que aquí se tomen y que puedan repetirse allá¹³³.

Para la creación de las Sociedades, Gustavo Santos hizo llegar un folleto con las iniciativas emprendidas por la Dirección Nacional de Bellas Artes, en torno a la creación de los Conjuntos vocales y los Amigos del Arte, en el que además de un tener un cuestionario para fomentar con conjuntos corales, se encontraban los estatutos y reglamentos de la sociedad *Amigos del Arte* de Bogotá, para que fueran tomados como modelo y modificados de acuerdo a las condiciones locales.



Un Cuestionario. Conjuntos vocales, "Amigos del Arte"

Dirección Nacional de Bellas Artes, Imprenta Nacional, Bogotá, 1936

En este documento, también se estipulaba la manera como debían funcionar en las ciudades grandes y en las ciudades y poblaciones pequeñas:

Los estatutos que publicamos no son sino una norma general, sometida, en cada caso particular, a las modificaciones impuestas por las circunstancias locales. Los *Amigos del Arte* no tienen, ni deben tener tan solo una función pasiva limitada a la

¹³³ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1939, Caja 001, Carpeta 3, f. 85.

sola audición de buena música, o a la asistencia a conferencias y exposiciones. Va, debe ir, mucho más allá de su labor.

[...] En las ciudades populosas como Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla y demás, los *Amigos del Arte* pueden limitar, o al menos apoyar la mayor parte de sus actividades en torno a las bellas artes, porque más o menos, encuentran personal y ambiente para dedicarse a ellas.

En ciudades y poblaciones (y las más pequeñas pueden formar su sociedad *Amigos del Arte*) debe perseguir actividades que tengan que ver con el espíritu que ha precedido a su fundación, promoviendo reuniones de todo orden ya para formar pequeñas murgas o conjuntos vocales, ya para escuchar las conferencias de carácter cultural que se transmitan por radio, o para inspeccionar la decoración de las escuelas del lugar y su mejoramiento y llevar a ellas la música por medio del gramófono [SIC], en días especiales, y en fin mil iniciativas más que pueden surgir cuando se logra crear un espíritu de asociación en torno a un ideal o una idea¹³⁴.

Cabe destacar que la Dirección Nacional de Bellas Artes establecía una diferenciación entre las actividades que se debían ofrecer en las ciudades grandes y aquellas que debían ofrecerse en las poblaciones más pequeñas. En las primeras, se privilegiaban las manifestaciones de las “bellas artes”, ya que se tenía la idea de que el público de estas ciudades ya tenía más o menos un gusto adquirido y refinado de acuerdo a un ambiente cultural preexistente.

Por otro lado, en los pueblos y ciudades pequeñas, las actividades iban dirigidas a la creación de un espíritu de asociación, que a veces no necesariamente tenía que ser artístico, como por ejemplo, la propuesta de inspeccionar la decoración de las escuelas del lugar. Esta actividad, por ejemplo que tenía más que ver con el ornato y en las ciudades grandes estaba a cargo de las sociedades de mejoras públicas. También es de destacar que las propuestas musicales que se hicieron desde estas poblaciones, eran pensadas desde un ámbito popular, creando, tal como lo sugirió la Dirección Nacional, orfeones y pequeños conjuntos musicales a modo de murgas. Estas labores que se pensaban para los pueblos eran también una forma de educación musical, contrario a las actividades propuestas para las ciudades, en donde no se pensaba en una educación.

Hasta ese momento, la educación musical había sido una práctica restringida en los centros urbanos, de carácter no masivo. La iniciativa de creación de conjuntos musicales en los pueblos, hizo parte de las políticas liberales del gobierno de Alfonso López Pumarejo, que buscaron una mayor democratización y la oportunidad de acercamiento a

¹³⁴ DIRECCIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Un cuestionario. Conjuntos vocales, “Amigos del Arte”*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1936, pp. 19-20.

los bienes culturales de una mayor cantidad de población¹³⁵. Como lo mencionaba Gustavo Santos: “el principal objeto que ha tenido la Dirección Nacional de Bellas Artes al crear los orfeones populares, es el de llevar la música al pueblo, pues es allí en donde es más urgente adelantar nuestra campaña cultural”¹³⁶.

En los estatutos se regulaba, entre otras cosas, la calidad de socios que podían tener y la suma que cada uno debía aportar, de la siguiente manera: socios fundadores, quienes ingresaran hasta el 31 de diciembre de 1936, y pagara una cuota anual de \$12.00, por trimestres adelantados; Socios Benefactores, quienes hicieran una donación de no menos de \$500; Socios regulares, los que ingresaran luego del 1 de enero de 1937; y Socios Honorarios, quienes fueran nombrados por la Dirección Nacional de Bellas Artes, de acuerdo a los servicios prestados al desarrollo de las bellas artes en el país¹³⁷.

Comparando los Estatutos que se encuentran en el Archivo General de la Nación¹³⁸ y los publicados por la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1936¹³⁹, se encuentran algunas diferencias notables. Mientras en los publicados bajo el nombre de *Un Cuestionario* se entiende que los socios tienen derecho a asistir a eventos organizados por la Sociedad, en los estatutos que se encuentran en el Archivo General de la Nación, se observa cómo los socios no sólo pagaban una cuota para ser miembros de la Sociedad y asistir a los conciertos, sino que recibían otros beneficios como la entrada a cursos dictados por la Escuela de Bellas Artes, entrada a la Biblioteca y al Museo de Bellas Artes, descuentos para conciertos realizados en el Conservatorio Nacional, asesoría de la Dirección Nacional de Bellas Artes en asuntos de carácter artístico y el envío de la Revista de Bellas Artes, entre otros.

Tal vez, el hecho de que en Bogotá la Sociedad estuviera reglamentada y dirigida desde la Dirección Nacional de Bellas Artes, ente gubernamental que regía diferentes centros artísticos y culturales de la capital país, hacía que los socios de Bogotá pudieran disfrutar de más beneficios, mientras que en las demás ciudades y poblaciones, donde

¹³⁵ Ver más en GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, pp. 240-249.

¹³⁶ SANTOS MONTEJO, Gustavo, en GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, p. 240.

¹³⁷ DIRECCIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Un cuestionario*, p. 24.

¹³⁸ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1934-1937, Caja 007, Carpeta 2, f. 22-23.

¹³⁹ DIRECCIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Un cuestionario*.

no se tenía un ente gubernamental, los socios sólo podían acceder a los eventos organizados por las sociedades locales.

La propuesta de Gustavo Santos, iba encaminada hacia las personas que estuvieran “interesadas en el desarrollo y cultivo del arte en Colombia”¹⁴⁰. Lo que se proponía el Director Nacional de Bellas Artes era reunir esfuerzos en distintas ciudades del país que creyeran en el importante papel de la difusión de las artes y que lo ayudaran a hacer de Colombia un país con cultura artística.

Yo doy a esta iniciativa un gran valor en todo sentido. La sociedad será el núcleo que aúne las buenas voluntades que están dispersas y vaya dándole cuerpo a nuestras actividades. Ella nos puede quitar de encima, si la sabemos manejar, la tarea más difícil y más importante que tenemos, como es la de formar ambiente. Además es un punto de apoyo para un sin número de actividades que redundan en provecho de nuestro único fin que es proporcionar cultura, y cultura artística a este país¹⁴¹.

En Medellín, la propuesta de crear una entidad que promocionara conciertos y espectáculos de arte, fue dirigida al Presidente de la Sociedad de Mejoras Públicas y éste delegó a Antonio J. Cano y Rafael Uribe Piedrahita, para que se encargaran de dichos asuntos.

Que la Dirección Nacional de Bellas Artes le encarga la creación de la entidad promotora de conciertos a la S.M.P, no fue gratuito. Dicha institución, como se mencionó en el primer capítulo, fue una de las mayores dinamizadoras del cambio cultural y económico en la ciudad, y no sólo fortaleció el espíritu cívico sino que promovió la educación artística como otra manera de hacer progresar la ciudad. En la *Revista Progreso* No. 29, de 1928, Rafael Botero menciona una “falta de educación artística” en la ciudad, así como la traída de artistas:

MAESTROS

Quien quiera tomarse el trabajo de hacer la observación, verá que entre nosotros, en toda conversación, se trata, principal o incidentalmente, de dinero o de negocios.

En cambio, ¡qué pocas son las veces que se conversa de arte!

Indudablemente no brilla por lo artista el pueblo antioqueño; pero eso no es lo malo: lo malo es que no tenga siquiera una apreciable proporción de educación artística que se equilibre con sus otras cualidades. El desequilibrio en contra del arte y de lo artístico es hiriente.

¹⁴⁰ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1934-1937, Caja 007, Carpeta 2, f. 22.

¹⁴¹ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1937, Caja 001, Carpeta 4, f. 72.

Muy complicado es el problema de las causas y explicaciones de este problema, y más arduo aún el descubrimiento de un remedio radical.

Pero algo es que nos demos cuenta del mal y que cada uno trate de combatirlo e indique los medios que crea apropiados.

Si la naturaleza hubiera sido avara con nosotros hasta negarnos el germen del sentimiento artístico, toda disposición a las bellas artes y cualquiera capacidad para el buen gusto, tendríamos que desistir del nombre intento por aquello de que “quod natura non dat...”, pero hay muchas razones para creer que no hay tal avaricia. Basta citar los exponentes que tiene este pueblo en las distintas artes.

Por eso creemos que lo que nos falta es educación artística.

Ahora bien: en esto de la educación está lo grave, porque si no es ella como debe ser, lo que arriesgamos es a empeorar.

Nos hacen falta verdaderos maestros. Grandes maestros, y especialmente grandes técnicos en las bellas artes. Solamente con bases técnicas firmes se llega a ser artista, y solamente con artistas que merezcan el nombre sube el nivel artístico del medio y se equilibran con el sentimiento de lo noble y de lo bello las demás cualidades de un pueblo.

Conclusión: hay que atraer maestros de las bellas artes. Contribuya el opulento con su munificencia, aunque sea restando algo a su negocio, y el pueblo, por medio de sus representantes, con la traída y el empleo de artistas, amén de la protección de las instituciones que fomenten el arte.

R.B¹⁴².

Gustavo Santos le planteó a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín la presentación de un concierto de piano a dos manos, realizado por Antonio María Valencia y Armando Palacios, pianista chileno, que fuera promocionado por la entidad y cuyo recaudo sirviera para pagar los gastos de propaganda y el pago a los artistas, que no debía ser menos de \$300 pesos, para “hacer atractivo para ellos desde el punto de vista económico, a Medellín”¹⁴³.

Pero no sólo en Medellín, Santos propuso realizar conciertos con el ánimo de entusiasmar a las personas para que se unieran a las Sociedad Amigos del Arte. En cartas dirigidas a Gustavo Daza Vanegas, en Cartagena; Josefina de Sanctis de Morales, en Barranquilla; Cruz B. de Rodríguez, en Bucaramanga; Darío Hernández, en Santa Marta; y al Director de Educación de Cúcuta¹⁴⁴, el Director Nacional de Bellas Artes

¹⁴² BOTERO R., RAFAEL, “Maestros”, *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, 15 de julio de 1928, Año II, No. 29, p. 453.

¹⁴³ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 145-146, 24 de septiembre de 1936.

¹⁴⁴ AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 130, 132, 134, 136, 152.

promovió conciertos y presentaciones realizados por la bailarina Erika Klein, el arpista Nicanor Zabaleta y la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Guillermo Espinosa.

Como se dijo, la Sociedad Amigos del Arte de Medellín, fue creada por la Sociedad de Mejoras Públicas, a finales del año 1936, con motivo de la organización del II Congreso Nacional de Música, según lo dispuesto en el Congreso realizado en Ibagué en 1936. A los dos comisionados mencionados anteriormente, se unió luego Marco A. Peláez, en calidad de secretario.



Programa general del Segundo Congreso de la Música
Medellín, 5 al 11 de julio de 1937

La comisión delegada por la S.M.P., se encargó a finales de ese año de motivar a algunas personas para que se convirtieran en socios y logró reunir un grupo de 69 personas, a quienes se les cobraron los primeros meses de 1937, se les entregó la tarjeta que los acreditaba como socios y se les ofreció entradas gratuita para los conciertos efectuados en el Congreso Nacional de Música, como consta en la circular de septiembre de 1936:

Se prepara Medellín, con todo el entusiasmo del caso, a celebrar en Febrero del próximo el Segundo Congreso Nacional de la Música, por haberlo dispuesto así la Dirección Nacional de Bellas Artes, oído el beneplácito de todas las delegaciones del Congreso Musical de Ibagué en Enero último.

A nadie se le oculta el compromiso en que estamos todos los antioqueños de hacer un congreso si no superior, siquiera igual al de Ibagué, que como se sabe, fue un éxito completo.

Con este objeto la Sociedad de Mejoras Públicas, velando siempre por el buen nombre de Medellín, ha resuelto fundar la agrupación de "AMIGOS DE LAS BELLAS ARTES", al estilo de las que funcionan en las principales ciudades del mundo, y que tendrá por objeto el fomento, la propaganda y la protección del Arte

en todas sus manifestaciones, música, pintura, escultura, etc. etc., en busca siempre de la elevación del nivel de la ciudad como centro cultural.

Los Socios de esta Agrupación-entre quienes de antemano hemos contado con Ud.- no tienen más obligación que fomentar en cuanto puedan la afición a las Bellas Artes, hacer propaganda al estudio de ellas, despertar el entusiasmo por los conciertos, audiciones y exposiciones, y consignar cada mes la insignificante cantidad de un peso (\$ 1.00), para reunir un fondo que se destinará siempre para los fines indicados.

Los “AMIGOS DE LAS BELLAS ARTES” que paguen regularmente su cuota mensual, quedan con derecho a asistir gratuitamente tanto a los conciertos que se organicen durante el Congreso Musical, como a los que habrán de seguir más adelante, lo mismo que a las Exposiciones de Pintura o de Escultura patrocinadas por esta Agrupación, sea cual fuere el precio que se les asigne. Para este efecto, a cada socio se le entregará la correspondiente tarjeta que lo acredite.

Si como lo esperamos, Ud. quiere acompañarnos en esta bella campaña Pro Arte, acompañamos a esta circular el correspondiente cupón para que Ud. se sirva firmarlo y enviarlo al Sr. Secretario de la Sociedad de Mejoras Públicas. Cada mes se le enviará el recibo de la cuota pendiente¹⁴⁵.

Como consta en esta circular, el nombre de la Sociedad fue pensado para abarcar no sólo la música, sino también promover otras expresiones artísticas, como la pintura, la escultura y el ballet, pero observando los programas de mano de los 25 años de funcionamiento de esta institución, puede apreciarse cómo se enfocó la mayoría de las veces hacia la promoción de la música.

Respecto a la creación de Amigos del Arte en Medellín, en el informe de Presidente de la Sociedad, correspondiente a 1937, se comenta que a Carlos Posada Amador, Director del Conservatorio de Música de Medellín, se le comisionó la realización de un estudio sobre las posibilidades de conformar una Sociedad promotora de conciertos¹⁴⁶. Sin embargo, hasta la fecha no ha sido posible hallar dicho informe. Lo único de lo que se tiene noticia, fue sobre un informe realizado por Posada Amador¹⁴⁷, sobre los temas pedagógicos que debían ser tratados en el II Congreso de Música, que se iba a realizar en Medellín en 1937, y que posiblemente sea el informe del que habla Cano en su texto.

¹⁴⁵ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, Comisión de la Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, septiembre de 1936, SAA-3, f. 1.

¹⁴⁶ SPD-EAFIT, SAA, CANO, Antonio J., *Memoria de la Presidencia correspondiente al año de 1937. Estatutos. Reglamentos*, Medellín, 1 de diciembre de 1937, p. 10.

¹⁴⁷ AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 147, Medellín, 15 de octubre de 1936.

2.3. Organización administrativa

La administración y representación de la Sociedad fue encargada a una Junta Directiva, conformada por un Presidente, un Vicepresidente, un secretario que podía ser al mismo tiempo tesorero, un revisor fiscal y cuatro vocales; y que debía ser elegida cada dos años, pudiendo permanecer en el cargo dos periodos consecutivos, el Presidente y el Vicepresidente¹⁴⁸.

En el artículo 12 del *Reglamento* de la Sociedad¹⁴⁹, entre las atribuciones de la Junta Directiva se encontraba:

- a) Reglamentar y adoptar las disposiciones convenientes para la mejor marcha de la Sociedad
- b) Decidir sobre el reintegro de socios borrados por infracciones.
- c) Organizar y dirigir los actos de la Sociedad.
- d) Manejar los fondos de la Sociedad.
- e) Presentar a los socios una memoria y un balance a fin de cada año.
- f) Proponer a la Junta General la adopción de acuerdos que sean convenientes, así como también los cambios de estatutos.
- g) Velar por el buen orden de la Sociedad y suprimir los nombres de socios que cometan infracciones a los estatutos o reglamentos.
- h) Autorizar los gastos extraordinarios que puedan ocurrir.
- i) Fijar las cuotas de los socios y las extraordinarias que sean necesarias.
- j) Resolver sobre las concesiones a los socios en cualquier espectáculo.
- k) Reintegrar la junta en caso de que se ausente alguno de sus miembros, y llamar, si lo juzga conveniente, los dos miembros a que lo autorizan los estatutos.

La primera reunión de socios se llevó a cabo el 26 de junio de 1937, y fue realizada para nombrar Junta Directiva y para tratar temas relacionados con el Congreso de la Música. Aunque a esta reunión asistieron solamente siete socios, se nombró una Junta conformada por: Antonio J. Cano, Presidente; Teresa Santamaría de González, vicepresidente; Marco A. Peláez, secretario-tesorero; Concha Lalinde v. de Álvarez, Adolfo Gotthelf, Gabriel Echavarría, Carlos Posada Amador y Gustavo Lalinde S., como vocales; y Francisco Villa López, como revisor fiscal¹⁵⁰.

¹⁴⁸ SPD-EAFIT, SAA, CANO, Antonio J., *Memoria de la Presidencia*, pp. 12-13.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁵⁰ SPD-EAFIT, SAA, CANO, Antonio J., *Memoria de la Presidencia*, p. 3.

De una reunión de la Junta Directiva, en julio de 1937, salieron los estatutos de la Sociedad, los cuales fueron basados en los de la Sociedad Amigos de la Música en Bogotá, por ser los “primeros que existen en esta clase”¹⁵¹, pero modificados de acuerdo a las condiciones específicas de Medellín.

Además, se establecieron los fines que la Sociedad perseguía, y que se encuentran enumerados por Marco A. Peláez, en la *Revista Progreso*, de 1939, los cuales se diferencian de los de Bogotá:

El fin primordial de la Sociedad es el de reunir un número de socios que desinteresadamente contribuyan con una cuota mensual, no para que esta cuota les sea retribuida en espectáculos, sino para hacer un fondo apreciable y poder patrocinar conjuntos de arte que se constituyan en la ciudad, o apoyar un esfuerzo especial que hagan nuestros artistas; para poder ofrecer al público en general y a los asociados un espectáculo artístico que venga al país y que sólo con un apoyo de alguna entidad puede actuar en las distintas ciudades; para organizar sesiones culturales que contribuyan a la educación del público, tales como exposiciones de pintura y escultura, conferencias, y adiciones que eduquen el gusto musical. El fin de la sociedad es saber escoger sus espectáculos en bien de la cultura y no el de patrocinar cualquier ofrecimiento, por razón de que hace mucho tiempo no hay espectáculos.

La Sociedad debe tener un fondo destinado a emplearlo en los grandes artistas mundiales que de cuando en cuando visitan nuestro país. Debe destinar otro para ofrecer a nuestros artistas, pero siempre que éstos presenten un conjunto constituido y no porque se junten de ocasión para ofrecer un concierto. Patrocinar a nuestros concertistas, pero previo estudio del programa.

Para llevar a cabo esto, es indispensable que todos los amantes de la cultura artística que quieran contribuir a los fines de la Sociedad, ingresen en ella y muestren su entusiasmo y su apoyo, para aumentar cada día sus fondos, y asegurar así mejores espectáculos. También es necesario que algunos de nuestros artistas se unan y formen un conjunto de cámara, pero no con carácter provisional mientras cumplen un programa, sino para formar un trío o un cuarteto que adquiera nombre y representación, y sea en todo momento orgullo de ellos mismos y de la ciudad. Que nuestros artistas con constancia y compañerismo, ensayen mucho tiempo privadamente, adquieran un repertorio en todas las categorías para contribuir a la cultura artística del público, y que con orgullo ofrezcan a la ciudad un verdadero conjunto de cámara. Así una entidad como la Sociedad Amigos del Arte, puede trabajar con entusiasmo y con admirables resultados no sólo para sus asociados, sino para el público en general y por nuestra cultura artística. Existiendo en Medellín un conjunto musical constituido con desinterés, y un concertista que prepare periódicamente sus conciertos, la Sociedad puede apoyarlos y puede estimularlos. También sus socios se entusiasmarán y su número aumentará cada día más¹⁵².

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵² PELÁEZ P., Marco A., “Sociedad Amigos del Arte”, *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, noviembre de 1939, No. 15, pp. 138-139.

Si bien la SAA mantenía abierta la posibilidad de patrocinar artistas nacionales, al estudiar la programación anual de conciertos y eventos artísticos, puede observarse cómo en su mayoría se tratan de personajes o conjuntos extranjeros. Podría pensarse que en la ciudad no existían artistas ni conjuntos estables, pero al revisar la correspondencia, en varias ocasiones se pidió auxilio para el estreno de obras de compositores antioqueños, como fue el caso de Roberto Pineda Duque, o para la presentación de recitales de alumnos del Instituto de Bellas Artes. Que no recibieran el apoyo de la institución, se debió a dos hechos: el primero de ellos, a que el gusto musical de los dirigentes y miembros de la SAA estaba enfocado hacia el repertorio europeo, como lo menciona Ignacio Isaza en una entrevista realizada por Luis Carlos Rodríguez¹⁵³; y el segundo, a que muchas veces el presupuesto ya estaba comprometido con las casas de representación asociadas para presentar a los artistas extranjeros.

Existieron algunas excepciones, sobre todo durante los primeros años de existencia de la institución, en los que se patrocinaron algunos conjuntos colombianos como el Orfeón Antioqueño, el Cuarteto de Cuerdas Bogotá, la Orquesta del Instituto de Bellas Artes de Medellín y la Ópera de Medellín, entre otros; algunos solistas como Elvira Restrepo de Durana (piano), Gilma Cárdenas de Ramírez (canto), Lucía Gutiérrez de Macía (piano) y Blanca Uribe (piano).



Programa de mano Elvira Restrepo
Instituto de Bellas Artes, 14 de agosto de 1937.

Cabe destacar que si bien para el caso musical el número de artistas y conjuntos nacionales presentados no es alto, puede afirmarse lo contrario respecto al patrocinio de

¹⁵³ RODRÍGUEZ, Luis Carlos, Entrevista a Ignacio Isaza, Medellín, 9 de marzo de 1993.

pintores colombianos. De un total de 19 exposiciones de arte, en 10 de ellas se presentaron artistas del país.

Volviendo a la estructura administrativa, en el archivo de la SAA se encuentran las memorias e informes de las Juntas Directivas, desde 1937 hasta 1945, año en que cambió la estructura administrativa, y en el que Ignacio Martínez y Marco A. Peláez se convirtieron en los directores de la Sociedad, con la colaboración de Rafael Vega Bustamante y Luis Carlos Henao, a quienes se les pedía asesoría en la programación de los conciertos¹⁵⁴.

El mismo año en que Isaza fue nombrado Presidente, se le presentó a Rafael Vega, tal y como él lo recuerda:

Yo soy Ignacio Isaza de la Sociedad Amigos del Arte, vengo a darle las gracias por lo que usted ha escrito en el periódico sobre nosotros. Lo felicito y quiero que siga yendo a todos nuestros conciertos, a la Librería le van a llegar las boletas¹⁵⁵.

Sin embargo, desde el año 1943, puede observarse cómo la estructura administrativa se iba relajando en sus labores, ya que sólo existen actas de las Juntas Directivas hasta 1942, haciendo que se tengan datos parciales de la Junta correspondiente a los periodos siguientes.

Cuadro 3. Juntas Directivas SAA

JUNTAS DIRECTIVAS SAA	
1937-1938	1939-1940
Presidente: Antonio J. Cano Vicepresidente: Teresa Santamaría de G. Secretario-Tesorero: Marco A. Peláez Vocales: Concha Lalinde v. de Álvarez	Presidente: Emilio Montoya Gaviria Vicepresidente: Antonio J. Cano Secretario-Tesorero: Marco A. Peláez Sub-secretario: Pastor Echeverri M ¹⁵⁶ .

¹⁵⁴ GIL ARAQUE, Fernando, *La ciudad que En-Canta*, pp. 213-214; PUERTA, Darío, "La Sociedad Amigos del Arte", Reportaje para *El Colombiano*, SPD-EAFIT, Archivo SAA, Escritos 1947-1959, SAA-75, f. 32-33.

¹⁵⁵ ARANGO ÁLVAREZ, Jorge Orlando, *Rafael Vega Bustamante (1921-): Una vida dedicada al fomento de La música clásica en Medellín*, Monografía de grado para optar por el título de historiador, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, diciembre, 2005, p. 76.

¹⁵⁶ Dato tomado de la carta a Pastor Echeverri. SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de marzo de 1939, SAA-6, f. 61.

Adolfo Gotthelf Gabriel Echavarría Carlos Posada Amador Gustavo Lalinde S. Revisor Fiscal: Francisco Villa López	Vocales: Tulia Restrepo Gaviria Alicia Vásquez O. Ignacio Isaza Martínez Jaime Lalinde Revisor Fiscal: Francisco Villa López
1941-1942	1943-1944
Presidente: Marco A. Peláez Vicepresidente: Tulia Restrepo Gaviria Secretaria: Luz Montoya Robledo Vocales: Fernando Gómez Martínez Ignacio Isaza M. Gonzalo Restrepo Álvarez Jaime Lalinde Revisor Fiscal: Francisco Villa López	Presidente: Marco A. Peláez Revisor fiscal: Pastor Echeverri M.
1945-1962	
Presidente: Ignacio Isaza Representante legal y Tesorero: Marco A. Peláez	

Cabe señalar que el nombramiento de Emilio Montoya G., entonces gobernador de Antioquia, como Presidente de la Sociedad fue un hecho nominal, ya que debido a las múltiples obligaciones de éste, y la ausencia a la mayoría de reuniones de la Junta, fue Antonio J. Cano quien continuó al tanto de la dirección de la Sociedad, tal y como se expresa en algunas cartas de 1940, cuando hay una discusión sobre el no patrocinio del pianista Armando Palacios¹⁵⁷.

2.4. Tres personajes fundamentales para la SAA: Cano, Peláez e Isaza

La labor de Antonio J. Cano, Marco A. Peláez e Ignacio Isaza, fue de vital importancia para el sostenimiento de esta sociedad, por lo que se justifica hacer un breve recuento de quienes eran estos personajes.

¹⁵⁷ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 1940, SAA-8, f. 72-73 y 76.

2.4.1. Antonio J. Cano¹⁵⁸

Más conocido como “El Negro Cano”, Antonio José Cano nació en Yarumal (Antioquia) el 29 de marzo de 1874 y murió en Medellín el 15 de diciembre de 1942. Estudió en la Escuela Anexa de la Normal de Varones de Medellín y en el Colegio de San Ignacio, en el cual figura entre la primera promoción de bachilleres graduados en Filología y Letras, en 1891¹⁵⁹. Fundó y dirigió la revistas *Alpha* (1906-1912), publicación importante para la literatura colombiana, ya que en ella escribieron algunos de los escritores e intelectuales colombianos más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tales como Tomás Carrasquilla, Joaquín Antonio Uribe, José Montoya, Max Grillo, Climaco Soto Borda, Eusebio Robledo, Francisco de Paula Rendón y Mariano Ospina. Fue director de otras publicaciones como *Lectura y Arte* (1903-1906), *Revista Colombia* (1917-1922), *Periódico Colombia* (1923-1931) y *Vida Nueva* (1904). Fundó una librería en 1907, en la cual importaban libros, textos, revistas, periódicos y útiles escolares. Ese lugar se convirtió en sitio de reunión de poetas, abogados, médicos, periodistas, políticos, pintores, escultores e intelectuales de la ciudad¹⁶⁰. Sobre esta tertulia afirma Ricardo Nieto:

[...] En esta librería se dan cita, sin pensarlo, todos los que vinimos a la vida con lo que Flaubert llamaba el “cáncer artístico”. El Negro recibe a todos con cariño, se hace la tertulia alrededor de una mesa situada en un rincón de la Librería, y el que sale después de ella, lleva para siempre en la memoria y en el corazón, la figura de

¹⁵⁸ Información tomada de Sociedad de Mejoras Públicas, *Medellín ciudad tricentenario 1675-1975*, Editorial Bedout, Medellín, 1975, p. 202; ARDILA A., Héctor e Inés VISCAÍNO G., *Hombres y Mujeres en las letras colombianas*, Cooperativa de Editorial Magisterio, Bogotá, 2008, pp. 222-223; ESCOBAR CALLE, Miguel y Dora RESTREPO CANO (Eds.), *Antonio J. Cano. El negro Cano*, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Medellín, 1992.

¹⁵⁹ ESCOBAR CALLE, Miguel y Dora RESTREPO CANO (Eds.), *Antonio J. Cano*, p. 5.

¹⁶⁰ Integrantes de la tertulia del Negro Cano: Época 1. 1907-1920: Carlos E. Restrepo, Clodomiro Ramírez, Juan Pablo Gómez Ochoa, Marco Tobón Mejía, Francisco Antonio Cano, Manuel Felipe Osorio, Efe Gómez, Tomás Eastman, Julio Vives Guerra; Época 2. 1920-1930: Félix Betancour, Emilio Jaramillo, Pedro Pablo Betancour, Antonio José Montoya, Tomás Carrasquilla, León de Greiff, Rafael Vásquez, Gabriel Latorre, Tomás Quevedo A., Saturnino Restrepo, José María Jaramillo Martínez, Emilio Quevedo, Eduardo Zuleta Ángel, Nepomuceno Jiménez, José Luis Restrepo, Abel Farina; Época 3. 1930-1942: Alfonso Castro, Gabriel Toro Villa, Ricardo Uribe Escobar, Jesús Tobón Quintero, Francisco Villa López, Ciro Mendía, Pepe Mexía, Jesús Restrepo Olarte, Bernardo Vélez, Ernesto González, Francisco Rodríguez Mora, Luis Bernal, Alejandro Vásquez B., Pedronel Ospina Vásquez, Mariano Ospina Vásquez, Jesús del Corral, Emilio Robledo, Eusebio Robledo.

NIETO, Ricardo, en ESCOBAR CALLE, Miguel y Dora RESTREPO CANO (Eds.), *Antonio J. Cano*, p. 20.

este poeta exquisito y de este caballero sin tacha que no ha sido capaz de poner un letrero que diga “La tertulia me perjudica”, aunque por atender a los visitantes y hacerles amable la permanencia en su almacén, deje de vender unos tantos libros”¹⁶¹.



José E. Posada, “En pleno vaticano”, *El Bateo*, 1928

De izquierda a derecha: Tomás Carrasquilla, Emilio Jaramillo, Delio Alzate, el negro Antonio J. Cano, Ciro Mendía y Alfonso Castro, en la Librería del Negro Cano

En dicha tertulia nació el movimiento de *Los Pánidas*, movimiento literario y artístico promovido por trece jóvenes intelectuales de Medellín, entre los que se encontraban Ricardo Rendón, José Gaviria, León de Greiff, Pepe Mexía y Fernando González Ochoa¹⁶².

En 1920 fue nombrado Presidente de la Junta Directiva del Instituto de Bellas Artes. Este cargo lo volvió a ocupar entre 1926 y 1927, y entre 1939 y 1941. Posteriormente, entre 1928 y 1937, es nombrado Rector de la misma institución, época durante la cual tuvo que luchar contra la crisis económica y frente al desgano oficial:

En 1920, en una entrevista otorgada a la Revista *Ya*, Cano afirmaba:

El sostenimiento y desarrollo del Instituto de Bellas Artes hace parte integrante del progreso de la ciudad. El cultivo de las Bellas Artes como se sabe, es signo imperioso de inquietud espiritual. Por lo tanto, Medellín a todo trance debe sostener planteles como el que nos ocupa, y los Gobiernos Municipales, Departamentales y Nacionales, no deben abandonarlos a sus propias fuerzas, sino ayudarlos económicamente a su desenvolvimiento¹⁶³.

¹⁶¹ NIETO, Ricardo, EN: *Ibid.*, p. 18.

¹⁶² ESCOBAR CALLE, Miguel, “Los Pánidas de Medellín: crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915”, *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 70, octubre, 1995, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre1995/octubre3.htm>, consultada el 2 de agosto de 2012.

¹⁶³ Entrevista a Antonio J. Cano, realizada para la *Revista Ya*, Medellín, 1920, en *Ibid.*, p. 23.

Otros cargos que ocupó fueron: Administrador de Hacienda Nacional de Antioquia, Inspector de la Panamerican Life Insurance Company, Inspector verificador de la Casa de la Moneda y Secretario del Partido Republicano. Además, fue miembro de las siguientes juntas: Centro artístico, Cruz Roja Departamental, Sociedad de Mejoras Públicas, Directorio Republicano, Carretera al Mar, Centenario de Pedro Justo Berrío, Junta de Censura Cinematográfica, Unión Nacional de Empleados, Junta Asesora de la Casa de la Moneda, Academia Nacional de Historia y Miembro de número de la Academia Colombiana de la Lengua¹⁶⁴.

Describiendo a Antonio J. Cano, el poeta y dramaturgo español Francisco Villaespesa se expresa en las siguientes palabras:

Para Medellín, el poeta Cano es algo esencial en su peculiarísima fisionomía. Es el alma de la misma ciudad, hecha color, música y línea. Alma clara, armoniosa, sencilla, que sabe orquestar maravillosamente los más nobles sentimientos y los más redentores idealidades, en versos de admirable espontaneidad y de una corrección perfecta de forma. Pensar alto, sentir hondo y hablar claro, el famoso credo poético campo amorino, tiene en el autor de las inimitables *Rimas Moriscas* su devoto más ferviente. No busquéis en su arte sobrio y puro las morbosas complicaciones verbales que constituyen la única espejeante sugestión de los novísimos poetas. Pero a cambio de esta vanidad exterior, este oropel cascabelero y llamativo, hallareis la emoción sincera, inagotables tesoros de belleza espiritual¹⁶⁵.

2.4.2. Marco A. Peláez¹⁶⁶

Hijo de Ramón Peláez Ferrer y María Peláez Restrepo, nació en Medellín el 21 de octubre de 1912 y murió en la misma ciudad el 15 de noviembre de 1991.

Estudió en el Colegio de la Presentación, luego estudió hasta el cuarto año de bachillerato en el Colegio de San José y pasó al Liceo de la Universidad de Antioquia, donde también estudió dos años de comercio. Sin embargo, no obtuvo el diploma, en

¹⁶⁴ ESCOBAR CALLE, Miguel y Dora RESTREPO CANO (Eds.), *Antonio J. Cano*, p. 7.

¹⁶⁵ VILLAESPESA, Francisco en ARDILA A., Héctor e Inés VISCAÍNO G., *Hombres y Mujeres*, p. 223.

¹⁶⁶ Los datos biográficos de este personaje fueron extraídos de PELÁEZ, Marco A., *Memorias de Marco A. Peláez o mi vida semi-pública*, Medellín, 1988.

parte por la insistencia de su padre para que trabajara en la Botica Junín y en el almacén de representación social Ramón Peláez y Cía., ambos negocios familiares¹⁶⁷.



Ramón Peláez y Cía., s.f.

Cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica EAFIT

El año de 1936 fue muy importante para Marco A. Peláez, ya que cuando murió su padre, fue nombrado socio de la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP), institución de la que luego sería Presidente, en 1948; también fue nombrado Presidente de la Comisión del Bosque de la Independencia, y bajo su administración se construyó un edificio de servicios, se incrementaron las atracciones para los visitantes del Bosque y se organizaron competencias de saltos, carreras y relevos¹⁶⁸.

Entre los múltiples cargos que ocupó se pueden mencionar los siguientes: miembro de la junta directiva del Teatro Pablo Tobón Uribe; Síndico y Tesorero de las Escuelas Católicas (antes Instituto de Educación Cristina), desde 1954; Secretario Ejecutivo y Tesorero del Fondo Antioqueño de Solidaridad (1970), fondo creado para brindar servicios a la Urabá debido al derrumbe cerca de Dabeiba; miembro de la Junta de Empresas Varias de Medellín; fundador de Seccional de Medellín de la Federación Nacional de Comerciantes (FENALCO)¹⁶⁹; miembro de la Junta del Banco del

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁹ Los otros miembros fundadores fueron Jorge Aristizabal, Manuel de Bedout, Sergio Ceballos, Pepe Suarez, Oscar Jaramillo, Guillermo Escobar, Samuel Piedrahita, Enrique R. Restrepo, Enrique González y John Londoño.

PELAEZ, Marco A., *Memorias*, p. 52.

Comercio (banco fundado en 1949 por FENALCO); miembro de la Asamblea de Delegados del Cementerio de San Pedro (1951), y más adelante, Presidente del Consejo Directivo; primer Gerente de la Fundación Club la Macarena; rector durante cuatro años del Instituto de Bellas Artes; miembro de la Junta del Teatro Bolívar; secretario y tesorero de la Sociedad San Vicente de Paúl; y Gerente del Club Campestre, desde el 1 de septiembre de 1955 hasta 1970, donde fundó en 1958, junto con Maritza Uribe, el *Circo Tangarife*, como una propuesta para reemplazar la Fiesta “De Lora”¹⁷⁰.

Peláez, fue una persona que se ganó el aprecio y el reconocimiento de quienes estuvieron a su alrededor durante los años que estuvo administrando el Club Campestre. Entre los textos que le han dedicado por su labor, vale la pena transcribir las palabras de Álvaro Restrepo Londoño, en el homenaje al momento de su retiro del cargo, el 17 de abril de 1970:

[...] Son pues, más sinceras, más puras, más desinteresadas las amistades que se cultivan en la tertulia del club. Y fue precisamente en ese ambiente, en el que, presentes, todos nosotros, hemos conocido, querido y admirado a Marco Peláez. El (sic) ha sido amigo de cada uno y el amigo de todos. El ha sido la personificación de ese estado de desinterés, de tranquilidad, de ausencia de prevención y de lucha, de que hablé antes.

A ese estado se ha sumado su equilibrada personalidad para convertir nuestro obligado trato en amistad, la amistad en cariño y el cariño en positiva admiración.

Porque Marco Peláez es indudablemente un hombre de prendas singulares que poco a poco, en muchos años, hemos ido descubriendo: honesto, activo, capaz, como debe ser un ejecutivo de selección...y sincero, simpático, ecuaníme y cordial, como debe ser todo amigo¹⁷¹.

Si se tuviera que buscar una palabra para definir a Marco A. Peláez, para muchas de las personas que lo conocieron ésta sería la de prohombre. Una persona que dedicó la mayor parte de su vida a trabajar en diversas instituciones importantes de la ciudad, muy apreciado por sus amigos y que colaboró, mediante su labor en la Sociedad

¹⁷⁰ La fiesta “de lora”, era una fiesta del Club Campestre donde los socios hacían algún acto como cantar, contar chistes, hacer mímica, etc. La idea del *Circo Tangarife* fue la de realizar una fiesta en forma de circo. El primer año el circo fue improvisado, la oficina de la gerencia sirvió como camerino y la orquesta tocó al mismo tiempo (más no al unísono) para dar la impresión de una banda desafinada. Al año siguiente se repitió el espectáculo, pero con los números mejor preparados, y ya a partir del tercer año, se utilizó una carpa que se instaló en el parqueadero para realizar cuatro funciones. El Circo Tangarife siguió realizando espectáculos en el Club Campestre, además de realizar algunas presentaciones a Bogotá, donde obtuvieron grandes éxitos.

PELAEZ, Marco A., *Memorias*, p. 78.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

Amigos del Arte, a que Medellín se introdujera en el panorama internacional de conciertos entre los años cuarenta y cincuenta¹⁷².

Como muestra de su sencillez, aunque fue un pionero en la creación de varias instituciones importantes para la ciudad, él nunca se consideró un fundador, sino una persona que colaboraba en lo que otras personas habían creado “con visión y civismo”¹⁷³. Y agregaba respecto a su meta para los proyectos en los que se involucraba: “trabajo con entusiasmo, colaboro en todo lo necesario, pero me retiro cuando debe ser y me queda el orgullo de ver que estas obras que tanto tiempo les dediqué, progresan para bien de la comunidad. A todas mis obras les sigo ‘la pista’ y me intereso por su progreso sintiendo una especial satisfacción”¹⁷⁴.

En reconocimiento a su labor en pro del desarrollo de Medellín recibió las siguientes condecoraciones: Estrella de Antioquia y la Medalla Cívica Gonzalo Mejía (8 de abril de 1983), y su importancia puede encontrarse resumida en el discurso de Juan Felipe Gaviria Gutiérrez, con motivo del homenaje realizado a Marco A. Peláez y la entrega de la medalla Gonzalo Mejía:

La Sociedad de Mejoras Públicas, la Sociedad de Amigos del Arte, Fenalco, la Cámara de Comercio, las Empresas Varias, el Colegio Mayor de Antioquia, la Sociedad San Vicente de Paúl, son todas éstas entidades que le deben a la actividad de don Marco A. Peláez gran parte de papel fundamental que ellas tienen dentro de nuestra comunidad. Todo esto sería suficiente para motivar el homenaje que hoy le rendimos. No obstante, lo que más nos mueve a manifestarle nuestra gratitud y aprecio es la forma tenaz, sincera, sobre todo silenciosa y honesta con que usted ha enfrentado la lucha por el mejoramiento material y espiritual de nuestra ciudad. No es frecuente encontrar personas que como usted, hayan desarrollado sustancialmente nuestra vida comunitaria y que a cambio de ello hayan exigido tan poco, que hayan evitado de manera tan constante el representar un papel público. En fin, más que sus obras es su conducta de hombre cabal y honesto lo que hoy nos obliga a imponerle esta condecoración”¹⁷⁵.

Medellín debe parte de su transformación cultural a Marco Peláez. Con bastantes motivos decía Rafael Vega que: “Con la ausencia definitiva de este inconfundible

¹⁷² GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta*, pp. 209.

¹⁷³ PELÁEZ, Marco A., *Memorias*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 187.

antioqueño, nacido a pocas cuadras del Parque Berrío, se tiene la impresión que con él desaparece una parte muy considerable del viejo Medellín”¹⁷⁶.

2.4.3. Ignacio Isaza Martínez

Ignacio Isaza nació el 20 de junio de 1907 y murió el 28 de julio de 1997. Realizó sus estudios en el Colegio de San Ignacio y luego estudió Ingeniería civil en la Escuela de Minas de la Universidad de Antioquia, donde perteneció a la misma promoción que Otto de Greiff, poeta con quien mantuvo amistad. Una vez graduado, Isaza viajó a Bogotá, donde un hermano de su madre, Juan Evangelista Martínez, le consiguió trabajo en la Superintendencia Bancaria. En la ciudad de Bogotá retomó su amistad con Otto, y entabló amistad con León de Greiff y otros intelectuales de la capital. Posteriormente, trabajó en Grace & Company, por lo cual permaneció 8 meses en Nueva York, ciudad en la que el gran ambiente cultural le permitió escuchar a numerosos concertistas que se presentaban en el Carnegie Hall y en el Town Hall, entre ellos a la cantante alemana Lotte Lehmann y al director y compositor alemán Bruno Walter, quienes lo marcaron profundamente, al punto de que dos de sus hijos se llamaron igual que los artistas, según recuerda su esposa María Eugenia Jaramillo de Isaza¹⁷⁷.



Lotte Lehmann y Bruno Walter, s.f.

¹⁷⁶ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “Fallecimientos. Marco A. Peláez”, *El Colombiano*, Medellín, 22 de noviembre de 1991, s.p.

¹⁷⁷ PÉREZ SALAZAR, Luisa Fernanda, Entrevista a María Eugenia Jaramillo de Isaza, Medellín, 3 de marzo de 2013.

Luego de Nueva York, la Grace & Company lo envió a Santiago de Chile. De regreso en Medellín, trabajó en Tejcóndor y fue cofundador de Pintuco¹⁷⁸.

Ignacio Isaza, quien asumió la dirección de la SAA en 1945, realizaba unas tertulias musicales en el Hotel Europa con Luis Carlos Henao, Marco A. Peláez, Rafael Vega, Christian Botero, Carlos Pérez Escobar y Bernardino Hoyos. En dichas tertulias a veces se discutían aspectos relacionados con el repertorio de los artistas que eran ofrecidos a la Sociedad. Isaza, también pertenecía a otra tertulia, de carácter literario, que se realizaba los días sábado y en la que participaban varios trabajadores de Tejcóndor, entre ellos Álvaro González Restrepo, hijo de Fernando González, el escritor y filósofo envigadeño.

Durante la presidencia de Isaza, algunas personas que no tenían los recursos económicos para ser socios de la Sociedad ni pagar la suma de un concierto, en su mayoría estudiantes, tuvieron la oportunidad de asistir gratuitamente a dichos conciertos. Su esposa, María Eugenia, fue una de ellas, quien recuerda:

Gracias a la Sociedad Amigos del Arte, la juventud, ávida de cultura, pudo asistir a dichos conciertos, ya que, a cambio de no pagar impuestos, la Sociedad repartía cierto número de boletas a los estudiantes y personas que no pudiesen obtener las entradas a los conciertos. Días antes del acontecimiento se presentaban en las oficinas de la presidencia de Tejcóndor, gran cantidad de personas, en su mayoría jóvenes, para solicitarle al Dr. Isaza las anheladas boletas, no para asistir a Lunetas ni a los Palcos, sino al Gallinero. DE ahí el nombre de Gallinas, como nos llamaba el doctor Isaza. De esta manera, la Sociedad Amigos del Arte nos inculcó la afición, el amor a la más bella e inmaterial de las Artes: La música¹⁷⁹.

Su esposa lo recuerda como una persona responsable, honesta, cumplida, jocosa y sumamente culta: “Descubrí su gran cultura al hojear después de su muerte los libros de su biblioteca, señalados muchos de ellos, y con notas al margen”¹⁸⁰. También, su amigo Bernardo Hoyos, uno de los jóvenes que se benefició de las boletas para estudiantes, lo recuerda de la siguiente manera en un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*:

¹⁷⁸ Ignacio Isaza Martínez, en GALLO MARTÍNEZ, Luis Álvaro, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Bogotá, 2008, p. 376, en <http://www.rodriquezuribe.co/histories/Diccionario%20de%20Antioquenos.pdf>, consultado el 21 de agosto de 2012; HOYOS P., Bernardo, “La Cultura de Ignacio Isaza”, *El Tiempo*, 11 de enero de 1998, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-796316>, consultado el 21 de agosto de 2012.

¹⁷⁹ JARAMILLO DE ISAZA, María Eugenia, *Sociedad Amigos del Arte*, Medellín, Archivo personal María Eugenia Jaramillo, Manuscrito, 2009.

¹⁸⁰ *Ibid.*

[...] Ignacio Isaza era un hombre de familia, ciudadano ejemplar, ingeniero sobresaliente y fuente inagotable de placer en la conversación. Nunca repetía una anécdota. Jaime Jaramillo, su viejo amigo de Bogotá en los treinta, recuerda su humor sutil y ácido que nunca afectaba el cuadro de señorío, de gracia personal y de ejemplar presencia humana en la tolerancia y la enorme distinción de su espíritu.

[...] Esa experiencia musical invaluable, el amor a una tradición que nos enseñó a querer y respetar, su devoción total a la vista del espíritu, su *joie de vivre*, son lección de amistad perdurable¹⁸¹.

2.5. Organización económica

La Sociedad Amigos del Arte fue pensada desde un principio para ser sostenida económicamente por las cuotas de los socios, suma con la cual se creaba un fondo para patrocinar eventos tanto de artistas nacionales como internacionales.

De la organización de los eventos se esperaba que no dejaran pérdidas. Sin embargo, al revisar los informes financieros de la SAA es evidente que en general, al finalizar el año de actividades, la SAA tenía un saldo negativo debido a la cuenta de los espectáculos organizados. En la siguiente tabla se relacionan las salidas (gastos) y entradas (productos) que generaron los espectáculos durante los 25 años de la institución y como puede observarse, solamente en tres años (1956, 1958 y 1961) los productos totales de los eventos lograron superar las sumas invertidas (saldos resaltados).

Cuadro 4. Gastos y productos de los espectáculos de la SAA¹⁸²

Año	Gastos	Productos	Saldo
1937	2.254,80	972,6	-1.282,20
1938	1735,47	616,51	-1118,96
1939	1980,1	1510,3	-469,8
1940	5348,65	3696,58	-1652,07
1941	1532,8	517	-1015,8
1942	3686,42	2676,88	-1009,54
1943	5705,78	4502,15	-1203,63
1944	9037,19	6681,65	-2355,54
1945	3178,4	972	-2206,4
1946	7087,12	3548	-3539,12
1947	9167,25	4468	-4699,25
1948	7739,44	4187	-3552,44

¹⁸¹ HOYOS P., Bernardo, "La Cultura de Ignacio Isaza", *El Tiempo*, Bogotá, 11 de enero de 1998, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-796316>, consultado el 4 de marzo de 2013.

¹⁸² SPD-EAFIT, SAA, Estados financieros, SAA 98-100.

1949	15266,95	12067	-3199,95
1950	16571,64	10706	-5865,64
1951	23388,79	16285	-7103,79
1952	21394,74	6978	-14416,74
1953	24472,62	7014	-17458,62
1954	16748,64	3156	-13592,64
1955	7712,05	1179	-6533,05
1956	53815	55837,27	2022,27
1957	28889,2	12584,55	-16304,65
1958	91747,76	102255,1	10507,34
1959	37684,2	22212,5	-15471,7
1960	35922,85	17354	-18568,85
1961	328	1070,39	742,39

Respecto a la cuota de los socios, ésta fue desde los inicios de \$1 mensual, que debía ser muchas veces reclamado en las residencias y oficinas de los asociados. Para el año de 1945, por la mala situación financiera, la SAA tomó la decisión de aumentar la cuota a \$10 por semestre, que debían ser pagados en los meses de enero y julio de cada año¹⁸³, medida que se volvió a modificar en 1948, cuando se sumó un abono a luneta de cuatro conciertos por el valor de \$4.00 por cada concierto, cobrando a los socios un total de \$36.00 al año. Para los no socios la entrada a los conciertos costaba, invariablemente, \$10 por cada concierto¹⁸⁴.



Anuncio Sociedad Amigos del Arte,
Revista Amigos del Arte, No. 2, 1942

¹⁸³ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 44, 5 de diciembre de 1945, SAA-62, f. 50.

¹⁸⁴ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 48, 2 de febrero de 1949, SAA-63, f. 8 y Boletín No. 49, 2 de febrero de 1950, SAA-63, f. 12.

En 1953, por las pérdidas sufridas por la SAA, la cuota de los cuatro conciertos obligatorios se elevó a \$5.00 por cada concierto, mientras que el precio por concierto para los no socios se modificó a \$12.00¹⁸⁵.

En 1955 una nueva medida afectó a la SAA: la totalidad de los honorarios de los artistas debía ser pagada con dólares libres. Esto hizo que la Sociedad tuviera que tener una suma de dinero que le permitiera atender un posible aumento en el valor del dólar el día en que se realizaba la remesa de los honorarios. Por lo tanto, ya no era posible conocer de antemano el valor exacto de un concierto. La SAA aumentó la cuota de los socios a \$40.00 al año y no programó conciertos de abono. Esta cuota iba al fondo general de la Sociedad y los socios tenían sólo un porcentaje de descuento para los conciertos¹⁸⁶.

Finalmente, en 1959 se realizó una nueva modificación en el valor de la cuota de socios, quedando a \$60, según se indica en el boletín No. 59, de 1960¹⁸⁷.

Parte de que la cuenta de espectáculos haya sido deficitaria a lo largo de la existencia de la SAA se debe a la poca asistencia a los conciertos, un hecho que va a ser bastante constante y que continuamente va a ser mencionada en las reseñas publicadas en los periódicos locales y en los boletines enviados a los socios por la SAA. Uno de ellos, bastante dicente, fue la queja presentada en el año de 1945, debido a la poca asistencia a los conciertos ofrecidos por Jan y Michel Cherniavsky y Rosita Renard:

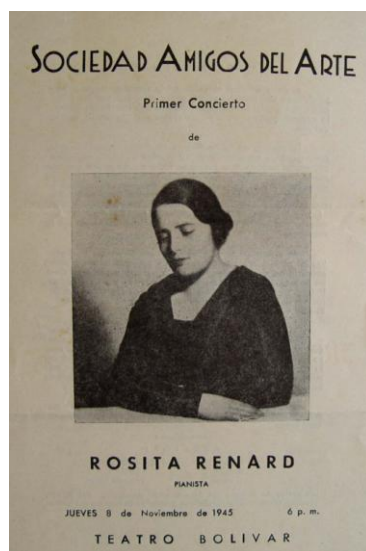
El éxito artístico de los hermanos Cherniavsky ha sido de los más colosales, y lo mismo el de Rosita Renard, quien recordó las dos grandes noche de Arrau, en 1941. Pero el resultado financiero de estos tres conciertos dejó mucho qué desear, y de él vamos a ocuparnos, puesto que nos preocupa grandemente la indiferencia de nuestro público ante la presencia de artistas que llenan las salas de concierto de las más grandes ciudades del mundo; y nos preocupa más que todo la indiferencia de nuestros Socios, que no corresponden a nuestros esfuerzos, a pesar de que todo el año pasan quejándose de que la Directiva no da espectáculos; de que solamente hace la colecta mensual de la cuota (que no todos pagan, por cierto), y de que nos estamos durmiendo. Pero cuando vienen artistas como los nombrados, con programas magníficos para sus conciertos, y cuando el precio que ellos cobran y el que nosotros cobramos es bien reducido, no se hacen presentes en el teatro, quizá para seguir su eterna labor de crítica y de queja injustificada¹⁸⁸.

¹⁸⁵ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 52, 8 de febrero de 1953, SAA-63, f. 24.

¹⁸⁶ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 55, 24 de febrero de 1956, SAA-63, f. 34.

¹⁸⁷ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 59, 10 de marzo de 1960, SAA-63, f. 46.

¹⁸⁸ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 44, 24 de abril de 1945, SAA-62, f. 49.



Programa de mano Rosita Renard
Teatro Bolívar, 8 de noviembre de 1945

Rafael Vega, cuando se cumplían los veinte años de labor de la Sociedad, también hace una mención a la falta de constancia en la asistencia a los conciertos y a la necesidad de tener socios activos:

En los 20 años de Amigos del Arte:

Con la temporada de este año la Sociedad Amigos cumple 20 años de divulgación cultural en nuestro medio. Siendo este hecho significativo en buen grado, no por lo que representa la cifra en cuanto a tiempo transcurrido se refiere, sino más bien por el legado que han dejado y por lo que encierra la circunstancia poco común de trabajar por la difusión artística en un medio poco propicio y a la vez árido. Estos veinte años quieren decir también constancia y perseverancia en hacer apostolado artístico de verdaderos méritos con el único halago de cosechar frutos espirituales, los únicos que compensan el difícil e intrincado ajeteo de desarrollar programas ceñidos estrictamente a un derrotero limpio y categóricamente adherido al postulado de la calidad y la altura artística por encima de todo.

Para colocar en un justo plano ese trabajo, no son necesarios muchos apelativos comunes o rebuscados. Simple y llanamente se puede dar una idea de la trascendental actividad desplegada diciendo que sin esta entidad, aquí en Medellín en lo referente a espectáculos musicales de alta calidad, seríamos unos bárbaros por conquistar. Ahora bien estos veinte años no significan que se haya llegado a una etapa de culminación de la obra de Amigos del Arte. El hecho de que el público nuestro no corresponda aún a la oportunidad que se le ha dado para cultivarse en la buena música, no demerita esta labor, al contrario, le confiere más méritos, porque da una idea de lo difícil que es conquistar adeptos en estos terrenos. No obstante las bondades económicas de los planes que ofrece la entidad al público para lograr las ventajas espirituales que acarrear sus actividades, los éxitos no alcanzan a satisfacer todavía, ni corresponden en pequeña proporción a los esfuerzos realizados.

Pero afortunadamente estos primeros veinte años de trabajo indican que se seguirá la constancia sin decaimientos ya que la presencia al frente de su destino de dos dirigentes cuyos sistemas de organización en el trabajo de difusión artística van encaminados únicamente a que todo espectáculo sea un modelo de altura artística, de distinción, de ambiente espiritual y de capacidad de difusión. Han probado elocuentemente, el ingeniero Ignacio Isaza Martínez, de principios sólidos y criterio preciso sobre la orientación de las labores; y don Marco A. Peláez, de dinámica y recta organización, que no requieren muchas juntas directivas ni especulativas discusiones, ni endebles concesiones personales, ni mucho menos intrigas ni recomendaciones de terceros, para garantizar la calidad artística de los espectáculos. Los medios empleados no convencen a muchos porque el capricho personalista ni el gusto fácil tiene cabida para crear amistades beneficiosas, aun para la misma sociedad. A ellos interesa el fin único que es trabajar por hacer conocer el arte verdadero, el arte musical de calidad en los dos aspectos esencialísimos: intérprete y obra a interpretarse. Amigos del Arte ha dicho con sus obras que no es entidad para brindar distracción ni espectáculos exhibicionistas en donde una sociedad burguesa pueda solazarse fácilmente. Se brinda la oportunidad de cultivarse en una disciplina estética como lo es la buena música.

Ojala algún día el público llegue a convencerse de que todo lo que presenta Amigos del Arte en materia de música es de alta calidad para que lleguemos a una altura sólida en cultura musical. Es lamentable decir que todo el público se admira de asistir a los conciertos y recitales, pero la cantidad varía y no siempre la asistencia corresponde. Los admiradores satisfechos no repiten en los próximos actos. En veinte años sólo un grupo muy reducido que puede llamarse de privilegiados asistentes siempre a los conciertos y ese grupo es el orgullo de la labor de Amigos del Arte.

Esta entidad es una sociedad con más de doscientos socios y ha llegado a contar con 350, pero los verdaderos amigos del arte son los socios constantes. Porque en este caso, socio activo no es el que paga su cuota y no bien el que paga su cuota y siempre colaborará con su presencia en la actividad musical, de la cual el auditor es parte activa, ya que sin oyentes no habría actividad musical.

En este año de los veinte años de Amigos del Arte estarán más orgullosos los verdaderos socios y los que ingresen tendrán oportunidad de apreciar los beneficios de una entidad tan seria y de tantos meritos y que en realidad debe enorgullecer a la sociedad de Medellín¹⁸⁹.

Marco A. Peláez, en 1953, en un artículo escrito para *Medellín Musical*, como justificación a la poca asistencia a los conciertos señalaba la falta de vocación de muchas personas:

[...] Aquella expectativa del aficionado a conciertos que le empieza desde los primeros anuncios; luego pendiente de la separación de la localidad (casi todos los con vocación marcada para asistir al teatro, tienen su puesto más o menos fijo) el día del concierto, pendientes de la hora, quizás de la cita con amigos o familiares; la llegada al teatro; el contacto con los demás asistentes; la penumbra que ofrece la sala minutos antes de alzarse el telón o aparecer el solista; al empezar la función, poco a poco se siente el contacto entre artista y el espectador; viene la emoción que

¹⁸⁹ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "En los veinte años de Amigos del Arte", *El Colombiano*, Medellín, 12 de marzo de 1957, p. 14.

se busca, y se rubrica con un fervoroso aplauso final. Todo esto constituye el ambiente y todo esto es lo que paso a paso debe hacer y sentir fervorosamente el que tiene vocación de asistir a los conciertos o al teatro artístico en general.

Los que no tienen esta vocación nunca saben el día y la hora del concierto; no se interesan por conocer previamente el programa; cualquier compromiso les interrumpe el esfuerzo de asistir; y cuando llegan al teatro, no se contagian del entusiasmo de verdaderos aficionados; durante la representación están inquietos y pronto aparecen cansados del espectáculo.

La diferencia de estos dos espectadores, el de vocación y el que no la tiene, la vemos palpablemente en los conciertos que desgraciadamente con suma frecuencia dan gratis. Este público de conciertos gratis, asiste precisamente por ese detalle de ser libre, lo mismo les da que sea el artista famoso que el debutante, que sea una orquesta o que sea un pequeño conjunto. Copan la mayoría de la asistencia y entonces el fenómeno de la inquietud aparece en sumo grado hasta el punto de no dejar escuchar y muchas veces representar.

Siempre hemos considerado que con conciertos y espectáculos gratis no se hace afición. Un concierto o representación gratis no debe hacerse por sistema; puede hacerse en algunos casos de espectáculos famosos que para culminar una temporada, divulguen la fama adquirida en ella; pero aún en este caso, debe llegarse a los que verdaderamente pueda apreciarlo y debe ser organizado para aquellos que por el intereses despertado por este acto, se hayan formado la vocación de asistir.

Los aficionados, que gracias a su entusiasmo y selección de discos ya tiene un criterio musical apreciable, deben ahora consagrarse a obtener la vocación a los conciertos y culminar así su carrera de melómanos. Cuando esto llegue, tendremos en Medellín, más frecuentes conciertos de la buena calidad que hemos venido escuchando en los últimos años¹⁹⁰.

A continuación se presenta una tabla que recoge los datos de los balances generales desde 1936 hasta 1962¹⁹¹, excluyendo los valores de los espectáculos que fue mostrada anteriormente. Del año 1942, sólo se tienen los datos de las cuentas de espectáculos, gastos de representación y gastos generales, por lo que no se tiene un saldo final.

Aunque de los años 1939, 1947 y 1961, no se han encontrado los balances generales, se han podido completar algunas cifras a partir de otros documentos contables e información financiera publicada en los boletines.

Respecto al año 1962, sólo se tiene un folio con las cifras correspondientes a entradas por concepto de la cuota de 99 socios y un saldo en el banco a septiembre de ese año. También contiene unas cifras del Cuarteto Beethoven, correspondientes a 6 conciertos,

¹⁹⁰ PELÁEZ, Marco A., "La vocación de asistir a los conciertos", *Medellín Musical*, Año 1, No. 2, Medellín, octubre de 1953, p. 6.

¹⁹¹ SPD-EAFIT, SAA, Estados Financieros 1936-1962, SAA 98-100.

pero no se han encontrado documentos que comprueben que éstos se hayan realizado, por lo que no se han incluido.

La tabla contiene 3 grandes secciones, una correspondiente a Entradas, en las que se enumeran las cuotas de los socios, las entradas varias, las donaciones, los auxilios y los préstamos adquiridos; la segunda sección es la de Salidas, donde se presentan los gastos de representación, los gastos generales y otros gastos. Por último, la tercera sección contiene el saldo final de cada año.

Cuadro 5. Balances generales SAA

ENTRADAS						SALIDAS			SALDO
AÑO	CUOTAS SOCIOS	VARIAS	AUXILIOS	DONACIONES	PRÉSTAMOS	GASTOS REPRESENTACIÓN	GASTOS GENERALES	OTROS GASTOS	
1937	940			300			111,41		-195,79
1938	2311	2,27				264,5	267,2		466,82
1939	1834	19,76				156,65	397,33		1285,8
1940	1602	5,59				127,8	479,61		633,91
1941	1525	2,6				255,74	566,93		1136,25
1942				46,59		123,35	456,28		
1943	2595	12,24		342,85		138,7	461,91	463,15	342,85
1944	3328	621,21	2.030	925,47		70,29	540,88	367,03	615,47
1945	3445	2,97				103,55	631,83	190	316,19
1946	4745	11,15					811,26	250	1476,38
1947	4780	52,85		566,50			947,17	795	473,10
1948	4620	1,29		1270	530,30		767,37	1351	23,01
1949	6500	936,47		100	72,5		860,46	1034,87	2290,77
1950	7732	13,10					899,66	165	3105,57
1951	10492						1397,07	150	4946,71
1952	12644	3500		3354			1708,57		5613,25
1953	14360			202,06	2500		1112,31	8150	73,86
1954	12625	19,73	10000		5500		1514,23	2500	161,72

1955	9400	263,33	5600				1231,18	6500	1160,82
1956	7160	2.050,27		2090			1411,71		10381,64
1957	5880	12895			1013,20		649,1		450,04
1958	5880	5,89					957,33	1013,20	14872,74
1959	7980						3188,55		4192,49
1960	8580	57,28		5000	7200		1289,65	5000	171,77
1961	7140	519,51					488,42	7200	885,25
1962	5940								6858,25

De acuerdo a los datos presentados anteriormente, el único año en que la Sociedad generó una pérdida al final de los balances económicos, fue durante ese primer año de funcionamiento, pero para la Junta Directiva, dicha pérdida no era considerada como tal, ya que había permitido entusiasmar a más personas para que se hicieran socios¹⁹².

Si se observan las dos tablas anteriores, puede verse cómo a pesar de que la cuenta de espectáculos casi siempre generó pérdidas, el balance general de las actividades de labores anuales, muestra cómo a partir de las cuotas de los socios, las donaciones, las entradas varias y algunos préstamos, la Sociedad pudo subsanar las pérdidas dejadas por los espectáculos, y seguir ofreciendo en la ciudad eventos de calidad con artistas de talla internacional, sin generar pérdidas a largo plazo.

Este tipo de modelo económico era afín con sociedades que no buscaban fines económicos, y cuyos socios aportaban unas cuotas en aras de que la sociedad pudiera patrocinar eventos de gran calidad artística y no buscando entradas más económicas a los conciertos. Este es precisamente el postulado de Rafael Vega en un artículo publicado en 1958:

La música y el dinero

Se supone lógicamente que la actividad musical seria, mejor dicho la música de los conciertos, recitales y óperas, vive gracias al sostenimiento que le proporcionan quienes directamente se benefician con ella, o sea los espectadores – oyentes. Pero esto no es así dado el alto costo que tiene la música de esta clase. Entonces, preguntarán muchos, ¿cómo es posible la vida artística en los grandes centros musicales del mundo? En esos centros y en los pequeños la base sólida son los buenos aficionados y los mecenas desprendidos. Además no todas las actividades dejan pérdidas, y por lo tanto se compensan las ganancias y las pérdidas. Y existen las llamadas sociedades de música sin miras de utilidad económica que patrocinan series de conciertos. Los socios de dichas sociedades que son magníficos aficionados y demuestran su amor a la música sacrificando sumas de dinero más altas que las que se paga esporádicamente el ocasional asistente a los conciertos, con el fin de tener conciertos con frecuencia y garantizar la vigencia constante de la actividad musical.

Como ejemplo especial podemos poner, y de mucha actualidad es, el de la Filarmónica de Nueva York, entidad que no obstante actuar en una ciudad de la magnitud de N. Y. durante 117 años, solo percibe directamente el 75 por ciento de los gastos de cada temporada que ascienden a la suma de un millón y medio de dólares. El 25 por ciento restante lo colectan varias instituciones. “Los Amigos de la Filarmónica” es la primera y son unos 400 que para la presente temporada aportarán un cuarto de millón. La Junta Auxiliar compuesta por 125 señoras contribuye a recoger fondos. La Junta Directiva de la Institución que no percibe honorarios contribuye personalmente por lo menos, cada persona con mil dólares

¹⁹² SPD-EAFIT, SAA, CANO, Antonio J., *Memoria de la Presidencia*, p. 9.

para cada temporada y se responsabilizan comprometiéndose a llenar los déficits de presupuesto cada año. Alrededor de quince mil radioescuchas de los varios millones que escuchan las transmisiones de los conciertos dominicales de la orquesta contribuyen con dinero para los fondos y en cambio reciben por adelantado los programas y los comentarios sobre las obras que se transmitirán.

En casi todas las sociedades musicales del mundo los socios se dan por satisfechos oyendo buenos conciertos que ayudan a sostener con su dinero y pagan más que el público, el cual compra su boleto tranquilamente sin preocuparse habrá o no más conciertos. Estas personas hacen negocios, pero no para su bolsillo y sus economías son para beneficio cultural de su intelecto y de su espíritu ansioso de beneficios estéticos de la música.

Queda así claramente expuesto el hecho de que las sociedades de conciertos de música se crean para que los buenos aficionados contribuyan unidos a la estabilización y seguridad de la vida musical y no para que esas personas obtengan entradas más baratas que el público corriente. Puede ocurrir que una sociedad tenga un número tan crecido de socios y sus conciertos sean tan concurridos por el público que el número de conciertos contribuya a amortizar las cuotas que pagan los socios y entonces las rebajas computadas darán un margen para que a la larga los socios salgan pagando menos que el oyente accidental [...] ¹⁹³.

Un factor que se ha creído que fue indispensable para la subsistencia de la SAA, fueron las subvenciones del gobierno, el departamento y el municipio. Sin embargo, los estados financieros muestran cómo la Sociedad pocas veces recibió dichos auxilios, siendo 1944 el único año en que los tres estamentos oficiales se hicieron presentes, para hacer posible la temporada de cuatro conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional.



Programa de mano Orquesta Sinfónica Nacional
Teatro Bolívar, noviembre de 1944

¹⁹³ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "La música y el dinero", *El Colombiano*, Medellín, 18 de abril de 1958, p. 7.

Dicha temporada fue una de las pocas ocasiones, durante la existencia de la SAA, en la que pudo observarse un esfuerzo común entre el gobierno, comerciantes, industriales y la SAA. El resto de ocasiones, la apatía de algún sector siempre se hizo notar.

La financiación de dichos conciertos se realizó de la siguiente manera, teniendo en cuenta las donaciones, productos y gastos de toda la temporada de la Orquesta:

Cuadro 6. Detalle de los auxilios, donaciones, productos y gastos de la temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional¹⁹⁴.

	SALIDAS	ENTRADAS
Auxilio Nacional-Ministerio de Educación		3.150
Auxilio Municipal		5.000
Auxilio Departamental		1.000
Auxilio casas industriales y comerciales		1.030
Producto bruto tres conciertos Teatro Bolívar		2.901,20
Valor pasajes ida y vuelta en avión	3.150	
Costo viáticos personal orquesta	7.500	
Impuestos	559,74	
Solistas y Director	916,50	
Arrendamiento y gastos Teatro Bolívar	431,95	
Propaganda	257,52	
Misa en la catedral	11	
Concierto popular en el Circo España	234,65	
Gastos varios	369,57	
SUMAS	13.431,23	13.081,20
BALANCE-DEFICIT		
350,03		

¹⁹⁴ Los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional se realizaron en Medellín los días 20 al 23 de noviembre de 1944. SPD-EAFIT, Archivo SAA, Estados Financieros 1936-1944, SAA-98, f. 182.

Los otros auxilios estatales fueron esporádicos: uno de ellos fue la exención del pago de impuestos de espectáculos por parte del Consejo Municipal en 1947¹⁹⁵ y el otro tuvo que ver con la campaña *Medellín necesita un piano*. Para esta ocasión el Municipio se comprometió con una suma de \$15.600 pesos para la compra de un piano Steinway. Dicha suma fue repartida entre 1954 y 1955, abonando el primer año la suma de \$10.000 pesos, y en 1955, cancelando lo que faltaba, es decir \$5600¹⁹⁶.



Anuncio J. Glottmann

Revista Semana, agosto de 1952

El resto de las entradas de la Sociedad pueden dividirse entre aquellas dadas por particulares y empresas con motivo de la campaña de compra del piano, aquellas que se recibían por concepto de publicidad de empresas en los programas de mano, intereses de las cuentas de ahorro y la venta de un piano, en 1955, a una galería de arte. Pero dichas entradas, como se puede en la tabla de balances generales, eran más bien ocasionales.

Al tratarse de una institución privada, nunca faltaron obstáculos económicos, pero el esfuerzo realizado por los dirigentes de la Sociedad, así como el entusiasmo mostrado por algunos socios permanentes desde la creación de la Sociedad, terminaron

¹⁹⁵ SPD-EAFIT, Archivo SAA, Boletín No. 47, 2 de febrero de 1948, SAA-63, f. 2.

¹⁹⁶ La campaña *Medellín necesita un piano* va a ser analizada más adelante, en este mismo capítulo.

demostrando que el objetivo de elevar el nivel cultural de Medellín estaba por encima de los problemas económicos y de las pérdidas obtenidas.

Es necesario insistir en la importancia de la Sociedad Amigos del Arte, como una de las primeras instituciones de promoción de conciertos en Medellín que logró cierta estabilidad, a pesar de tener un modelo económico que no funcionaba muy bien y que dependía de tener una cantidad mínima de socios inscritos.

La SAA terminó por disolverse en 1962, debido a la suma de varios problemas económicos, enunciados por Rafael Vega en una entrevista concedida a Jorge Orlando Arango en abril de 2003:

Claudio Arrau tocó en Medellín por 300 dólares eran 300 pesos... luego Pro Música lo contrató por cerca del triple –era mucho dinero para realizar en la taquilla-, pero se podía traer el pianista chileno... Luego Medellín Pro Arte y Medellín Cultural quisieron contratarlo y cobraba 30.000 dólares por recital...!la maestría de Arrau, lo había convertido en uno de los artistas más costosos del mundo! En la actualidad, ofrecen un concierto con una orquesta de sesenta músicos por 50.000 dólares, es barato para lo que cobran las agrupaciones orquestales de prestigio internacional...pero, multiplique dólares por pesos, además, súmele los gastos de representación, los hoteles y los pasajes aéreos... ¿cómo hacer ese dinero en taquilla?... Esta circunstancia afectó la música clásica de alta calidad en Medellín...pero el hecho más importante que sigue afectando la música clásica en Medellín que debe tenerse en cuenta es la falta de apoyo gubernamental y de la empresa privada, a quienes no parece interesarles para nada la cultura¹⁹⁷.

Respecto a los distintos puntos enumerados por Vega, habría que aclarar que la falta de apoyo oficial y empresarial nunca fue un inconveniente para la SAA. Como se vio anteriormente, en muy pocas ocasiones los entes estatales se manifestaron y aún así, la Sociedad pudo seguir realizando sus temporadas de conciertos. La empresa privada, por su parte, aunque colaboraba, se debía más bien a ocasiones excepcionales en las que la SAA solicitaba algún tipo de ayuda con motivo de una campaña especial. Por lo tanto, este aspecto no fue de gran peso para la desaparición de la entidad.

Por su parte, el aumento del dólar y la devaluación del peso colombiano si tuvo mucho que ver en la decisión de no continuar luchando por la existencia de la SAA, tal y como se menciona en el Boletín No. 51, en el que entre las dificultades para la organización de conciertos para 1952 se menciona la devaluación del peso :

¹⁹⁷ Entrevista a Rafael Vega Bustamante, en ARANGO ÁLVAREZ, Jorge Orlando, *Rafael Vega*, p. 90.

La demasiada demanda para los artistas en todo el mundo hace que sean muy escasas las fechas disponibles, y muy poco fáciles de coordinar, y al mismo tiempo ha sido causa para que se acentúe el alza de honorarios que de tiempo atrás viene notándose, la cual, combinada con el alza del tipo de cambio en Colombia, del 200% al 258.5%, nos ha llevado a límites más allá de nuestras posibilidades. Anteriormente, el promedio por artista era de unos US\$900.00, que pagábamos con \$1800.00 moneda colombiana. Hoy ese promedio es de US\$1.100.00 que pagábamos con \$2844.00, o sea un aumento combinado de \$1044.00, lo que representa casi un 60% sobre los honorarios anteriores¹⁹⁸.

Desde 1932, en Colombia se instauró un Sistema de Tipos de Cambio Múltiples (STCM), es decir distintos arreglos cambiarios, que iban determinados de acuerdo a la finalidad para la que se demandaban las divisas y según el tipo de divisas¹⁹⁹. El sistema se empleó con el fin de proteger el oro del Banco de la República ante la crisis monetaria internacional, resultado de la crisis de 1929 y la posterior ruptura del sistema monetario internacional en el patrón del oro²⁰⁰.

Aunque en un comienzo este STCM iba a ser una medida temporal, terminó por ser permanente en el país, por decisiones de políticas económicas y por influencia de sectores que salían beneficiados con esta medida.

Dicho sistema de cambios fue modificado en varias ocasiones, pero para nuestro tema son de gran interés las devaluaciones del peso colombiano frente al dólar, que se realizaron desde finales de la década del cuarenta y las realizadas en década del cincuenta: en 1948, se decretó una devaluación con respecto al dólar de 1.75 a 1.95, que fue transitoria, pues en 1950 el peso fue revaluado en 13.7%; pero para 1951, nuevamente cae el peso, y pasa 1.95 a 2.50 pesos por dólar, es decir, un 28%²⁰¹; y en 1957, cuando se pasa de 2.50 a 4.80 pesos por dólar, es decir, un 92%²⁰².

¹⁹⁸ SPD-EAFIT, SAA, Boletines, 22 de febrero de 1952, SAA-63, f. 21.

¹⁹⁹ ROMERO, Carmen Astrid, *El Tipo de Cambio en Colombia 1932-1974*, Tesis doctoral, Departamento de Economía e Historia Económica, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España, diciembre, 2005, p. 48.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁰¹ MEISEL ROCA, Adolfo, "Inflación y crédito bancario: la política monetaria de 1946 a 1951", en MEISEL ROCA, Adolfo, IBAÑEZ, Jorge Enrique y LÓPEZ, Alejandro, *El Banco de la República: antecedentes, evolución y estructura*, Banco de la República, Bogotá, 1990, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/banrep1/hbrep62.htm>, consultado el 15 de agosto de 2012.

²⁰² ROMERO, Carmen Astrid, *El Tipo de Cambio en Colombia*, pp. 14-16.

Desde 1948, la SAA menciona cómo los costos de los espectáculos se van haciendo más costosos y por lo tanto, más difíciles de patrocinar. Ese mismo año propusieron las siguientes medidas para poder cancelar el déficit que tenía la Sociedad:

Aumento de número de socios, a lo cual pueden contribuir los Socios actuales, mediante propaganda entre sus amigos no socios.

Cuotas extraordinarias voluntarias de los Socios.

Asistencia de todos los Socios a los conciertos.

Renuncia voluntaria de los Socios que puedan a la rebaja que conceda la Sociedad en la entrada de conciertos²⁰³.

Un año después, 1949, la Sociedad seguía sin aumentar su número de socios y presenta un panorama desalentador frente a la temporada de dicho año, mencionando que le parece inútil realizar un presupuesto y un programa de labores debido a la respuesta que ha obtenido de los socios. También menciona cómo los gastos habían aumentado considerablemente, en parte debido a que los honorarios de los artistas eran superiores a los que la Sociedad venía pagando²⁰⁴.

Mirando las distintas cifras pagadas por la SAA al pianista Claudio Arrau, por sólo tomar un ejemplo, puede observarse cómo las medidas económicas tomadas por el gobierno significaron mayores gastos en la realización de conciertos, y por lo tanto, se vio disminuido el número de artistas que la SAA patrocinaba cada año.

La siguiente tabla muestra los precios de contratación del artista chileno, con excepción de los años 1950 y 1952, en que no fue posible encontrar la cifra pagada.

Cuadro 7. Precios de contratación Claudio Arrau²⁰⁵

Año	Precio contratación
1941	\$600 pesos
1946	\$1000 pesos
1948	\$1277.50 pesos
1954	\$4271.53 pesos

²⁰³ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 47, 2 de febrero de 1948, SAA-63, folio 2.

²⁰⁴ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 48, 2 de febrero de 1949, SAA-63, folio 8.

²⁰⁵ SPD-EAFIT, SAA, Estados Financieros, SAA-98 a SAA-100.

Mirando la proporción de las cifras pagadas a Arrau, puede verse cómo para 1948, el costo del artista chileno se había duplicado, y para 1954, costaba 7 veces más de lo que había costado traerlo la primera vez. Con este porcentaje de aumento por cada artista, la situación para la SAA no era beneficiosa, teniendo en cuenta que en general muchos de los espectáculos presentados generaron pérdidas y que la asistencia a los conciertos por parte de los socios era mínima.



De derecha a izquierda: Ignacio Isaza, Marco A. Peláez y Claudio Arrau
Cortesía Línea de Investigación en Musicología Histórica

Como pudo observarse a través de este corto análisis, financieramente la Sociedad Amigos del Arte dependió de las cuotas de los socios, y fue precisamente el abandono de éstos en los últimos años, lo que ocasionó el ocaso de la Sociedad Amigos del Arte y era algo que la Sociedad había previsto desde un comienzo cuando en uno de los boletines a los socios aclara que “el éxito de las labores de la Sociedad está en proporción del número de sus socios”²⁰⁶

La siguiente tabla muestra la fluctuación entre el número de asociados, a partir de los datos tomados de las listas de socios²⁰⁷ y la información en algunos de los boletines a los socios. Aunque fue imposible establecer la cantidad de socios para algunos años, la muestra a continuación es representativa de la fluctuación en la cantidad de socios, y permite ver que el número más alto en socios fue de 359, en el año de 1953. La primera reducción significativa, que tuvo lugar en 1949, coincidió con la implementación del nuevo plan de cuotas, en el que cada socio debía pagar un total de \$36 al año. El

²⁰⁶ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 13, 12 de febrero de 1940, SAA- 61, folio 47.

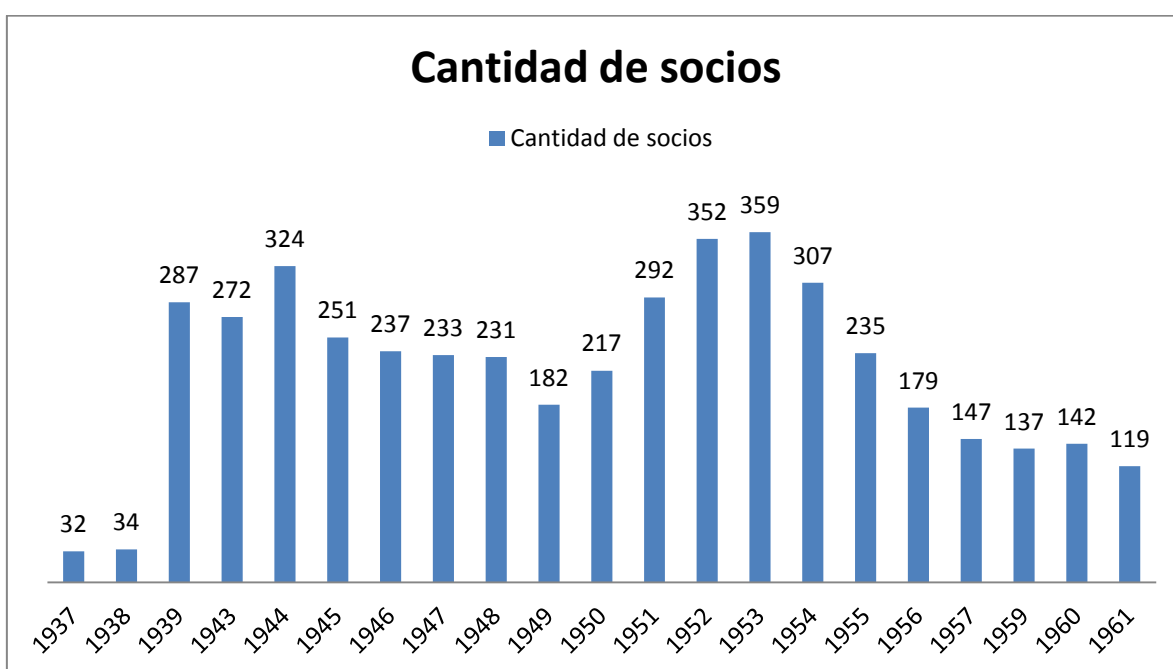
²⁰⁷ SPD-EAFIT, SAA, Listas de socios, SAA-64 y SAA-65.

segundo año en el que se dio otra baja significativa en el número de socios fue 1956, cuando la Sociedad suprimió los conciertos de abono.

Finalmente, la SAA terminó con un número muy reducido de socios, 119, que le permitió cubrir el déficit con el que terminó el año de 1961, pero que no le permitió ofrecer nuevos espectáculos en el año de 1962 y que terminó con la desaparición de la Sociedad.

A continuación se presenta la fluctuación de socios:

Cuadro 8. Fluctuación de socios



También vale la pena destacar que en general, el promedio de años que permanecían los socios era poco, siendo casi siempre entre dos y cinco años, algunos de manera intermitente. Se pueden considerar como excepción algunos socios que permanecieron casi durante los 25 años de existencia de la sociedad. En el último boletín de la Sociedad, se mencionan algunos de ellos: Concha Lalinde de Álvarez, Teresa Santamaría de González, Inés Álvarez de Lalinde, Tulia Restrepo, Rafael Botero Restrepo, Luis Carlos Henao, Alberto Lalinde, Gustavo Lalinde, Alfonso Ochoa, Marco A. Peláez, Carlos Posada Amador, Rafael Uribe Piedrahita, Jaime Vásquez R., y Enrique Villa R. A esta lista de socios se podrían añadir los siguientes: Margot Arango de Henao (fundadora del Conservatorio de Música de Medellín), Bernardo Cock, Iván

Correa Arango, Pastor Echeverri M., Ignacio Isaza Martínez e Bernardo Maya, entre otros.

Cabe destacar que estos socios que permanecieron fieles a la entidad, en su mayoría hicieron parte de la Junta Directiva, y por lo tanto, creían en el arte como una forma de progreso para Medellín; mientras que de la gran mayoría de los otros socios, aquellos que permanecían pocos años, podría afirmarse que miraban el pertenecer a la sociedad como un hecho social, que les permitía sentirse parte de un grupo social importante de la ciudad, que además les ofrecía un estatus al pertenecer a un grupo que colaboraba en pro de la cultura, pero que buscaban una remuneración económica, y por lo tanto, terminaban dejando la Sociedad.

Justamente, este panorama es el que menciona Rafael Vega en su artículo *La música y el dinero*:

El título y tema de esta crónica viene al caso concreto de nuestra Sociedad Amigos del Arte que funciona en Medellín hace 21 años. Esta entidad cuya labor conoce toda la sociedad de Medellín viene siendo abandonada, aún por sus más constantes socios, en forma alarmante. Se llegó a contar con 360 socios hace varios años y el año pasado rebajó de 179 de 1956 a 147. Y este año parece que sigue la retirada. El motivo que alegan los que se retiran es casi siempre el del dinero. No es negocio pertenecer a la Sociedad debido a que tiene que pagar \$40.00 al año más \$10.00 por concierto. Y tienen razón y demuestran ser buenos negociantes al hacer cuentas, de esto no hay duda. Pero nunca se atrajo a ningún socio por los beneficios económicos, sino por los culturales, Más negocio les resulta concurrir al balcón del Teatro Lido, donde se cobra \$5.00 por concierto para dar oportunidad a quienes no pueden pagar \$15.00 de luneta, y esto lo hacen muchos con buen sentido de comerciantes. Y sin embargo están acabando con los conciertos en Medellín, y si les importan más el dinero que la música quedarán muy conformes cuando ya no tengamos un solo concierto de alta calidad²⁰⁸.

2.6. Campaña Medellín necesita un piano

Entre las primeras dificultades que la SAA tuvo que afrontar, fue la falta de un piano de concierto, por lo que los primeros pianistas traídos por la institución debieron tocar en pianos que habían sido prestados a la Sociedad por Luis Macía, Carlos Posada Amador o La Voz de Antioquia y que no correspondían a los pianos en que ellos estaban acostumbrados a dar sus recitales, generando cierto descontento, e inclusive, algunos de ellos negándose a actuar en Medellín. Tal fue el caso de Alejandro Brailowsky, en 1940,

²⁰⁸ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "La música y el dinero", p. 7.

quien luego de estar contratado a través de la Sociedad Musical Daniel, estaba dispuesto a suspender los dos conciertos programados por la falta de un buen piano de concierto, como se menciona en una carta enviada a Marco Peláez por Guillermo Espinosa²⁰⁹. Finalmente, Brailowsky solo dio un concierto, para el cual *La Voz de Antioquia* facilitó el piano, pero la impresión que se llevó el pianista no fue la mejor, según cartas enviadas a Ernesto Quesada y Guillermo Espinosa²¹⁰.



Alejandro Brailowsky
Programa de mano 1940

Esto hizo que por primera vez la Sociedad se planteara la necesidad de conseguir un piano de cola para poder seguir ofreciendo conciertos, tal y como se menciona en 1941: “La Sociedad sin un buen piano de concierto para traer los artistas mundiales que en esta época de la situación europea puedan visitarnos fácilmente, no tiene razón de existir”²¹¹.

²⁰⁹ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 11 de octubre de 1940, SAA-9, f. 25.

²¹⁰ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 21 y 22 de octubre de 1940, SAA-9, folios 28 y 30.

²¹¹ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 27, 1 de abril de 1941, SAA-62, f. 6.



Imagen campaña *Medellín necesita un piano*

Programa de mano concierto en homenaje a Luis A. Calvo

Teatro de Bellas Artes, 29 de agosto de 1941

Desde 1940, se comienzan a pedir cotizaciones de algunos pianos de cola completa, entre otros a Ernesto Quesada, quien podía obtener un piano Steinway a precio de fábrica para la Sociedad²¹²; a la Casa Musical Conti, en Bogotá, quienes eran los representantes legales de la marca²¹³; a Félix de Bedout e Hijos, representantes de la marca Rudolf Wurlitzer Company²¹⁴; a Robert H. Kulka, también un piano Steinway²¹⁵.

En la Junta Directiva no eran expertos en pianos, y esto hizo que necesitaran de otras personas para tener conceptos más precisos sobre cuál era el piano indicado para una sala de conciertos. Ejemplo de esto se encuentra en una petición que se realiza a Guillermo Echavarría, un socio de la SAA que se encontraba de viaje en Nueva York, y que por petición de Marco Peláez, estuvo preguntando en algunas de las salas de concierto de dicha ciudad, sobre el piano más indicado para la Sociedad, como consta en la carta enviada a Peláez en mayo de 1941:

Al recibir su carta me pareció que lo más al derecho era ir al Carnegie Hall que como Ud. sabe es como quien dice el TEMPLO de la música en este país pues es allí donde se oye a los grandes maestros. En Carnegie Hall me informaron que allí

²¹² SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 21 de octubre de 1940, SAA-9, f. 28.

²¹³ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 12 de febrero de 1941, SAA-9, f. 55.

²¹⁴ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 7, 28, 29 de marzo y 1 de abril de 1941, SAA-9, f. 60, 84, 87 y 104.

²¹⁵ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 6 de diciembre de 1940, SAA-9, f. 46.

solo se usa el piano Steinway Modelo D Grand por considerarlo sin lugar a dudas el mejor de todos; al preguntarles cuales le seguían en calidad contestaron que el Knabe y el Baldwin. Luego averigüé con Tom Hall otra sala de conciertos muy notable y me dijeron que usaban el Steinway y el Baldwin pero siempre de preferencia el primero. Por último fui al Music Hall y allí me informaron que no usaban otra cosa que el Steinway. Olvidaba decirle que al preguntar en Carnegie Hall por el piano Wurlitzer me contestaron que ese era simplemente un piano para estudiantes en la casa y en ningún caso para conciertos²¹⁶.

Desde 1941 se comenzó a estudiar la forma de conseguir un piano de concierto, de tal forma que no se expusiera la vida de la Sociedad y que se pudieran seguir ofreciendo algunos espectáculos, llegando al planteamiento de tres maneras diferentes de recoger dinero, explicadas en el Boletín no. 27 de la SAA:

Esta campaña es fácil: en todas las reuniones, en toda conversación con amigos, en toda visita de confianza, se le pide a las amistades la módica suma de UN PESO, para el piano que necesita Medellín. Con un poco de buena voluntad y mucho entusiasmo por el fin de la Sociedad, los pesos llueven a los socios con muchas simpatías.

La segunda forma de financiación entre las empresas y casas comerciales, se hará por carta o comisión especial y el propósito es pedir cantidades pequeñas, a fin de no contribuir a aumentar todo lo que se pide en Medellín, para tantas obras, y además, porque según se manifiesta en la Memoria del año pasado, el piano debe ser absolutamente de la Sociedad, y hay que evitar que contribuciones grandes nos comprometan para préstamos del piano que darían un pésimo resultado.

La tercera forma de una cuota extraordinaria entre los socios, se fijará una vez terminada la campaña popular y entre las empresas, para repartir la suma que quede faltando entre los socios, pero esta cuota extraordinaria depende de la mayor suma que se obtenga en la forma explicada. Además, esta cuota extraordinaria no sería muy grande y será repartida en cuotas mensuales²¹⁷.

La conclusión, según consta en el Acta No. 5 de la Asamblea General²¹⁸, que la campaña fuera realizada entre toda la ciudadanía para que contribuyeran con una cuota de \$1.00.

Hacer esta colecta por medio de comisiones, de los socios, entre todas las amistades y familiares de éstos, y en fin, abarcar el mayor número de personas posible, ya que la suma tan pequeña de \$1.00 facilita el trabajo. Una vez obtenida esta gran colecta, se hará la liquidación más o menos del costo del piano, y la suma que faltare, cobrarla a los socios en cuotas mensuales, resultando así una cuota más pequeña que la que se había pensado, y fácil para recolectar rápidamente y con eficiencia²¹⁹.

²¹⁶ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 10 de mayo de 1941, SAA-10, f. 6.

²¹⁷ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 27, 1 de abril de 1941, SAA-62, f. 6.

²¹⁸ SPD-EAFIT, SAA, SAA, Actas 1937-1951, 6 de marzo de 1941, SAA-59, f. 99.

²¹⁹ *Ibid.*

Al comienzo de la campaña la SAA la veía como una “campaña fácil” y alcanzable a corto plazo, tal y como se manifiesta en el Boletín No. 27: “la Junta amonesta a todos los socios por el presente Boletín, y espera que en corto tiempo obtendrán una gran suma recolectada en la forma planeada”²²⁰.

Para mediados de 1941 la Sociedad era consciente de que la campaña del piano no iba por buen camino, y como parte de las medidas adoptadas para tratar de movilizar una mayor cantidad de personas para que colaboraran con la cuota, optó por no patrocinar pianistas. Así se planteó cuando Ernesto Quesada ofreció contratar a Gyorgy Sandor:

Siento manifestarle que la junta ha resuelto no traer a ésta ciudad a éste gran pianista, debido a la falta de un piano bueno. La Campaña del piano va mal, y queremos ver si en ésta forma de haber tenido que prescindir de un artista de ésta categoría, levantamos presión y entusiasmo en la Ciudad. No queremos pasar las vergüenzas que hemos pasado con Brailowsky y Arrau y francamente fuera de la campaña que quedamos de hacer sobre el piano, es imposible presentar a Sandor sin piano bueno²²¹.

Finalmente, Sandor se presentó en Medellín con una ayuda de la Sociedad Amigos del Arte. Sin embargo, no es casualidad que mientras se realizó la campaña para la adquisición del piano se presentaran otros ensambles instrumentales (orquestas sinfónicas, ensambles de música de cámara) y se patrocinaran un mayor número de exposiciones de arte.

En agosto de ese mismo año, la SAA comienza a expresar su preocupación abiertamente en algunos boletines: “Desgraciadamente, tal vez debido a la falta de mayor interés por parte de los socios, la campaña del piano, no ha correspondido a la propaganda y esfuerzo de la Junta Directiva”²²². También, por medio de los boletines, la Sociedad hizo la comparación con la ciudad de Cali, donde en una suscripción popular pudieron recoger la suma total para un piano de concierto²²³.

Para comienzos de 1942, la Sociedad sólo había podido recoger una suma de \$1000, y no sabía cómo más proceder. La Junta había decidido interrumpir la presentación de cualquier espectáculo y dedicar las cuotas de ese año para abonar al fondo del piano,

²²⁰ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 27, 1 de abril de 1941, SAA-61, f. 15.

²²¹ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 26 de junio de 1941, SAA-10, f. 38.

²²² SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 35, 4 de octubre de 1941, SAA-62, f. 23.

²²³ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 36, 5 de marzo de 1942, SAA-62, f. 27.

pero no presentar ningún artista también les podía acarrear la pérdida de muchos socios²²⁴.

Viendo que pasaba los años y conseguir el piano no había sido tan fácil como se había planteado, la Junta Directiva de la SAA adquirió un cuadro del artista belga Víctor Delhez con el fin de rifarlo entre las personas que contribuyeron a la campaña del piano, aportando un peso. También, en 1942, el señor Carlos Leinder, uno de los socios, obsequió un reloj también para ser rifado y obtener más fondos destinados a la consecución del piano²²⁵.

Ese mismo año, la Sociedad recibió auxilios económicos de parte de algunas empresas, mediante una campaña que se comenzó a realizar entre distintas Compañías aprovechando la partida que ellas separaban para Beneficencia y Civismo²²⁶. Entre las compañías que aportaron se encontraban: Compañía de Tejidos de Rosellón, Compañía Colombiana de Tejidos, Compañía Nacional de Chocolates, Cervecería Unión, Compañía de Cemento ARGOS y la Compañía Colombiana de Tabaco.

En 1942 la Sociedad Musical Daniel ofreció ayudar en la financiación del piano. El señor Ernesto de Quesada, gerente de la Sociedad Daniel, ofreció enviar un piano y abrir un crédito por el valor de éste a nombre de la Sociedad Amigos del Arte. La propuesta era que Quesada enviaba el piano únicamente para los conciertos y artistas patrocinados conjuntamente con la Sociedad Daniel, y la SAA enviaba el dinero recogido (\$1000 moneda colombiana) y seguía la campaña tratando de recoger más para ir abonando. De esta manera, la SAA pensaba que podía obtener el piano y forzar al público a pagarlo²²⁷.

Inicialmente se había planteado enviar el piano con A. Brailoswsky, luego debido a que el pianista realizaría una gira tocando en dicho piano, la Sociedad prefirió un piano de la Sociedad Daniel que se encontraba en Panamá. Finalmente se llegó al acuerdo de que el pianista Alexander Uninsky, quien estaba en gira por Ecuador, sería quien traería el piano. Al parecer el pianista no quiso movilizarse con el piano por temor a que sufriera

²²⁴ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 23 de enero de 1942, SAA-11, folios 55-56.

²²⁵ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 36, 5 de marzo de 1942, SAA-62, f. 27.

²²⁶ SPD-EAFT, SAA, Correspondencia, 20 de febrero de 1942, SAA-11, f. 71.

²²⁷ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 23 de enero de 1942, SAA-11, folios 55-56.

algún daño en la carretera Quito-Popayán²²⁸. Este hecho también es mencionado en una carta enviada a E. Quesada:

Como Ud. debe saber, el Sr. Uninsky no trajo el piano de Quito, debido a las dificultades del transporte. Además es arriesgadísimo para el piano el viaje por tierra Quito Cali, debido al mal estado de la carretera, pues tenemos mucho invierno y su estado es pésimo. En concepto de todos, no llegaría nada del piano. El camino sería salir al embarque por ferrocarril, llegar a Buenaventura y también por ferrocarril hasta Medellín; pero con la situación de los transportes me parece difícil, y además, sin salir el piano de gira, no creo que lo deje salir el Gobierno del Ecuador, de acuerdo a lo que usted me informa²²⁹.

En esa misma carta, Peláez lamenta las noticias sobre el piano y comenta que le ofrecieron en Bogotá un piano marca Masson & Hamlin, propiedad de la señora Brickel, esposa del agregado cultural de la Embajada de Estados Unidos. Este piano fue revisado por A. Uninsky, quien dio buenos conceptos, por lo que la SAA pensó en aprovechar la oportunidad de comprarlo²³⁰.

Finalmente, la compra de este piano no pudo realizarse, en parte debido a la demora de E. Quesada en devolver los \$600 que la SAA le había abonado por el piano de concierto²³¹. Tras varios años de campañas, la Sociedad Amigos del Arte adquirió un piano Ibach en Bogotá, que fue conseguido por Guillermo Espinosa, y que costó una suma de \$4.500. Este piano fue comprado a Yezyd Trebert y fue revisado por Gabriel Vieco, a quien la Sociedad envió expresamente para tal labor. El mismo Vieco fue el encargado de despacharlo y recibirlo en su taller para limpiarlo, ajustarlo y hacerle un mantenimiento²³².

La campaña del piano, se vio así finalizada, no sin antes haber tenido un tropiezo mas, cuando el señor Conti comenzó a negociar el mismo piano Ibach, pero con la intención de cobrarle a la SAA una suma de \$5200 pesos²³³.

La Sociedad no tenía todo el dinero que costó el piano, y tuvo que realizar un préstamo de \$1589,86 que en arte pudo ser saldada debido a un nuevo aporte de algunas empresas

²²⁸ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 24 de octubre de 1942, SAA-13, f. 25.

²²⁹ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 18 de noviembre de 1942, SAA-13, folios 55-57.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 26 de agosto de 1943, SAA-16, f- 36.

²³² SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 11 de septiembre de 1943, SAA-16, f. 50.

²³³ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 13 de septiembre de 1943, SAA-16, f. 58.

de la ciudad²³⁴. La inauguración de este piano, a cargo de la pianista colombiana Elvira Restrepo, tuvo que esperar hasta comienzos de 1944 debido a unos compromisos que la pianista había adquirido en Quito.

Una nueva campaña para la consecución de un nuevo piano, marca Steinway, comenzó a realizarse en 1952, debido al gran uso que se había dado al piano adquirido en la campaña anterior. Otro de los motivos era que ya no correspondía con las exigencias de los pianistas de la época²³⁵. El piano adquirido en la primera campaña fue vendido a una galería de arte, en 1955, y pagado en varias cuotas.



Anuncio J. Glottmann

Revista Semana, septiembre de 1952

Al año siguiente se habían logrado reunir \$4147.85 pesos a partir de cuotas de los socios, a lo que se sumó un aporte del municipio de Medellín, pudiendo comprar un nuevo piano, marca Steinway, tipo Concert Grand, Modelo D, al importador J. Glottmann, con un costo de \$19600. Este piano fue pagado por la SAA mediante cuotas diferidas a 18 meses, que serían cobradas al Municipio. La sociedad entregó un primer

²³⁴ Las empresas contribuyentes fueron: Mora Hermanos y Cía., Droguerías Aliadas S.A., Banco Comercial Antioqueño, Compañía Nacional de Chocolates, Cine Colombia, Compañía Colombiana de Seguros y Fábrica de Galletas NOEL.
SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, SAA-19.

²³⁵ SPD-EAFIT, SAA, Boletín, No. 51, 22 de febrero de 1952, SAA-63, f. 22.

contado de esta labor, que fue definida en 1953 como una de las más importantes, ya que se trataba de una labor de “primer orden”²³⁶.

Este piano fue entregado al teatro Bolívar, teatro del Municipio, bajo el argumento de que el teatro necesitaba de un “instrumento de primer orden”²³⁷ y que debía ser el teatro quien estuviera “dotado de todos los instrumentos necesarios para la presentación de conciertos”²³⁸. Mediante este acuerdo, la Sociedad logró evitarse un gasto que de todas maneras no le correspondía.

Una vez que fue demolido el teatro Bolívar, en 1954, este piano fue cedido en comodato a la Sociedad y posteriormente entregado al Teatro Pablo Uribe.

²³⁶ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 53, 9 de febrero de 1954, SAA-63, f. 30.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

TERCER CAPÍTULO

LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE LA SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

El nivel de actividad de una sociedad promotora de actividades artísticas se mide por la cantidad de eventos realizados y el impacto de ellos en la sociedad a la que va dirigida. Sin embargo, además de la cantidad, también se hace necesario estudiar la tipología de los eventos, el número de artistas invitados y su calidad interpretativa, las obras interpretadas y por supuesto, la asistencia del público a las salas de concierto y los comentarios de la prensa.

A pesar de los problemas enunciados en el capítulo anterior, la Sociedad Amigos del Arte logró mantener una actividad más o menos constante durante los 25 años de existencia, presentando a algunos de los mejores solistas internacionales, así como agrupaciones de música de cámara.

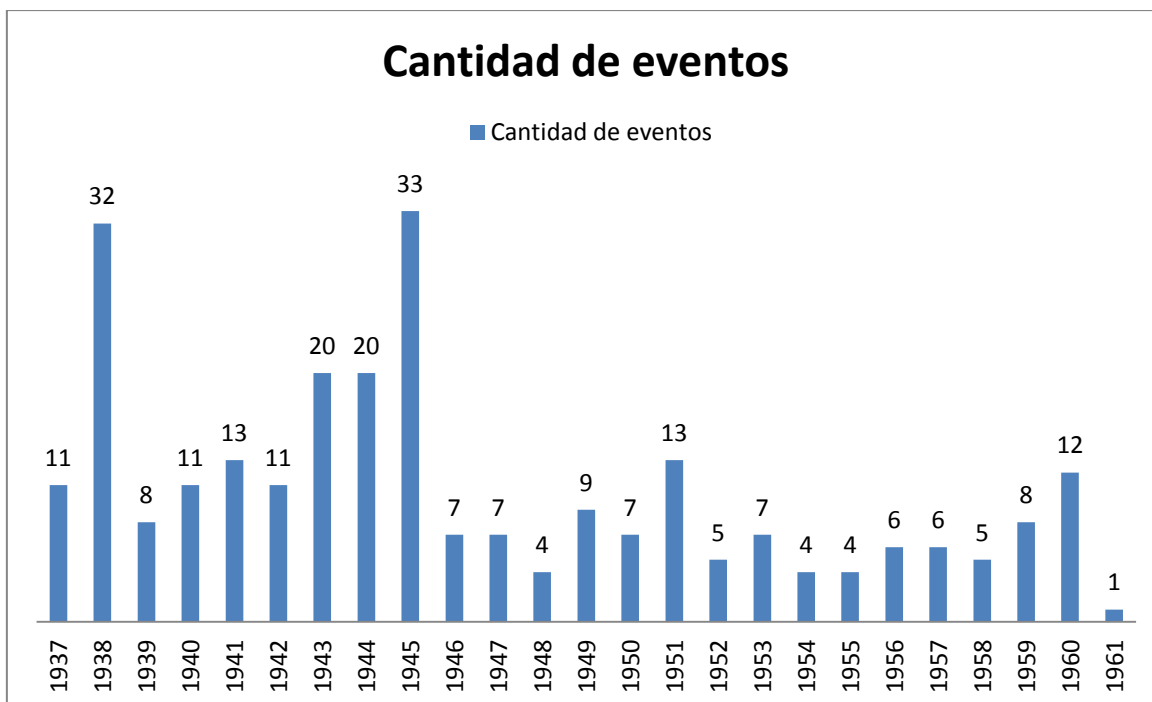
Este capítulo estudia la actividad artística de la SAA, mediante los parámetros anteriormente mencionados, para dar cuenta del impacto que logró tener la SAA, a pesar de los problemas económicos que tuvo que resolver.

3.1. Eventos y su tipología

Los datos recogidos a partir del archivo de la Sociedad Amigos del Arte, demuestran que ésta, aunque no tuvo una actividad muy alta, si fue más o menos frecuente, pudiéndose afirmar que se realizaban en promedio 9 eventos por año²³⁹. El siguiente gráfico de la autora muestra las variaciones de esta actividad durante los diferentes años de funcionamiento:

²³⁹ Las exposiciones de arte fueron contadas como un solo evento, dado que éstas una vez montadas permanecían abiertas durante varios días sin modificaciones.

Cuadro 9. Cantidad de eventos



Sobresalen de manera especial las temporadas de 1938 y 1945, en las que la SAA ofreció un total de 32 y 33 eventos, respectivamente. Esto se debió a que en esos años algunos de los artistas realizaron varias presentaciones, cuando lo más común es que cada artista se presentara una sola vez. Como ejemplo de esto, en el año de 1945, el Ballet Ruso del Coronel de Basil, realiza 27 funciones, lo cual puede apreciarse en el cuadro número 12, inventario de eventos de la SAA, en el cual se describe año por año los eventos realizados entre 1937 a 1961. También se destacan las de 1943 y 1944, en las que se ofrecieron 20 conciertos en cada una de ellas, pero también se puede observar una actividad limitada en varios años, ofreciéndose entre 4 y 7 eventos.

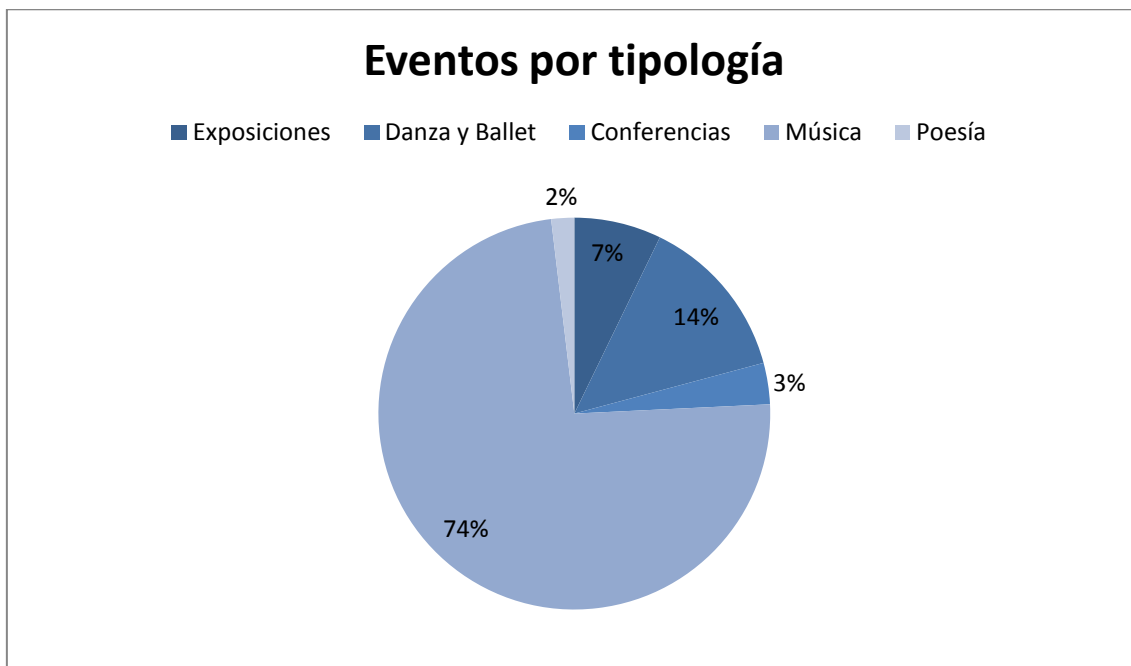
Podríamos hablar de un primer periodo de actividades, comprendido entre 1937-1945, que fue sumamente prolífico, al que luego le siguió un periodo más extenso (1946-1961), en el que la actividad por año es mucho menor. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la cantidad de eventos por año no es el único parámetro que mide el éxito de una entidad como la Sociedad Amigos del Arte.

Que los años de 1948, 1954, 1955 y 1961, hayan tenido poca actividad no fue gratuito. Recordemos que desde finales de 1945, la SAA comenzó a tener problemas financieros, y en varios intentos por mejorarlos, estuvo modificando las cuotas de los socios en

algunos años. Precisamente, los años de 1948 y 1955, fueron años en los que se modificaron estas sumas, debido a una crisis interna de la sociedad. Además, durante el periodo de 1955 a 1961, la sociedad fue perdiendo socios de manera paulatina, hasta terminar con un total de 119 socios, cantidad que no era suficiente para cubrir los gastos de los artistas, por lo que terminó disolviéndose en 1962.

Como se había afirmado en el segundo capítulo, la SAA fue pensada para abarcar distintas manifestaciones artísticas, y es por ello que en la gráfica anterior se incluyen todo tipo de eventos, sean recitales de poesía, danza, ballet, conferencias y conciertos. La siguiente gráfica de la autora muestra el porcentaje de eventos de acuerdo a su tipología:

Cuadro 10. Eventos por tipología



Como puede observarse, la cantidad de eventos musicales fue mucho mayor que la del resto de las otras manifestaciones artísticas, con un 74% de eventos de un total de 264. Que las actividades musicales sobresalieran por encima de las demás, se debe a dos hechos: el primero de ellos, que los directivos de la Sociedad eran melómanos; el segundo, a que como herederos de algunas ideas filosóficas decimonónicas, creían que la música era el paradigma del arte, por su capacidad de revelar la verdad y su alejamiento de la objetividad y la materia exterior.

Este planteamiento surgió con el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quien estableció un orden para las artes de acuerdo a la idealización y subjetivización de la materia, dicho de otra manera, de acuerdo a la esencia de cada una de ellas, llegando a plantear tres formas artísticas diferentes: arte simbólico, arte clásico y arte romántico. En la primera y la segunda, se encontraban la arquitectura y la escultura, respectivamente; mientras que en la tercera categoría, Hegel ubicaba a la pintura, la poesía y la música²⁴⁰. De éstas tres, la música era la que aspiraba “a la última interioridad subjetiva como tal (*subjektive Innerlichkeit als solche*)” y por esto, era “el arte del ánimo (*die Kunst des Gemüts*) que inmediatamente se dirige al ánimo mismo”²⁴¹. Aquí cabe señalar que al hablar de ánimo, Hegel no se refería solamente a los sentimientos, aunque él mismo señalaba que la música podía expresar cualquier tipo de sentimiento, sino que hacía referencia a la capacidad de la música de dirigirse al yo, a la interioridad de las personas, que es la que mantiene la unidad de los sonidos:

El sonido es en sí mismo algo ya mediado por la interioridad, pues su modo de producirse implica la unidad de lo que suena y lo que oye. Lo más interesante aquí es que esta unidad es *puesta* por su sujeto. El sonido como *lo que suena* es un aparecer y desaparecer continuo de vibraciones sonoras que se producen en el espacio; esto es percibido como *sensación* por el sujeto que oye. Ahora bien, el yo obra como subjetividad en tanto que es lo que mantiene la *unidad* de la sensación en ese permanente aparecer y desaparecer de las vibraciones espaciales (exteriores), que él convierte de modo inmediato en temporales (interiores)²⁴².

Este planteamiento hegeliano fue fundamental en la estética romántica y en la definición del canon musical, temas que aún eran vigentes a mediados del siglo XX y que influyeron decisivamente en la selección tanto de artistas como del repertorio que presentaba la SAA.

Volviendo a los datos sobre los eventos de la SAA, es necesario anotar que ésta no patrocinaba cualquier tipo de artistas. Como se mencionó en el segundo capítulo, se buscaban artistas que tuvieran una trayectoria mundial, en el caso de los extranjeros, y

²⁴⁰ HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Lecciones de Estética*, Vol. 1, Península, Barcelona, 1989, pp. 71-75.

²⁴¹ G. W. F. HEGEL, en CATALDO SANGUINETTI, Gustavo, “La música como metafísica. Hegel y las concepciones románticas de la música”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 29, No. 2, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012, p. 596, en <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/40701>, consultado el 29 de marzo de 2013.

²⁴² ESPÍÑA, Yolanda, “La música en el sistema filosófico de Hegel”, *Anuario filosófico*, Vol. 29, No. 54, Universidad de Navarra, Navarra, 1996, p. 60, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=29054>, consultado el 29 de marzo de 2013.

para los músicos nacionales, se pedía que tuvieran un conjunto estable o que en el caso de ser solistas, presentaran un repertorio que favoreciera el ambiente cultural. El fin de la institución era “saber escoger sus espectáculos en bien de la cultura y no el de patrocinar cualquier ofrecimiento”²⁴³. También, cabe señalar que en un comienzo se patrocinaron más artistas locales, pero a medida que la SAA fue logrando obtener un fondo más amplio, la cantidad de artistas extranjeros sobrepasó a los nacionales, existiendo años en los que no se patrocinó ningún evento con creadores nacionales. Por ejemplo, en 1937, cuatro de los cinco conciertos programados, fueron con artistas nacionales. Para 1940, sólo dos, de ocho actividades, contaban con artistas colombianos. Los años de 1946 a 1961, no tuvieron músicos del país y las únicas presentaciones artísticas locales que se dieron en esos años fueron las de los concursos y exposiciones de pintura. Para 1960, la excepción fue la presentación de la pianista antioqueña Blanca Uribe.



Programa de mano Blanca Uribe
Teatro Lido, 9 de noviembre de 1960

Uno de los motivos de que esto sucediera era el pensamiento de que los extranjeros eran artísticamente superiores a los artistas nacionales. Ya en 1938, en una carta de la Comisión de Fomento se planteaba esta cuestión:

Vuestra comisión está convencida de que la primera base del fomento del Arte en nuestra ciudad es el estímulo de los talentos nacionales preferentemente a los extranjeros. Sin querer discutir la tan debatida cuestión de la aparente o real superioridad de los artistas extranjeros, vuestra comisión opina que es de sano

²⁴³ PELÁEZ P., Marco A., “Sociedad Amigos del Arte”, *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, noviembre de 1939, No. 15, pp. 138-139.

nacionalismo, de prudente administración y de verdadera conveniencia, llamar a los nacionales a ejecutar obras de arte en todas sus ramas, alentarlos en su labor, proveer a sus deficiencias, si las hubiere, y sólo en el caso de reconocida insuficiencia, auxiliares del extranjero. Cuántos artistas nuestros no se desaniman por el camino emprendido al sentirse aislados entre sus mismos compatriotas, sin una voz de aplauso siquiera, que no cuesta nada a quien la da y es mucho para quien la recibe? Vuestra comisión estima que esta situación debe tener fin de una vez por todas. Y aún más, ella estima que nuestros artistas, cada uno en su especialidad, son tan buenos sino mejores a los tan ponderados artistas foráneos [...]²⁴⁴

En 1941, un socio expone en una carta al Presidente la falta de apoyo al arte nacional, y cómo el público no está respondiendo a los conciertos de los grandes artistas. Dicha carta se cita in extenso a continuación por tratarse de un panorama que se va a seguir repitiendo durante los años de existencia de la SAA y que en algunas ocasiones va a ser recordado por los socios:

Las razones que a continuación expongo, me obligan a no continuar como socio de esa H. Institución.

No veo la campaña desarrollada por ella a favor del arte entre nosotros, que debía ser el fin primordial de la Sociedad.

Como Ud. puede darse cuenta, no hemos hecho más que servir de base a la Sociedad “Daniel”, para poder ésta presentarnos artistas de primera categoría, como lo ha hecho. Pero pregunto yo, Sr. Presidente: ha ganado nuestro arte con esto? No. Únicamente nos ha quedado la satisfacción de haber conocido a un artista de fama; tanto como si se presentaran ante nuestros ojos por un momento los autores de los libros en que han estudiado nuestros grandes hombres. Ya hemos visto el poco entusiasmo que produce en nuestro público culto los conciertos de célebres artistas, y podemos observar que el 80% de los espectadores es extranjero. Pasan, pues, desapercibidos estos acontecimientos, y por lo tanto perdida la labor de la Sociedad. Ahora una razón que la Sociedad debe tener en cuenta: qué gana Medellín con tener un piano bueno para conciertos, si el público no asiste? No sería una lástima guardar un piano para que la polilla acabe con los martinetes, apagadores, etc. y el óxido a su vez acabe con las cuerdas? Yo me atrevo a asegurar, Sr. Presidente, que el fin de éste sería el mismo que el del donado por Don Diego Echavarría al I. de B. A.

Me parece, Sr. Presidente, que la labor de esta Sociedad debiera encaminarse a buscar la forma de contribuir al progreso del arte entre nosotros, aprovechando y apoyando las facultades que tengan los estudiantes adelantados, estimulándolos con premios para el mejor solista o conjunto musical que se presente, formando por estudiantes, o al mejor ejecutor de una obra escultórica, o de pintura, etc. Para esto es necesario conseguir organización en el I. de B. A., con el fin de que los profesores se esmeren en la enseñanza y se dediquen de preferencia a los estudiantes que prometan dar realce al arte. De lo contrario toda labor de esta Sociedad es desierta. Porque si estos acontecimientos no dan resultado en la enseñanza, ni contribuyen a levantar el arte en nuestro pueblo, los socios no estamos más que acatando las órdenes de una junta directiva, que por su

²⁴⁴ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 7 de diciembre de 1938, SAA-5, f. 93.

honorabilidad se hace acreedora a toda atención. Yo conozco más o menos el movimiento musical en el I. de B. A. y me atrevo a asegurar que si la Sociedad de M. P. no toma medidas de esa dependencia, tendrá ésta el mismo fin que han tenido otras academias similares, y las empresas que necesiten músicos, tendrán que traerlos de otra tierra, (no ha dado resultado). Esto es debido a que los profesores se declaran competidores de sus discípulos cuando éstos tratan de dedicarse a la práctica. En cambio, si los maestros fueran únicamente profesores, como en otras ciudades, éstos no tendrían que temer, sino que al contrario se sentirán orgullosos, como se sintió el maestro Antonio Ma. Valencia cuando presentó en esta ciudad a su mejor discípula, la señorita Elvira Restrepo. En las demás ciudades, la escuela donde estudian los futuros artistas, mantienen las puertas abiertas a todo lo que sea progreso, y los profesores de ellas, no sólo aplauden sus iniciativas, sino que aportan sus conocimientos. Aquí sucede lo contrario: desde la escuela se ejercen represalias contra el que intente hacer algo. Por ese motivo no hay orquesta. Por ese motivo ocurren tantos cambios en el Instituto. Por ese motivo se acabó la costumbre de presentar la misa de Santa Cecilia con sus discípulos (que hoy es pagada a profesionales y profesores). No está por demás salvar en parte el profesorado del año 1936, el único año que dio algún resultado, y se intentó enseñar. No sé si estaré errado pero creo que sería muy conveniente que al fin de año concurrieran a los exámenes (como calificadores), músicos que no devenguen sueldo del Instituto, y que en los conciertos de fin de año acompañen a los solistas, los discípulos licenciados que allí tienen.

Del Sr. Presidente atentamente

Medellín, diciembre 4 de 1941

Gilberto Rendón P²⁴⁵.

El señor Rendón menciona algunos asuntos importantes para el desarrollo del ambiente cultural de la ciudad: por un lado, la apatía del público frente a los conciertos de la Sociedad; por otro lado, el ambiente de competencia entre los alumnos y los profesores del Instituto de Bellas Artes; y por último, la falta de apoyo y estímulo a los artistas nacionales. Aquí valdría la pena aclarar, que la Sociedad Amigos del Arte estuvo otorgando unas becas para estudiantes destacados del Instituto de Bellas Artes y que mediante las exposiciones y concursos de arte fomentó la creación pictórica en el ámbito nacional. Puede que el apoyo a músicos locales y/o nacionales fuera poco, pero desde sus comienzos la Sociedad dejó claro que su misión era presentar artistas reconocidos mundialmente y como se afirmó en el segundo capítulo, muchas veces la falta de patrocinio a los músicos locales se debió al hecho de que el presupuesto estaba ya comprometido con las empresas de representación con las que la SAA tenía contacto.

²⁴⁵ SPD-EAFIT, Correspondencia, 4 de diciembre de 1941, SAA-11, f. 46-48.

Además de las condiciones establecidas por la Sociedad para la selección de los artistas, existía también un direccionamiento hacia determinados instrumentistas, como se puede observar en la siguiente tabla, donde se muestra la cantidad de artistas y conjuntos presentados por la SAA:

Cuadro 11. Cantidad y porcentaje de Artistas y conjuntos²⁴⁶

Instrumentistas/agrupaciones	Cantidad	Porcentaje
Arpistas	1	1%
Cantantes	8	8%
Guitarristas	1	1%
Pianistas	34	35%
Violinistas	13	13%
Violonchelistas	5	5%
Agrupaciones corales	6	6%
Compañías líricas	3	3%
Música de cámara (dúos, tríos, cuartetos, quintetos)	12	12%
Orquestas (de cámara, sinfónicas)	10	10%
Conciertos académicos	6	6%

La tabla anterior permite ver, por un lado, que la Sociedad Amigos del Arte prácticamente no presentó ningún solista internacional que interpretara un instrumento de la familia de los vientos (flauta, clarinete, trompeta, fagot, etc.), con excepción del fagotista Heinz Tesch, quien se presentó como solista, en 1939, con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Por otro lado, la cantidad de agrupaciones corales y líricas fue bastante reducida si se compara con las agrupaciones instrumentales, y esto tenía que ver con la aspiración musical de los dirigentes de la SAA, que seguían el canon establecido desde el siglo XIX, en el que predominaba la música absoluta. También se

²⁴⁶ Información recopilada a partir de los programas de mano de la SAA.

destaca la cantidad de pianistas que se presentaron, ocupando un 35% de los artistas invitados, seguidos por el número de violinistas, con un 13%.

Que los pianistas fueran los instrumentistas más presentados por la SAA tuvo que ver con una herencia musical europea del siglo XIX, en el que el piano se convirtió en el instrumento predilecto por excelencia para la interpretación musical en las casas burguesas, lugar en el que se reunían las personas a escuchar a las señoritas de la casa interpretar un repertorio que servía para acompañar las tardes de tertulia:

[...] otras familias acuden a la tertulia con su contingente de apuestos galanes y hermosas jóvenes en las que impera el distinguido tipo mexicano [...] De esas jóvenes, las que se distinguen por sus progresos musicales distraen a la concurrencia, si son discípulas de León, con brillantes fantasías del albergó de Liszt ejecutadas al piano [...] ²⁴⁷.

El piano fue visto como un elemento de ostentación económica y era parte fundamental de la enseñanza de las señoritas de las familias adineradas o que tuvieran aspiraciones de cultura y distinción. Además, el espacio en el que se realizaban las tertulias musicales, servía como un lugar en el que se reproducían las conductas sociales deseables para el espacio público. También, era un lugar en donde se reafirmaba la hegemonía de la familia y de la clase, bajo la excusa musical:

La *raison d'être* del salón no fue precisamente el cultivo “desinteresado” de la música, sino la manifestación del estatus social, la representación de una especie de rito social en el que todos los participantes estaban sujetos a una serie de normas de comportamiento particulares. Parte de esta etiqueta incluía la acartonada pasividad de los escuchas y la ejecución superficial, casi desinteresada, de las señoritas de la casa, quienes –como ya lo señalaba la marquesa Calderón de la Barca– solían tocar sin mayor conocimiento de causa. En el salón, amparados bajo la benigna excusa de disfrutar la música, los concurrentes reafirmaban su condición privilegiada, aunque ésta sólo estuviera basada en el simple hecho de haber sido admitidos en el espacio en cuestión. Es decir, la música de salón no fue sino la manifestación externa de una práctica discursiva con la que se pretendía señalar el status extraordinario de sus participantes, así como representar un metáfora de lo que ellos creían debía ser el mundo público: una sociedad en donde las reglas no se trasgreden y la armonía impera y rige el comportamiento de sus miembros.

Cabe señalar, que durante el siglo XX, los salones fueron desapareciendo paulatinamente, y en Colombia se mantuvo hasta la llegada, ya entrado el siglo veinte,

²⁴⁷ GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos, narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social*, en MIRANDA, Ricardo, “A tocar señoritas”, *Ecos, Alientos y Sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 100.

de los instrumentos para reproducir discos y rodillos, así como el nacimiento de la industria de la radio:

Las pautas relacionadas con la presencia de pianos como elemento central de la música doméstica entre las clases adineradas se mantienen a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Es verdad que la llegada de los instrumentos mecánicos y más tarde de los métodos de reproducción sonora en rodillos y discos, así como la naciente radiodifusión, afectaron profundamente la continuidad de la tradición de música doméstica del siglo XIX; pero los observadores extranjeros coinciden en la presencia de pianos en las casas de ciudadanos de alguna pretensión (*almost every house of any pretension*)²⁴⁸.

Con la llegada de la modernidad, los espacios privados donde se escuchaba música fueron cediendo lugar a la audición pública de la música, por lo que fue necesario la construcción y remodelación de teatros, convirtiéndose éstos en los lugares en donde se reprodujeron y fortalecieron las relaciones sociales y las conductas deseables. La música siguió siendo uno de los elementos que ayudaron a modelar los cambios sociales y ayudaron a la incorporación de las personas campesinas a los comportamientos ciudadanos²⁴⁹. En este sentido se pueden apreciar una gran cantidad de artículos de prensa y revistas, donde se menciona el comportamiento del público en los conciertos, y la búsqueda de poder compararse con las grandes ciudades europeas en cuanto al comportamiento en las salas de concierto. Ejemplo de ello se encuentra en un artículo de Rafael Vega, en 1961, con motivo de la creación de una nueva sociedad promotora de conciertos, *Pro Música*:

[...]Es singular la manera de reacción de un medellinense con la música. En la calle y en las reuniones sociales, se hacen lenguas cuando tienen oportunidad de hablar de música. “La música clásica es una maravilla a mí me fascina”, dicen muchos. Oyen algo por radio y discos y no tiene adjetivos para manifestar su emoción estética. Pero se les pregunta si han oído un concierto y dicen que no tienen tiempo. En una audición viva, el comportamiento es el de un gran público conocedor: se aplaude como en las grandes salas de Europa y Norteamérica y se comenta con entusiasmo la música y la actuación de los artistas [...]²⁵⁰

Si bien algunos de los elementos de los que se ha hablado hasta ahora eran tradiciones europeas que venían desde los siglos XVIII y XIX, y como se dijo en el primer capítulo,

²⁴⁸ BERMÚDEZ, Egberto, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*, Fundación Mvsica Americana, Bogotá, 2000, p. 55.

²⁴⁹ MELO, Jorge Orlando, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>, consultado el 30 de marzo de 2013.

²⁵⁰ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “Nueva Sociedad Musical”, *El Colombiano*, Medellín, 20 de mayo de 1961, s.p.

desde mediados de ese último siglo Medellín entró en un proceso de transformación urbana y social, para los dirigentes del país y para la clase media fue muy difícil apartarse de los cánones que Europa señalaba y la ruptura con el pasado colonial y con el espíritu romántico no fue tan fácil de realizar. Ejemplo de ello puede observarse al mirar cuáles eran los programas musicales considerados como modernos por la SAA. Entre ellas se encontraban obras de Bela Bartok, Paul Hindemith, Claude Debussy, Roy Harris, Maurice Ravel, Sergei Prokofiev y George Gershwin. Si bien algunos de ellos, como Hindemith y Harris, fueron compositores que desarrollaron su producción en el siglo XX y aportaron nuevos elementos a la música de su época, ninguno de ellos tuvo un aislamiento total de las tradiciones clásicas de la música. Por más experimentaciones armónicas y juegos rítmicos, así como elementos nacionales de cada uno de sus países de nacimiento, estas obras seguían siendo estructuradas en la música tonal y ninguna de ellas se alejaba de las formas y los procedimientos conocidos. Estamos hablando que obras que el público de Medellín y los dirigentes de la SAA consideraban modernas, habían sido creadas durante el siglo XIX (como las de Debussy, Ravel, Bartok o Kodaly) o estaban inspiradas en dicha tradición (Hindemith), mientras que en Europa y Estados Unidos, en ese momento se estaba produciendo toda una revolución musical en cuanto a los lenguajes y las técnicas de composición (dodecafonismo, serialismo, música concreta, música electroacústica, etc.). Parte de la poca programación de repertorio del siglo XX fue la concepción de que con este repertorio no era sencillo llegarle al público medellinense, debido a que era música más difícil de apreciar.

Por otro lado, si se analizaran las expresiones pictóricas que se estaban promocionando en las exposiciones presentadas por la SAA, ocurriría algo similar a lo que pasó con la música, aunque en este campo habría que exaltar que muchos de los pintores presentados eran artistas colombianos, y que algunos de ellos estaban desarrollando un estilo pictórico propio lejos del nacionalismo y los cuadros costumbristas que imperaban por esta época. Un ejemplo de ellos fue la pintora antioqueña Débora Arango.

Nacida en Medellín, en 1907, fue alumna de Eladio Vélez y de Pedro Nel Gómez, artista que le reveló un nuevo mundo, un “estilo revolucionario”, según recuerda la

propia Débora²⁵¹. Ella junto con otras alumnas de Pedro Nel Gómez, ofrecieron un almuerzo para su profesor, en 1937, luego de haber realizado una exposición de pintura cerca al Club Unión. En dicho almuerzo, Gómez les dijo: “para el año entrante no me sigan pensando en paisajitos, en naturalezas muertas. Ya vamos a pintar lo humano, unos desnudo, estudien que éste es el mejor estudio²⁵²”. Débora mostró inmediatamente su interés y comenzó a recibir lecciones en el taller del maestro. Sin embargo, éste terminó alejándose de la pintora, no sin antes recomendarle que se alejara de dicho camino.

Para noviembre de 1939 fue invitada por la Sociedad Amigos del Arte para participar en una Exposición de pintura de artistas nacionales, realizada en el Club Unión. Entre los artistas invitados se encontraban Débora Arango, Eladio Vélez, Luis Eduardo Vieco, Ignacio Gómez Jaramillo y Constantino Carvajal, entre otros.

Una de las principales motivaciones para realizar la exposición fue de la permitir “una competencia entre nuestros artistas y ha dado origen para conocer distintas escuelas y apreciar las facilidades de muchos artistas que nos eran desconocidos²⁵³”. Además, no sólo era una muestra, sino que fue un concurso en donde la Sociedad Amigos del Arte se proponía elevar la cultura de la ciudad, permitiendo que se compararan y estudiaran distintas obras expuestas.

El jurado calificador, conformado por Carlos Posada Amador, Félix Mejía y José Posada, decidieron otorgarle el primer premio a Débora Arango, con motivo de su obra “Hermanas de la Caridad”, conocida también como “Hermanas de la Presentación”.

²⁵¹ Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango 1937-1984*, en LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *“Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana”*, resumen de la conferencia dictada el 16 de agosto de 1996 en la Biblioteca Luis Ángel Arango, *Revista Nómadas*, No. 6, Universidad Central, Bogotá, abril de 1997, en http://www.ucentral.edu.co/images/stories/iescol/revista_nomadas/6/nomadas_6_10_debora_arango.pdf, consultado el 13 de mayo de 2013.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 11, 22 de noviembre de 1939, SAA-61, f. 41.



Débora Arango, *Hermanas de la Caridad* (fragmento), s.f.

Museo de Arte Moderno de Medellín

Con motivo del fallo, la comisión evaluadora escribió en una carta a la Sociedad lo siguiente:

[...] hay entre los trabajos expuestos conjuntos muy interesantes, de los cuales nos llamó la atención, muy especialmente, el presentado por la Sta. Débora Arango, conjunto de tal atracción que resolvimos adjudicarle el único premio, tanto por el vuelo atrevido en todas sus concepciones que nos mostró un temperamento artístico de primer orden- increíble en una mujer en un medio de posibilidades e ideas tan limitadas como el nuestro- que revela también una vocación por el arte pictórico que se debe estimular; y, finalmente, porque dentro de las obras que presenta la Sta. Arango las hay dignas de todo encomio y consideración como la marcada en el catálogo con el No. 61 (*Hermanas de la Caridad*). Tal conjunto podría figurar airosamente en cualquier exposición²⁵⁴.

Entre las otras obras presentadas por Débora Arango se encontraban dos desnudos, *Cantarina de la Rosa* y *La amiga*, y no tardó la sociedad medellinense, por medio de la prensa conservadora local, en protestar y tildar las obras de escandalosas.

Una de las críticas aparecidas en la prensa, señalaba una falta de rigor en la escogencia de los artistas y las obras presentadas por la SAA, así como un medio poco propicio para formar artistas:

La Sociedad Amigos del Arte ha organizado una exposición de 82 cuadros de profesionales en los salones del Club Unión.

Hemos recorrido esa galería y nos hemos detenido ante la obra de los maestros del pincel, que soñamos sería más escogida, más valiosa y más digna.

²⁵⁴ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de noviembre de 1939, SAA-7, f. 90.

Allí no están todos los maestros, ni todos los que están pueden así llamarse. Porque hay obras de algún renombre que reclaman la detención y la atención del ojo que sabe ver, valorar y apreciar la obra realizada, pero hay muchos pasatiempos que demeritan la misma exposición llamada artística por una generosidad de los amigos en sociedad [...]

Nosotros no estamos preparados, ni en peligro de estarlo, para hacer genios del lienzo, ni podremos formar una escuela al estilo de las que han formado en otras partes porque los pocos que se adentran por estos caminos de una de las bellas artes lo hacen casi siempre por matar ocios. No tenemos pintores de profesión ni el medio estimula esta disciplina.

Hemos considerado la exposición por otro aspecto, más digno y más elevado que el aspecto artístico con que otros lo ven o pretenden verlo. Allí al lado de cuadros como *La Aplanchadora* y *Retrato de la madre de Eladio Vélez* y de los mineros y acuarelas de Luis Vieco, artistas que no están como pudieran y debieran, hay otros cuadros con una negación de valor que hace pensar que la artista solo quiso dar a su obra únicamente los brochazos lúbricos que encierra la llamada *Cantarina de la rosa*, obra impúdica que firma una dama y que ni siquiera un hombre debiera exhibir, pero ni aún pintar, porque si la mujer ha sido fuente de inspiraciones artísticas, en este cuadro hubo un total olvido del grito del arte para dar paso a la exhibición voluptuosa. Igual o casi igual impresión nos ha causado el cuadro de *La amiga*, de la misma autora. Dignos de figurar en la antesala de una casa de Venus.

Lo que decimos es verdad. Pues vaya usted a ver si permite en el salón de sus hijas la ostentación de la *Cantarina de la rosa* o si la misma profesional de arte se dejaría publicar al pie del mismo lúbrico cuadro con que ha querido conquistar lauros que consideramos marchitos [...]²⁵⁵.

Ambas obras estaban realizadas en grandes formatos, mediante la unión de tres pliegos de papel, técnica que ya había empleado Carlos Correa, también en un desnudo. Sin embargo, a partir de estas dos obras, el desnudo femenino se mostraba de una manera diferente, con cierto desparpajo: “las mujeres posarán de frente, mirando al espectador, exhibiendo los rigores de la vida a través de los pliegues de su propia carne, en retratos en los que el cuerpo es una manera de expresar la condición de lo femenino”²⁵⁶.

No era la primera vez que se exhibían desnudos, de hecho, Pedro Nel Gómez había presentado desnudos en murales en edificios públicos, alegando que “el barequero trabaja desnudo en la selva, hombres y mujeres trabajan desnudos”²⁵⁷. Pero que una

²⁵⁵ L. de P., “Una exhibición de cuadros”, *La Defensa*, Medellín, noviembre de 1939, en Museo de Arte Moderno, *Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937-1984*, Medellín, 1984, p. 7.

²⁵⁶ SIERRA M., Alberto y ESCOBAR P., María del Rosario, “Débora Arango, lo público y lo privado”, en ZULUAGA PERNA, Carolina (Ed.), *Débora Arango*, Ediciones Gamma, Medellín, 2001, p. 30.

²⁵⁷ GÓMEZ, Pedro Nel, “Las paredes hablan al pueblo”, en LONDOÑO, Santiago, “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXII, No. 4, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1985, en

mujer irrumpiera en una profesión que públicamente era exclusiva de los hombres, que presentara dos obras por fuera de lo que consideraba como el canon artístico y que fuera de esto, ganara el primer premio del concurso, hizo que la artista fuera cuestionada por los sectores más tradicionales de la ciudad.



Débora Arango, *La Amiga*, s.f.
Museo de Arte Moderno de Medellín

Años después, Arango siguió siendo criticada por la aparición de desnudos en sus cuadros. Muestra de ello es la aparición, en 1943, de un artículo crítico sobre la obra de la pintora antioqueña, en un periódico de la capital, *El Siglo*, en el que se le tildaba a sus obras de vulgares y pornográficas:

[...] Pero, del sentido moral del arte de la pintora antioqueña, sí que se pueden decir cosas y no terminar nunca. No es el desnudo en sí, materia discutible, como base artística. Pero los desnudos de doña Débora Arango no son artísticos, ni mucho menos. Están hechos expreso para representar las más viles de las pasiones lujuriosas. No es el alboroto de la gazmoñería, como dice la jactanciosa presentación de la artista. Es la simple y llana verdad de un arte que se dedica, como los afiches cinematográficos, a halagar perturbadores instintos sexuales.

Hay una gran diferencia, un abismo mejor dicho, entre la moralidad del arte y su inmoralidad manifiesta. Si se sirve a la belleza lealmente, sin oscuras complacencias, sin concesiones benignas, el arte resistirá los más fuertes agravios. Pero en cuanto, como en las acuarelas de la dibujante antioqueña, se ostenta un marcado sentido lujurioso, y un sentimiento de subversión social, de los mejores valores morales, la obra a ellas vinculada no tendrá ni trascendencia, ni duración espiritual²⁵⁸.

La artista antioqueña, en una entrevista otorgada a Cristóbal Peláez González, recuerda cómo se sintió al ser rechazada:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm#1>, consultado el 12 de junio de 2013.

²⁵⁸ Anónimo, "Las acuarelas infames", *El Siglo*, Bogotá, 15 de enero de 1943, en: Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango*, Medellín, 1986, s.p.

¡Eso fue tan horrible, tan escandaloso! Que yo misma me asusté. Estando en la escuela de Bellas Artes no me había dado cuenta de lo avanzada que iba. Un día me llamó el profesor y me dijo. "Bueno, Débora, aquí llaman a los dos mejores discípulos de pintura para exponer en el Club Unión, y yo quiero que usted sea uno de ellos". Expusimos otro alumno y yo junto con profesores de Medellín y otras partes del país, y cómo le parece que me llevé yo el primer premio. ¡Cómo iba yo a creer semejante cosa! Pero ¡fui tan rechazada! ¡Tan condenada! Que también eso me asustó, me asustaron las dos cosas. Todo ese alboroto partió de haber expuesto entre mis cuadros un desnudo²⁵⁹.

Ella, en medio de la controversia también supo defenderse y se expresó diciendo que “el arte, como manifestación de cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral, ni inmoral. Sencillamente su órbita no intercepta ningún postulado ético²⁶⁰”. También en el periódico *El Diario*, apareció una crítica al medio, por el escándalo y la posición mojigata y retrógrada de la sociedad medellinense frente a los desnudos de la artista:

Queremos también hacer referencia a la ridícula, estúpida y mal entendida gazmoñería que aún impera en algunos sectores – por desgracia influyentes y muy poco ilustrados- de nuestro ambiente semi-colonial [...]. En esta exposición, que es una exposición de arte y no una clase de moral; que es un certamen de estética y no un cursillo de ética –tal como muchos tartufos puritanos entienden la ética- hay desnudos. Y es sobre la medieval reacción contra estos desnudos que vamos a enfocar nuestras baterías. Esos desnudos han escandalizado, como era de esperarse, a algunas señoras y señores y señoritas pertenecientes a esa clase de gente que de mil amores pondrían un pincho mejicano sobre el mármol imperecedero de la Venus de Milo.

Estas personas que se escandalizan ante los desnudos artísticos, y que protestan por la presentación de los contornos plásticos que el mismo Dios modeló en el cuerpo humano, ignoran que al exteriorizar su escrupuloso terror a la desnudez están mostrando, en forma escandalosa, una mente desprovista de todo ropaje cultural. Son cerebros desnudos de criterio cubiertos tan sólo con la “paruma” de una torcida y falsa moralidad que nada significa ni a nada conduce [...]²⁶¹.

No fue esta la última vez que la artista fue cuestionada por sus desnudos. Más adelante seguiría causando revuelo sus mujeres desnudas, así como sus cuestionamientos políticos a la lucha bipartidista del país. En varias ocasiones, fue tildada de falta de gusto artístico, de no tener nociones de dibujo ni de la técnica de la acuarela, e inclusive llegaron a sugerirle que abandonara su estilo. Para Alberto Sierra y María del Rosario

²⁵⁹ PELÁEZ GONZÁLEZ, Cristóbal, Fragmentos de la entrevista a Débora Arango, *El Señorial*, Envigado, Junio de 1985, en <http://www.matacandelas.com/DeboraArango.htm>, consultado el 13 de mayo de 2013.

²⁶⁰ Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango*, p. 7.

²⁶¹ Anónimo, “Cerebros desnudos”, *El Diario*, Medellín, noviembre de 1939, en Museo de Arte Moderno, *Débora Arango*, p. 9.

Escobar, “Arango retrató el envés de esta sociedad y esto resultó incómodo e inesperado para políticos y espectadores comunes”²⁶².

Respecto a su propia obra, Arango fue muchas veces entrevistada por los medios escritos, tanto de Medellín como de la capital, pero a veces sus respuestas aumentaron el escándalo, como cuando afirmó que el arte era independiente de la moral. En una entrevista realizada por el Espectador, la artista antioqueña repetía lo que había dicho en Medellín afirmando lo siguiente:

[...] En mi concepto, el arte nada tiene que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista; un desnudo es un paisaje en carne humana. La Vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales: por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la Vida y de la Naturaleza lo que en realidad no son. Me emocionan las escenas rudas y violentas [...] Me gusta la naturaleza en todo su esplendor; por eso pinto paisajes y desnudos. Yo creo que por esto no soy amoral²⁶³.

3.2. Artistas y Repertorio

Entrar a estudiar de manera exhaustiva el repertorio interpretado durante los 25 años de existencia de la SAA es una labor que excede los propósitos de esta tesis. Sin embargo, quedaría un vacío en ella si al menos no se mencionara, de acuerdo a una pequeña selección de artistas, cuáles fueron los compositores y las obras más interpretadas, así como cuál fue el repertorio más moderno que se interpretaron en esos años de ardua labor.

Retomando la cantidad de eventos en promedio por año, nueve (9), puede afirmarse que este número no fue muy alto. Sin embargo, al mirar los nombres de los artistas programados por la SAA, se encuentran artistas de talla mundial, que se estaban presentado en distintos escenarios mundiales, lo que permite afirmar que el nivel musical durante esos 25 años de labor si fue bastante alto. La tabla a continuación presenta un inventario de los artistas, agrupaciones y exposiciones presentados por la SAA. En ella se muestran la cantidad de recitales y/o conciertos realizados por cada uno, así como la tipología de los artistas:

²⁶² SIERRA M., Alberto y ESCOBAR P., María del Rosario, “Débora Arango”, p. 26.

²⁶³ “Débora Arango, mujer valiente”, *El Espectador*, Bogotá, 3 de octubre de 1940, en Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango*, p. 26.

Cuadro 12. Inventario de eventos SAA

AÑO	ARTISTA	Cantidad de eventos	Tipología artistas
1937	Nicanor Zabaleta	3	Arpista
	Cuarteto de Cuerdas Bogotá con Tatiana Gontscharowa	3	Cuarteto con piano
	Elvira Restrepo	1	Pianista
	Academia Mascheroni	3	Opereta
	Olga Rodríguez	1	Pianista
1938	Gilma Cárdenas de Ramírez	1	cantante
	Luisa Manighetti	1	Pianista
	Manuel Fuster	2	Pianista
	Wolfgang Schneider	2	Violonchelista
	Joseph Matza – Joaquín Fuster	3	Violín y piano
	Rosa Arciniega	3	Poesía
	Lucía Gutiérrez de Macía	1	Pianista
	Joseph Matza	1	Violinista
	Alumnos de la Academia Musical Italiana	1	Pianistas, música de cámara
	Profesores del Instituto de Bellas Artes	1	Música de cámara
	Andrés Dalmau	2	Violinista
	Joaquín Fuster	8	Pianista
	Luis Zulueta	4	Conferencia
	J. M. Ots, Capdequi	2	Conferencia
1939	Cosacos del Don. Director: Nicolás Kostrukoff.	3	Coro
	Exposición de Artistas Nacionales	1	Exposiciones
	Orfeón Antioqueño, Orquesta IBA y Banda Marcial	1	Coro - Orquesta
	Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Directores: Pietro Mascheroni - Jorge Hernández. Solistas: Jorge Gómez (violín), Heinz Tesch (fagot)	1	Orquesta

	Annemarie Stober y Rudolf Kueppers	1	Violín y Piano
	Coro de Rosa Pérez de Solano	1	Coro
1940	Oscar Nicastro	2	Violonchelista
	Trío Mascheroni, Matza, Marín	2	Trío
	Jascha Heifetz	1	Violinista
	Sai Shoki	2	Danza
	Alejandro Brailowsky	1	Pianista
	Exposición Víctor M. Mideros	1	Exposiciones
	Arnaldo Tapia Caballero	1	Pianista
	OSDA. Director: Joaquín Fuster. Solista: Dalia Iñiguez	1	Concierto poético – sinfónico
1941	Claudio Arrau	2	Pianista
	Exposición Víctor Delhez	1	Exposiciones
	Orquesta Sinfónica del Conservatorio con 3 alumnos del IBA. Director: Pietro Mascheroni. Solistas: Consuelo Barrientos; Betty Heiniger, Jorge Gómez	1	Orquesta
	Quinteto Americano de Instrumentos de viento	1	Quinteto
	Los Alpinos	1	Música de cámara
	Ballet Americano	2	Ballet
	Joseph Matza	2	Violinista
	Gyorgy Sandor - coapoyo	1	Pianista
	Víctor Mallarino y Cecilia Palau - coapoyo	1	Poesía – Danza
	Profesores y alumnos del IBA	1	Violinistas, Pianistas, Bajista, Barítono, Flautista, Soprano
1942	Acuarelistas colombianos	1	Exposiciones
	Lauritz Melchior	1	Tenor
	Exposición Santiago Velasco	1	Exposiciones
	Eduardo Carranza	1	Poesía
	Exposición Marta Echavarría Upegui y María	1	Exposiciones

	Echavarría		
	Alexander Uninsky	2	Pianista
	Henryk Szering²⁶⁴	2	Violinista
	Exposición Alfredo Cañas Valenzuela	1	Exposiciones
	Exposición de Grabados Argentinos	1	Exposición
1943	Nicanor Zabaleta	6	arpista
	Joseph Matza	1	Violinista
	Eric Landerer	3	Pianista
	Joaquín Fuster	1	Pianista
	Exposición Vica Marotti de Goenaga	1	Exposiciones
	Exposición Carlos Gómez Castro	1	Exposiciones
	Exposición Blanca Cárdenas y Mariela Ochoa	1	Exposiciones
	Andrés Segovia	2	Guitarrista
	Pablo Neruda	3	Conferencista
	Compañía Antioqueña de Ópera. Director: Pietro Mascheroni	1	Ópera
1944	Exposición María Valencia de Liera	1	Exposiciones
	Exposición Sra. De Groot	1	Exposiciones
	Exposición Mimi Shiller	1	Exposiciones
	Exposición Grabados británicos modernos	1	Exposiciones
	Enrique Arias	1	Pianista
	Wolfgang Schneider	1	Violonchelista
	Antonio María Valencia, Mary Fernández Luis Carlos Figueroa	3	Pianista
	Eric Landerer	4	Pianista
	Alexander Borovsky	2	Pianista
	Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Guillermo Espinosa; solistas: Tatiana Gontscharowa, Joseph	4	Orquesta sinfónica

²⁶⁴ Se transcribe como aparece en el programa de mano. Su nombre anglosajón es Henryk Szeryng.

	Matza, Luis Macía		
	Ópera de Medellín. Director: Pietro Mascheroni	1	Ópera
1945	Jan (pianista) y Mischel Cherniawsky (violonchelista)	2	Dúo
	Rosita Renard	2	Pianista
	Henry Szeryng	1	Violinista
	Original Ballet Ruso del Coronel de Basil	27	Ballet
	Exposición de Clemente Salazar Echavarría	1	Exposición
1946	Portia White	1	Cantante (contralto)
	Ricardo Odnoposoff	1	Violinista
	Adolfo Odnoposoff	1	Violonchelista
	Cuarteto Lener	2	Cuarteto
	Claudio Arrau	1	Pianista
	Gyorgy Sandor	1	Pianista
1947	Rosita Renard	2	Pianista
	Richard Tauber	1	Cantante (tenor)
	Gregor Piatigorsky	1	Violonchelista
	Paul Loyonnet	1	Pianista
	Dorothy Maynor	1	Cantante (soprano)
	Ginette Neveu	1	Violinista
1948	Claudio Arrau	1	Pianista
	Gaspar Cassado	1	Violonchelista
	Jacques Thibaud	1	Violinista
	Segundo Concurso Exposición de Pintura	1	Exposiciones
1949	Yehudi Menuhin	1	Violinista
	Simon Goldberg	1	Violinista
	Niños Cantores de Viena	1	Coro
	Cuarteto Húngaro	4	Cuarteto

	Eric Landerer	1	Pianista
	Concurso Exposición Tejicondor (propaganda)	1	Exposiciones
1950	Dorothy Maynor	2	Cantante
	Alexander Borovsky	1	Pianista
	Marisa Regules	1	Pianista
	Claudio Arrau	1	Pianista
	Familia Trapp	1	Coro
	Yehudi Menuhin	1	Violinista
1951	Cosacos del Don (Jaroff)	1	Coro
	Niños Cantores de Viena	1	Coro
	Frederic Gulda	1	Pianista
	Katerin Dunham	1	Danza
	Cuarteto Húngaro	6	Cuarteto
	Marian Anderson	1	Cantante (contralto)
	Exposición Tejicondor	1	Exposiciones
	Infantería de Paur	1	Coro
1952	Claudio Arrau	1	Pianista
	Frederic Gulda	1	Pianista
	Zino Francescatti	1	Violinista
	Collegium Musicum Italicum (Virtuosos de Roma)	1	Conjunto música de cámara
	Alfred Cortot	1	Pianista
1953	Orquesta de Cámara de Stuttgart	1	Conjunto música de cámara
	Solomon Cutner	1	Pianista
	Paul Badura Skoda	1	Pianista
	Cuarteto Loewenguth	4	Cuarteto
1954	Georg Demus	1	Pianista
	Claudio Arrau	1	Pianista

	Marisa Regules	1	Pianista
	Quinteto Chigiano	1	Quinteto
1955	Gonzalo Soriano	1	Pianista
	Adolfo Odnoposoff (cello) y Lawrence Davis (piano)	2	Conjunto música de cámara
	Katherine Dunham - coapoyo	1	Danza
1956	Orquesta Sinfónica New Orleans	1	Orquesta
	Marian Anderson	1	cantante
	Orquesta de Cámara de Berlín	1	Conjunto música de cámara
	Quinteto de Vientos de Nueva York	1	Conjunto música de cámara
	Alfonso Montecino	1	Pianista
	Orquesta Sinfónica de Antioquia (Matza) – Isaac Stern (solista)	1	Orquesta
1957	Antonio de Raco	1	Pianista
	Joseph Fuchs	1	Violinista
	Blanche Thebom	1	Cantante (mezzosoprano)
	Cuarteto Húngaro	3	Cuarteto
1958	Orquesta Filarmónica de Nueva York (Bernstein)	1	Orquesta
	Ballet de San Francisco	2	Ballet
	Walter Klein	1	Pianista
	Orquesta de Cámara de Berlín	1	Conjunto música de cámara
1959	Orquesta de Washington	1	Orquesta
	George Sandor	1	Pianista
	Detlef Kraus	1	Pianista
	Orquesta de Cámara Helvética	1	Conjunto música de cámara
	Cuarteto Janacek	2	Cuarteto

	Alfonso Montecino	2	Pianista
1960	Christian Ferras	1	Violinista
	Cuarteto Parrenin	2	Cuarteto
	Daniel Barenboim	8	Pianista
	Blanca Uribe	1	Pianista
1961	Niños Cantores de Viena	1	Coro

Entre los artistas que más veces vinieron a la ciudad, se encuentran Claudio Arrau, con un total de 6 visitas; le sigue Eric Landerer, con 3; Gyorgy Sandor, con 3; Niños Cantores de Viena, 3; Cuarteto Húngaro, 3; Yehudi Menuhin, 2; Alfonso Montecino, 2; Marisa Regules, 2; Henryk Szeryng, 2; y Coro de Cosacos del Don, 2. Nuevamente, nos encontramos con que el tipo de artista que más repitió, fueron los pianistas. Prácticamente, y visto desde los ojos de las directivas de la SAA, ofrecer un concierto de un pianista, era obtener una mejor respuesta por parte de los asistentes.

Cuando se estudia el repertorio en los programas de mano se observa cómo la mayoría de éste abarcaba el repertorio académico de los siglos XVIII y XIX, y este hecho respondía, como se mencionó anteriormente, al seguimiento de un canon musical establecido. Sin embargo, no puede afirmarse que en toda Latinoamérica, el repertorio escuchado fuera el mismo. Por ejemplo, al hablar de la Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires (1947-s.f.), puede observarse cómo, entre 1947 y 1967, además de compositores representativos de los siglos XVII hasta el XIX, también se programaron una cantidad de obras modernas, de compositores como Paul Hindemith, Guillermo Graetzer, Samuel Barber, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Alban Berg, Walter Piston, Alan Rawsthorne, Arnold Schönberg, Ernest Bloch, Michael Gielen, Luigi Nono, Roberto García Morillo y Juan Carlos Paz, entre otros, debido a que entre los propósitos de esta institución estaba el de ofrecer conciertos con obras de música moderna²⁶⁵.

²⁶⁵ Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República de Argentina- Dirección General de Relaciones Culturales, *Amigos de la música*, Buenos Aires, 1968.

Pero cuando se observan los compositores más escuchados en Estados Unidos, vuelven a aparecer nombres comunes con los que se estaban escuchando en Medellín: Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, Ravel, Schubert, entre otros. En un artículo titulado “Qué música tocan las Sinfónicas de los EE.UU”²⁶⁶, publicado en *Medellín Musical*, se presenta la siguiente tabla con respecto al repertorio estándar, donde la primera columna numérica indica la cantidad de obras y la segunda, el total de de veces que fueron interpretadas:

Cuadro 13. Repertorio estándar interpretado por las Orquestas Sinfónicas en EE.UU (Revista Musical América, “Qué Música tocan las Sinfónicas de los EE.UU”, *Medellín Musical*, No. 1, septiembre de 1953, Medellín, p. 6.

)
Beethoven	27, 278
Mozart	67, 266
Brahms	20, 258
Wagner	25, 258
Tchaikovsky	20, 157
Bach	34, 148
Strauss	13, 116
Haydn	21, 89
Ravel	11, 86
Mendelssohn	11, 78
Berlioz	14, 71
Schumann	8, 70
Schubert	10, 66
Rossini	17, 61
Verdi	20, 58
Weber	6, 55
Sibelius	8, 46
Dvorak	9, 44

Regresando al repertorio interpretado por los artistas en Medellín, en muy pocas ocasiones se presentó repertorio de los siglos anteriores, sobretodo del siglo XVI, y

²⁶⁶ Revista Musical América, “Qué Música tocan las Sinfónicas de los EE.UU”, *Medellín Musical*, No. 1, septiembre de 1953, Medellín, p. 6.

cuando esto sucedía se debía a las agrupaciones corales, como el caso de la Familia Trapp y los Niños Cantores de Viena, quienes presentaron obras de compositores como Jacobus Gallus, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Thomas Morley, Orlando Gibbons y Orlando di Lasso y Tomás Luis de Victoria, entre otros compositores representantes de la polifonía renacentista europea²⁶⁷.

En el caso de los cantantes, el repertorio gira entre los *lieder* de Franz Schubert y Robert Schumann, arias de óperas de W. A. Mozart, Camille Saint-Saens y Giuseppe Verdi, música religiosa de J. S. Bach y G. F. Haendel, y música tradicional. Como un punto intermedio entre estas dos últimas categorías, se encontraban los negros espirituales interpretados por las cantantes estadounidenses Dorothy Maynor, Portia White y Marian Anderson. Estas canciones religiosas, fueron producto de una experiencia única, la de los afroamericanos en Estados Unidos, que a partir de la mezcla de diferentes ritos religiosos, como el cristianismo, el metodismo y los baptistas, fueron configurando unas formas particulares de celebraciones litúrgicas, y con ellas, unos cantos propios, donde la idea de salvación era fundamental.

De hecho, según Alberto L. Upegui, en un comentario sobre la música en la Radio, publicado en el periódico *Medellín Musical*²⁶⁸, el concierto de Marian Anderson, fue de los pocos que logró llenar el Teatro Junín.

²⁶⁷ El programa de la Familia Trapp, en el concierto realizado en 1950, incluyó las siguientes obras: *Regina coeli*, *Laetare* (Gregor Aichinger); *O María*, *Diana Stella* (*Laude Italiano* S. XV); *Introito Cibavit eos* (Canto gregoriano); *Kyrie* y *agnus dei*, de la *Misa Brevis* (G. P. Palestrina); *Ahora estamos en Mayo* (Thomas Morley); *El Cisne plateado*, de los *Madrigales* y *motetes* a 5 voces (Orlando Gibbons); *Serenata del soldado* (Orlando di Lassus). El resto del repertorio fue representativo del siglo XVII, con compositores como Johann Sebastian Bach, Geroge Friedrich Haendel, Henry Purcell y Antonio Vivaldi. En el caso de los Niños Cantores de Viena, que se presentaron en varias ocasiones, su repertorio además de incluir obras polifónicas renacentistas y de compositores barrocos, abarcaba también obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms y Johann Strauss.

²⁶⁸ UPEGUI A., Alberto L., "Música en la radio", *Medellín Musical*, Medellín, 1 de septiembre de 1953, p. 4.



Marian Anderson, 1951
SAA-EAFIT

Pasando al repertorio sinfónico, fueron en total nueve (9) orquestas las que se presentaron en la ciudad; 3 de ellas nacionales (la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Medellín, la Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Orquesta Sinfónica Nacional) y el resto extranjeras (3 orquestas de cámara: de Stuttgart, de Berlín y Helvética; y 3 sinfónicas: de Nueva Orleans, de Nueva York y de Washington).

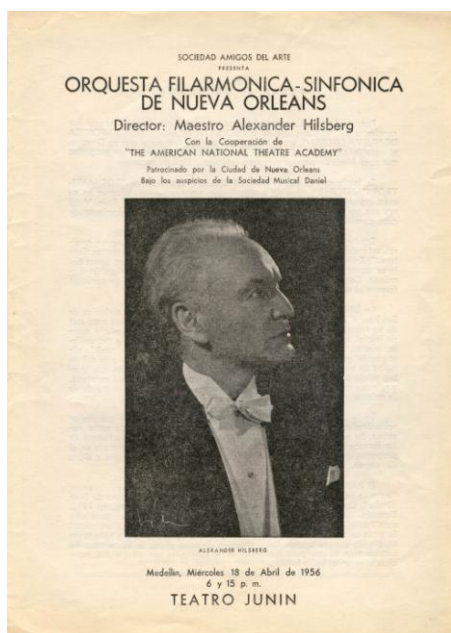
Entre todas ellas presentaron un total de: 12 obras de W. A. Mozart, 4 de L. van Beethoven, 3 de F. J. Haydn, 3 de M. Ravel, 3 de J. Brahms, 2 de J. S. Bach, 2 de R. Wagner y 2 de I. Stravinsky. El resto del repertorio estuvo integrado por obras de R. Schumann, O. Respighi, A. Dvorak, G. P. Telemann, A. Vivaldi, C. W. Gluck, F. Schubert, G. Tartini, H. Duparc y 3 compositores estadounidenses: Paul Creston, Roy Harris y George Gershwin. Las obras de estos tres compositores fueron, entre todo el repertorio escuchado en los 25 años de existencia de la SAA, de las obras más modernas que se escucharon en Medellín²⁶⁹. Cabe señalar, que la interpretación de estas obras estuvo a cargo de las Orquestas Sinfónica de Nueva Orleans, Filarmónica de Nueva York y Sinfónica Nacional de Washington.

Retomando el artículo “Qué música tocan las Sinfónicas de los EE.UU”, puede observarse que el repertorio que las orquestas interpretaron en Medellín coincidía con el

²⁶⁹ Las obras fueron: Two choric dances Op. 17b y Sinfonía No. 2 Op. 35 (P. Creston), Sinfonía No. 3 (R. Harris) y Un americano en París (G. Gershwin).

que ellas interpretaban en su país de origen. Entre los compositores americanos modernos más interpretados se encontraban: Copland, con 7 obras; Gershwin, con 4; Barber, con 5; Thomson, con 6; y Creston, con 5²⁷⁰.

La Orquesta Sinfónica de Nueva Orleans, que se presentó en 1956, fue la primera orquesta extranjera que se escuchó en la ciudad y su programa incluyó tres obras de estreno en la ciudad: Dos danzas Corales, de Paul Creston; la Sinfonía No. 7 en La mayor, Op. 92, de L. van Beethoven; y la Suite de El Pájaro de Fuego, de I. Stravinsky.



Programa de mano Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva Orleans
Teatro Junín, 18 de abril de 1956

Con respecto al repertorio interpretado comentaba Rafael Vega en *El Colombiano*:

[...] La única obra que se ha escuchado en varios conciertos de la OSDA es el Preludio de “Los Maestros Cantores”, de Wagner. Novedad verdadera para el público aficionado no es más que la obra de Creston, Dos Danzas Corales, la cual no se conoce ni en discos, a lo menos en los que se producen en Estados Unidos, de donde es oriundo el talentoso maestro que este año cumple cincuenta años y por originalidad genuinamente americana se ha distinguido en el mundo actual de la música.

La primera audición viva en Medellín de “El Pájaro de Fuego” de Stravinsky, constituye un hecho especial para los aficionados que ya la conocen y la consideran como una obra común en el repertorio corriente de las grandes orquestas sinfónicas de todo el orbe. Pero por conocerla en disco sentirán gran emoción estética en oírla

²⁷⁰ Revista Musical América, “Qué Música tocan las Sinfónicas de los EE.UU”, p. 6.

directamente en el concierto dada la importancia que tiene en el campo de la música moderna desde el año de 1910 cuando fue estrenada en París. Aquellos que por falta de costumbre no están familiarizados con esta música y que no han intentado oírla nunca, serán los primeros, estamos seguros de ello, que aplaudirán al finalizar esta grandiosa obra orquestal. Es quizás la obra más accesible de Stravinsky y de todo el repertorio moderno y decimos accesible, porque tiene fuerza propia en su construcción, atractivo de sus temas, poder en sus contrastes instrumentales y la llama constante inspirada por el genio de Stravinsky²⁷¹.

La Orquesta Sinfónica de Nueva York, en 1958, presentó otras dos de las obras modernas en la ciudad: la Sinfonía No. 3, de Roy Harris, nunca oída en la ciudad; y Un americano en París, de George Gershwin.

Una de las preocupaciones de la SAA cuando se programó este concierto, era el presentar la obra de Harris, un compositor poco conocido en la ciudad. Sin embargo, por medio de un artículo de Rafael Vega, se puede apreciar que la Sinfonía No. 3 fue un éxito total y que la obra de Gershwin no se quedó atrás:

[...] Esta extraordinaria música fue vertida en forma maravillosa hasta llegar a conmover a los miles que no la conocían, (su audición no convence fácilmente la primera vez) pero Bernstein y la Filarmónica hicieron el milagro y nuestro público tuvo la receptividad suficientemente madura para saberla apreciar en su valor...

[...] No fueron pocos los que descubrieron un mundo en la música norteamericana gracias, claro está a la composición de Roy Harris, y la versión de la Filarmónica, dirigida por Bernstein.

La frivolidad de los temas de “Un americano en París”, de Gershwin, se compensa con la buena factura de la composición y el colorido de la orquestación, pero ante una versión tan alegre y genuina como la que oímos se rinde el más severo oyente. No sólo demostró su virtuosismo la orquesta, sino su propiedad para responder ante las exigencias de esta composición cuya intrincada estructura puede caer en el peligro de lo banal y frívolo si no se cuenta con la comprensión y gusto de Bernstein para darlo dinámica en un ritmo popular netamente norteamericano. No habrán faltado las censuras al director por sus movimientos para comunicar a sus músicos ritmoailable, pero en que otra forma puede hacerse. Y la orquesta respondió gozosa e hizo delicias con esta música candente a veces, serena y nostálgica, a ratos y siempre insinuante y natural...²⁷².

La otra pieza sinfónica fue la Sinfonía No. 2, de Paul Creston, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, en 1959, junto con una sinfonía de Mozart (K. 385, en re mayor) y una sinfonía de Brahms (la No. 1). De acuerdo al programa de

²⁷¹ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “El concierto sinfónico de hoy”, *El Colombiano*, Medellín, 18 de abril de 1956, s.p.

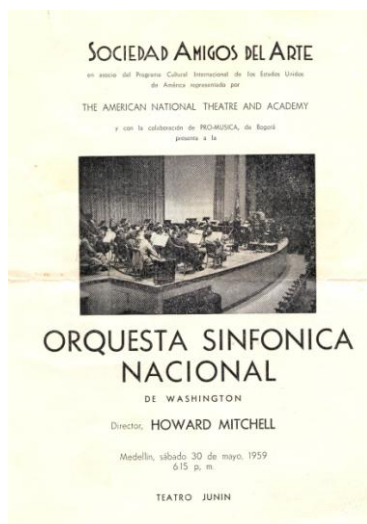
²⁷² VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “El concierto de la Filarmónica de Nueva York”, *El Colombiano*, Medellín, 9 de mayo de 1958, p. 5.

mano, estas tres sinfonías cubrían “tres importantes épocas del mundo musical”: los periodos pre-beethoveniano, post-beethoveniano y el moderno²⁷³.

En el mismo programa de mano describían la Sinfonía de Creston de la siguiente manera:

[...] Esta obra fue terminada en junio de 1944 y estrenada el 15 de febrero de 1945, por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Arthur Rodzinsky.

La obra está concebida como una apoteosis de los dos fundamentos de la música: el canto y la danza. Dos temas fundamentales se escuchan desde el comienzo de la introducción. Uno, lanzado por los violoncellos, y otro, a cargo de las violas, constituyen la base de toda la Sinfonía. De allí en adelante, según lo explica el mismo autor, todo el material temático es una ramificación o un desarrollo de estos dos temas. La obra, como las demás de su autor, está concebida en términos abstractos y absolutos²⁷⁴.



Programa de mano Orquesta Sinfónica Nacional de Washington
Teatro Junín, 30 de mayo de 1959

De todas las obras sinfónicas, la más tardía del siglo XX, fue precisamente la Sinfonía No. 2 de P. Creston (1944). Las demás fueron anteriores a ésta: Un Americano en Paris (1928), Sinfonía No. 3 de Harris (1937-38) y Dos danzas corales (1938).

Por parte de los violinistas, con un porcentaje del 13% de los artistas presentados por la SAA, los compositores más interpretados fueron Beethoven, con 8 ejecuciones, siendo

²⁷³ Programa de mano general, Concierto Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, 30 de mayo de 1959, p. 2.

²⁷⁴ *Ibid.*

la Sonata Op. 47 “A Kreutzer” la más interpretada; Mozart, con un total de 7 interpretaciones; Bach y Brahms, con 6 ejecuciones cada uno. Entre los otros compositores interpretados se encontraban Ravel, Paganini, Debussy, Sarasate y Franck. Entre los violinistas que incluyeron repertorio más “moderno”, es decir, de la primera mitad del siglo XX, se pueden citar a Ricardo Odnoposoff, quien interpretó una obra del compositor brasileño Héctor Villa Lobos, el Canto del cisne negro, y Pedro y el lobo de S. Prokofiev; a Joseph Fuchs, que incluyó en su recital de 1957, una Sonata del compositor norteamericano Cole Porter (la No. 2) y Nigun (improvisación) de E. Bloch, pieza que pertenece al tríptico Baal Shem, Tres piezas sobre la vida judía; y Yehudi Menuhin, el cual en 2 recitales ofrecidos en 1949 y 1950 incluyó el siguiente repertorio, convirtiéndose en el interprete patrocinado por la SAA que más obras modernas ejecutó en la ciudad de Medellín: Sonata en Sol mayor para violín solo (B. Bartok), Abodah, plegaria a Dios (E. Bloch), Cuatro canciones españolas (J. Nin) y Movimiento perpetuo (O. E. Nováček).



Programa de mano Yehudi Menuhin
Teatro Bolívar, 23 de mayo de 1949

Con respecto al primer recital de Menuhin, Rafael Vega comentaba en *El Colombiano*:

Menuhin logró un éxito magnífico en su primer recital de esta ciudad
Con extraordinaria firmeza el gran músico demostró su valía en una gran ejecución

Tratar de describir siquiera en pálido eco de la impresión extraordinaria recibida por el numeroso público que colmó ayer tarde la sala del Teatro Bolívar en el único

recital presentado en esta ciudad por Yehudi Menuhin, es casi imposible, pero nuestra imposibilidad crece si tratamos de reflejar la extraordinaria actuación del gran violinista contemporáneo.

Algunas prevenciones de parte del público que siempre muestra su inconformidad por los programas de los grandes artistas, quedaron elocuentemente desbaratadas, por el hecho innegable de la genialidad que imprime Menuhin a cada obra que interpreta. Queremos decir que dentro del repertorio standard y el no standard, no existe programa mediocre para este superlativo artista. Es fácil de comprender esto por la clara propiedad, por la precisión elocuente de la emotividad de cada obra y por la perfección técnica con las aborda, para darles esa vida vibrante de comunicación que a todos sus oyentes nos embarga profundamente [...]

La forma como interpretó Menuhin la Sonata para violín solo del compositor húngaro moderno, Béla Bartók, nos dio la impresión, por la desbordante fuerza expresiva que le imprimió y por el sentido de propiedad que demostró en ella, de ser el propio Menuhin su dueño absoluto y su único intérprete. Nunca nos había impresionado tanto la primera audición de una obra moderna de la música y creemos que la dedicatoria del compositor a Menuhin fue más que un acierto. Bartók al componer esta obra, tuvo presente el desarrollar con maestría todas las posibilidades sonoras del violín, para expresar la gran construcción de esta sonata. La formidable técnica que exige la sonata y su virtuosismo están aquí al servicio del lenguaje musical, no como exhibición rara, sino como medio elocuente de expresión musical pura. Su construcción en forma sonata, con hermosos temas expuestos con soberbia de sonidos, y desarrollados con monumental edificación de proezas sonoras, indican la solidez de una verdadera obra de arte, en la cual se ha servido al compositor de los variadísimos recursos del violín, empleados al servicio de un mensaje profundo que contiene la obra.

Con alguna reserva, parece que nuestro público, de por sí prevenido contra las obras modernas, aceptó y gustó de la obra, especialmente por la magistral ejecución de Menuhin [...]

Lo que hemos escrito referente a este gran recital, sólo aspira a servir de sincera como espontánea constancia de tan extraordinario acontecimiento musical, pues la emoción espiritual recibida, incapacita nuestra elocuencia para tratar de dar un reflejo de lo ocurrido; sólo escuchando se sabe que nos dijo Menuhin con su violín ayer tarde.

RA-VEL²⁷⁵

3.3. La educación del gusto

Como se mencionó en el segundo capítulo, la Sociedad Amigos del Arte dependía sustancialmente de las cuotas de los socios, y por lo tanto era de vital importancia que ella mantuviera una cantidad suficiente de personas inscritas que colaboraran mensualmente con sus cuota. Pero por otro lado, el aporte mensual de los socios no

²⁷⁵ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Menuhin logró un éxito en su primer recital de esta ciudad", *El Colombiano*, Medellín, 24 de mayo de 1949, p. 9.

alcababa a cubrir los gastos generados por los conciertos programadas por la institución, por lo que también se hacía necesario contar con un público constante que acudiera masivamente a los distintos eventos patrocinados por la SAA. Esto se hace manifiesto cuando en el boletín no. 46, dicen que “la relativa puntualidad de los Socios para el pago de sus cuotas la quisiéramos también para la asistencia a los conciertos”²⁷⁶.

La lista de artistas que fueron ofrecidos a la SAA por distintas sociedades promotoras de conciertos extranjeras y empresarios fue bastante amplia, en parte debido a que durante la Segunda Guerra Mundial, no se tenía un ambiente propicio para abrir las salas de concierto. Muestra de ello se encuentra en el boletín No. 46, cuando la Sociedad menciona que el ambiente cultural en América puede ser el propicio para escuchar a dichos artistas:

[...] Si se tiene en cuenta que los países y ciudades de América, a consecuencias del estado y realidad europea, tienen abierto un ancho, luminoso horizonte de perspectivas artísticas. Los grandes concertistas mundiales no encontrarán realmente en las viejas ciudades europeas, otros oídos que no sean los tremendamente angustiados, abiertos a la terrible y heroica música de los cañones. Se les hace necesario, pues, a los artistas europeos, un público distinto, pacífico y cultural, que bien podría ser el nuestro, de América. Hay pruebas: la presencia de un Brailowsky, de un Arrau y de un Heifetz es resultado directo del caso bélico presente. Y a éstos, seguramente (la Argentinita estuvo en Buenos Aires y Santiago; Stokowsky en México, Buenos aires y Lima; Strawinsky visitó México y Buenos Aires; los Ballets Joos, sucesores directos de los famosos Rusos, actuaron en Colombia) habrían de seguir nombres excelsos de sitio, cielo y arte universal²⁷⁷.

Una de las razones de la falta de asistencia a los conciertos era que muchos de los artistas que llegaban a la ciudad, patrocinados por la SAA, por más fama internacional que tuvieran, no eran muy conocidos por el público medellinense. Por esta razón, la institución necesitaba conocer con suficiente tiempo los artistas que visitarían la ciudad, para poder realizarles, por medio de crónicas escritas, un ambiente propicio. Un ejemplo de esta situación se dio en 1943 con el pianista Eric Landerer, quien no obtuvo gran éxito en el concierto, debido a que era desconocido en la ciudad y que no hubo suficiente tiempo para hacerlo conocer mediante textos publicados en prensa y en revistas²⁷⁸.

²⁷⁶ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 46, 31 de marzo de 1947, SAA-62, f. 56.

²⁷⁷ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 28, 21 de abril de 1941, SAA-62, f. 7.

²⁷⁸ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 22 de junio de 1943, SAA-15, f. 79.

Pero el tener un artista reconocido en la programación de conciertos no garantizaba que el público de la ciudad asistiera a dichos eventos. La falta de asistencia a los conciertos por parte de los socios va a ser una constante, y muchas veces, una de las principales razones por las que la Sociedad terminó generando pérdidas en los eventos. En el boletín No. 23, la Sociedad decía:

En esta ciudad cuánta lucha hay qué vencer para presentar un gran artista y sin embargo el público no sólo no aprovecha la ocasión sino que no responde a esfuerzo tan considerable. Aún más, los socios para quienes en primer lugar se ofrece esta clase de espectáculos, son los que primero se dejan sentir por su ausencia²⁷⁹.

Para 1946, el boletín no. 46 mencionaba que el promedio de asistencia a los conciertos por parte de los socios era de más o menos 65, habiendo tenido uno de sus punto más altos ese año cuando se presentó el Cuarteto Lener, con un total de 91 socios, y su puntos más bajo, cuando se presentó Ricardo Odnoposoff, con 40 socios²⁸⁰.



Programa de mano Cuarteto Lener
Sala Beethoven IBA, 5 de septiembre de 1946

Vale la pena recordar, que en el segundo capítulo se mencionaba que la institución para ese año contaba con un total de 299 socios. Decir que de esa cantidad asistían en promedio 65 personas, era hablar de que solamente un 22% de los socios iban a los

²⁷⁹ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 23, 21 de octubre de 1940, SAA-61, f. 74.

²⁸⁰ SPD-EAFIT, SAA; Boletín No. 46, 31 de marzo de 1946, SAA-62, f. 56.

eventos programados. Esta situación se debía, según Marco Peláez a la falta de vocación para asistir a los conciertos²⁸¹. El otro aspecto que se mencionaba en las reseñas de conciertos y en la crónica musical que aparecía en la prensa medellinense, era la falta de gusto musical del público.

Pero, ¿de qué se trataba esa falta de gusto que existía en la ciudad? En el primer capítulo se había mencionado cómo para el sociólogo Pierre Bourdieu la empatía con una obra de arte implicaba un proceso cognitivo, por medio del cual se establecía un canon artístico, muchas veces impuesto por determinadas clases sociales. También se había demostrado anteriormente, cómo durante el siglo XIX, la música de salón, con el piano como instrumento predilecto, había dominado el gusto de las sociedades neogranadinas. El repertorio interpretado por las señoritas consistía en pequeñas piezas, en general sin mucha elaboración técnica debido a que iban destinadas a un público amateur, de títulos evocadores y con ritmos de danzas, tales como la contradanza, el vals, la mazurka, la polka, la redowa, polonesas, entre otros.

Por otro lado, el otro tipo de repertorio que estuvo en boga en América Latina durante el siglo XIX, era el interpretado por las compañías de ópera, opereta y zarzuela que visitan el continente. En general, podría afirmarse que la presencia de los géneros europeos estuvieron ligados a la aparición de teatros en las principales ciudades latinoamericanas y fueron la continuación de la tonadilla escénica, género teatral español que se cultivó durante la época colonial.

Ambos repertorios siguieron dominando la escena local a comienzos del siglo XX. Este aspecto es analizado por Ellie Anne Duque, quien añade el de la música religiosa:

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX el incipiente mundo musical académico colombiano escribía su obra en el contexto de tres géneros: el de la música de salón para piano y para canto y piano, el del la ópera italiana y la zarzuela española y el de la música religiosa, inspirada a su vez en la ópera italiana y, más específicamente, en el modelo establecido por el *Stabat Mater* de Rossini.

En cuanto a la práctica de la música de salón hay que ser muy enfáticos en aclarar que el músico colombiano, al componer polonesas, mazurcas, valsos, danzas y pasillos, lo hacía convencido de estar enteramente al día con las tendencias europeas y americanas. El colombiano, al igual que muchos otros latinoamericanos, veía el impacto de la miniatura romántica para piano sobre la sociedad europea, su gran diseminación y aceptación pública. No conocía lo que

²⁸¹ Este artículo fue transcrito en el segundo capítulo.

sucedía en otros niveles, como el de la música de cámara, el mundo sinfónico, el de la sonata para piano, etc., y sobre todo, desconocía los antecedentes históricos que precedieron a la aparición de las piezas de salón en Europa. El compositor colombiano observaba que Schubert, Schumann, Brahms y Liszt (por mencionar a algunos de los más destacados) habían escrito danzas, rapsodias, fantasías, *impromptus*, romanzas, baladas, etc., piezas cálidamente recibidas por la crítica y el público. Efectivamente algunos de los aportes más significativos de la música romántica de los compositores europeos fueron la miniatura para piano y la música de salón elaborada. Sin embargo, no se puede perder de vista que lo hacían con una sólida formación académica y un bagaje histórico considerable y sin descuidar los grandes procesos formales, desconocidos por los compositores colombianos del siglo XIX. En el campo de la música instrumental, los logros más sofisticados de los compositores europeos de la segunda mitad del siglo XIX no llegaron a Colombia, como tampoco llegaron los de sus antecesores. Hacia 1890 se tiene noticia de un examen de grado en la recientemente fundada Academia Nacional de Música (1882), en el cual se escuchó algo del *Clave bien temperado* de Bach y una *Sonata* de Beethoven. El país, en general, veía como magistrales los logros de Thalberg, Herz y Hüntten, otrora condenados por Schumann a integrar la banda de filisteos contra la cual luchaba su imaginativa Liga de David²⁸².

El aspecto del gusto musical y el repertorio al que la sociedad de Medellín estaba acostumbrado, fueron dos de los grandes tropiezos que tuvo la Sociedad Amigos del Arte en el afán de contribuir al progreso cultural de la ciudad.

En Medellín, habían sido pocas las oportunidades que habían tenido los habitantes de interactuar constantemente con solistas y agrupaciones reconocidos mundialmente. Este era un hecho conocido por los fundadores de la SAA, y fue una de las principales motivaciones a lo largo de su existencia. Ellos eran conscientes de que debían realizar una labor educativa, que siguiera un programa más o menos estructurado, y que hiciera conocer la historia del arte al público y a los asociados para llevar a un perfeccionamiento del gusto, tal y como lo afirmaba Carlos Posada Amador en una carta a la presidencia de la SAA²⁸³.

En otra carta dirigida al presidente, por parte de la Comisión de fomento del arte, se mencionaba como estrategia:

La segunda base que cree vuestra comisión indispensable para una campaña de fomento en Medellín es el orden progresivo de los programas o manifestaciones artísticas. Todo el mundo está de acuerdo en convenir que la enseñanza de las ciencias, por ejemplo, debe ir de lo sencillo a lo complicado, de lo fácil a lo difícil. Porqué, pues, ¿no ha de ser la lógica de la razón igualmente cierta en Arte? Si

²⁸² DUQUE, Ellie Anne, "Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX", *Ensayos. Historia general y teoría del arte*, Vol. VII, No. 7, 2003, p. 110.

²⁸³ SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, octubre de 1938, SAA-5, f. 53-54.

convenimos (como hay que convenir) que nuestra cultura artística es deficiente y la ilustración del público aún más, la labor de fomento que emprenda la Sociedad ha de basarse en dicha regla y un orden progresivo (y por consiguiente educativo) ha de presidir la distribución de los espectáculos artísticos que patrocine la Sociedad²⁸⁴.

Concretamente, la propuesta consistía en presentar al año 4 coros, 4 tercetos, cuartetos o grupos de música de cámara y 2 solistas, en la parte musical; en las otras artes se proponía presentar 2 exposiciones anuales con premio, 1 concurso fotográfico, 1 exposición de escultura, 1 concurso de arquitectura, 1 concurso literario y 1 concurso teatral.

Sobra decir, que la cantidad de eventos patrocinados por año, no abarcó la cantidad anteriormente mencionada. Ni siquiera, se realizaron todos los concursos propuestos.

Los anhelos y la propuesta de presentar programas musicales progresivos se quedó solamente en las palabras. La selección de los artistas se siguió haciendo de manera más o menos arbitraria, respondiendo a los siguientes criterios: que los artistas fueran reconocidos mundialmente y que en sus conciertos incluyeran obras del repertorio académico centro europeo, dando prioridad a compositores enmarcados en la estética musical del S. XVIII y XIX. El otro criterio a la hora de presentar un artista, era el factor económico: cuánto costaba y cuanto presupuesto tenía la institución en dicho momento.

Cabe señalar, que la Junta de la SAA confiaba en los criterios de algunas personas como Gustavo Santos, Guillermo Espinosa, Ignacio Isaza, Rafael Vega, por lo tanto, si al momento del ofrecimiento de un artista, éste venía respaldado por la opinión de una de estas personas, era tenido en cuenta inmediatamente para la programación anual de concierto.

En cuanto a lo que se esperaba del público de los conciertos de la Sociedad Amigos del Arte, ya en los capítulos anteriores se había mencionado cómo la actitud de una escucha atenta era necesaria. Complementando esta idea, puede citarse un artículo traducido para la Revista *Medellín Musical*, en el cual se analizaba la diferencia entre escuchar y oír, y cómo el oyente ideal debía ser aquel que utilizara la música para ampliar sus valores intelectuales:

²⁸⁴ SPD- EAFIT, SAA, Correspondencia, 7 de diciembre de 1938, SAA-5, f. 93.

[...] el fin perseguido por el oyente puede ser el de emplear la música como un sonido en un plano secundario, el que viene a ser no ya en una persona que escucha sino que oye. O también puede ser la música para él un medio que amplía su comprensión por los valores intelectuales. Es de esta última clase de oyentes que trataremos aquí. Lo considero más valioso desde que ha cesado de oír y ya ha comenzado a escuchar, y ha comenzado a contener sus más crudas emociones, para acercar la música a un espíritu de investigación. El está para descubrir la esencia de la música de manera que puede en un momento dado reconocer sus efectos y emplearla para mejores fines, como un complemento, que es para la producción o composición del hombre completo.

El fin o propósito de la música para mi oyente ideal es aumentar el conocimiento de los fenómenos de la existencia. El no permitirá que la música se apodere de él mientras no descubra de manera precisa cuales puntos o lugares van a ser tomados y lo que éstos tengan para ofrecerle. Las “alturas” para los cuales se supone que la música tiene el poder de levantar la clase humana nunca han sido estudiadas, solamente han sido contempladas a distancia a través de ojos nublados por la emoción; las “profundidades” tampoco han sido exploradas con un grado suficiente de cuidado y exactitud. Es como si estuviésemos temerosos de que por investigar los diferentes propósitos de la música debiéramos esconder o perder la emoción que tan poderosamente nos ofrece.

[...] Sea que se los considere como ciudadanos de alguna urbe determinada, o de un estado, o idealmente como ciudadanos del universo, deben ser consideradas, en la más alta apreciación, como personas completas, con un perfecto dominio sobre ellos mismos, y por lo tanto capaces para dirigir y dirigir las generaciones a ellos confiadas. Por su educación deben ser capaces de escapar del influjo de los estímulos emocionales artificialmente propagados [...]²⁸⁵.

Respecto a quien tenía la culpa de que en Medellín la cultura musical y el gusto artístico del público fuera cada vez más pobre, en la mayoría de las ocasiones se culpaba al gobierno y a los dirigentes por la falta de apoyo a las actividades culturales, así como a los medio de comunicación como la radio. Un ejemplo de ello se encuentra en el Boletín No. 29 de la SAA:

[...] Y que no se hable ahora, como se ha venido haciendo, de la falta de ambiente. Que se termine con esa patraña sin sentido. Nosotros sabemos que el pueblo medellinense, el antioqueño en general, tiene vocación cultural en potencia, es decir, es susceptible a la actualización pronta y segura. Un ejemplo hablaría mejor: en Bellas Artes, en una clase elemental de solfeo, hay más de un setenta por ciento de muchachos de mínima capacidad económica. Y sabemos, aún, que las peticiones de becas fueron este año bastante nutridas. Con buena voluntad de los dirigentes para favorecer nuestra cultura, Medellín ocuparía el puesto que merece en la vida de América. Lo decimos nosotros y estamos dispuestos a probarlo. Medellín, siguiendo el ejemplo de New York, debe comprender que no sólo es preciso ser capital industrial del Estado sino también centro y arranque de las más genuinas iniciativas culturales [...]²⁸⁶.

²⁸⁵ GODDARD, Scott, “Cual es el fin de la música”, *Revista Medellín Musical*, No. 2, Medellín, octubre de 1953, p. 6.

²⁸⁶ SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 28, 21 de abril de 1941, SAA-62, f. 7.

Pero no sólo la SAA culpaba al gobierno. En la prensa local, diversos comentaristas musicales aprovechaban cualquier ocasión para criticar al gobierno, como por ejemplo, cuando por motivo del estudio sobre la reforma de la orientación educativa en el bachillerato, Rafael Vega Bustamante publicó el artículo “Bachillerato y cultura musical”:

Se habla y se comenta con mucha frecuencia sobre nuestra incultura musical especialmente cuando ésta se manifiesta elocuentemente en casos comunes como son los de ausencia de público en los conciertos. Lógicamente estos comentarios los tejen las pocas personas que comúnmente acuden a los actos musicales, pero los comentarios más exaltados como numerosos provienen precisamente de personas cultas en general, aunque no hacen nada por demostrar su afición a la música, pues demuestran ser todo lo contrario a un aficionado: no son activos con el cultivo de esta rama de las bellas artes. Lo que generalmente comentan es la falta de buen gusto de las gentes para distinguir lo bello, cualitativamente hablando, de lo feo en la música.

Los comentarios cuando terminan con alguna conclusión, están de acuerdo al afirmar que es la falta de educación, o mejor dicho la falta de conocimientos y de contacto con las formas elevadas de la música, lo que hace que el público no se interese por escuchar buena música. También se oye decir con frecuencia y en este caso como en el anterior con sobrada razón, que la música que se escucha por la radio pervierte el gusto virgen y sin cultivar de los niños y jóvenes, de manera que cuando llegan a una edad en que pueden darse cuenta de la importancia que podría tener la música para su cultura, se encuentran completamente incapacitados para saber apreciarla y aun para llegar a oírla con provecho e interés [...] ²⁸⁷.

La propuesta de Rafael Vega iba encaminada hacia la inclusión en los pensum de bachillerato de cursos elementales de cultura musical, que incluyeran la enseñanza de la teoría musical, el idioma musical y una explicación básica de las distintas formas musicales, todo ello complementado con la ayuda de audiciones por medio de la música en discos.

La idea de Vega, no era ajena a la idea que tenía el crítico y compositor vasco Luis Miguel de Zulategi, sobre cómo debía ser la educación musical. Éste también creía que la única manera de refinar el gusto musical era la de oír mucha música de calidad, tal y como lo expresa en un artículo publicado en la Revista *Micro*:

Qué hay de eso que tantas veces se dice: “¿que el público no está preparado para la música buena?” Abrámoslo en canal, pero para convencer a los que así opinan que es preciso volver la tortilla al revés. La educación musical no será realidad si no se da. Lo único cierto que hay en ese decir es “que se explora la ignorancia en música, como en tantos otros tópicos de la vida humana”. El verdadero arte no tiene más

²⁸⁷ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “Bachillerato y cultura musical”, *El Colombiano*, Medellín, 27 de noviembre de 1950, s. p.

misión que el difundirse para mejorar la inteligencia del hombre, sin atender a fines de lucro. La música mala se prodiga porque no hay inquietud para elevar el nivel cultural. No habiendo racionamiento de arte autentico, el espíritu y la inteligencia no trabajan. Trabajan únicamente los sentidos, el complejo sensual del hombre. De ahí que lo que más gusten sean las ideas fáciles, suministradas en la letra de las canciones, en el ritmo de las piezas, en los elementos más secundarios de la música.

[...] con la música legítima sucede algo así como con las profesiones liberales. Se estudia medicina, jurisprudencia, ingeniería; pero nadie es buen médico, abogado, ingeniero, si, además de su carrera de estudios no posee práctica y experiencia. En música la práctica y la experiencia son más indispensables que en cualquiera otra disciplina. Y la práctica y la experiencia no son otra cosa en música que “oír”; oír y más oír. Cuanto más se oye mas se entiende y aprecia. Por eso se da el caso de melómanos que, aun sin preparación técnica, aprecian la música con el mayor acierto y saben lo que es bueno y no toleran lo que es malo²⁸⁸.

El otro elemento que para muchos era considerado como perjudicial para el gusto de los habitantes de la ciudad era la programación radial, así como la música difundida por el cine.

En el caso radial, en varias ocasiones se preguntaron sobre cuál debía ser la misión de la radio, debido a que por medio de ésta las poblaciones alejadas de los centros urbanos, podían estar en contacto con las ideas generadas en las ciudades. La radio podía ser un foco generador de cultura y por lo tanto, el papel de la radio era contribuir al progreso espiritual del pueblo.

En 1938, la *Revista Ondas*, de Bogotá, mencionaba que parte de la misión de la radio era la de mostrar la cultura del país en el extranjero y resumía la situación de la siguiente manera:

La radiodifusión no debe ser considerada por los empresarios y gerentes de estaciones como un elemento meramente comercial, sin poner especial atención al alcance que puedan tener las transmisiones, no sólo en la República sino en todo el resto del mundo a donde lleguen las ondas. Para el propietario o gerente de una estación radiodifusora no debe pasar inadvertida la responsabilidad que asume en las transmisiones, no sólo cuando puede afectar la parte moral del mundo oyente, sino de manera especial en dejar traslucir de manera evidente la cultura del país, buscando la forma de darle el mayor realce a la Nación ante los extranjeros que están escuchando los programas emitidos.

El hecho de pretender hacer una transmisión que para algunos es jocosa, para otros tonta, y para el resto vulgar, poniendo en exhibición la parte ignorante y atrasada del pueblo, tiene gran significado y somos de opinión que debería eliminarse completamente de los programas sobre todo aquellas estaciones de onda corta, en donde puede llegar hasta el exterior la palabra chabacana, pecando contra toda

²⁸⁸ ZULATEGI, Luis Miguel de, “Música y Músicos. Clínica Musical”, *Revista Micro*, No. 11, Medellín, 11 de mayo de 1940, p. 5.

regla gramatical y a veces contra la exquisita cultura que exige ese escenario diminuto a la par que inmenso denominado MICRÓFONO.

[...] En todas partes y a todas horas, se trata de demostrar el adelanto de los países en todas sus actividades, las capacidades de su industria, el mejoramiento de sus clases, su capacidad en todos los ramos que comprende el arte, sus mejoras materiales y morales, su literatura, su música, su poesía, pero no hemos tenido ocasión de darnos cuenta del atraso de sus clases campesinas. Este asunto se reserva para los propios haciendo para los extraños quizá una exagerada ostentación de cultura general.

Ojala que los directores artísticos de las Estaciones de Colombia se detengan a considerar la verdad que encierra esta glosa y que eviten transmisiones de esta índole, en las cuales se hace una triste exposición de incultura y atraso.

La radio debe considerarse como la vitrina inmensa en donde vamos a exponer nuestros mejores artículos y hacer conocer los pocos o muchos adelantos que hayamos logrado en el concierto de las naciones²⁸⁹.



Anuncio Radio Revista Amerindia

Micro, No. 42, diciembre de 1940

En la Revista *Micro*, se publicó un artículo bajo el nombre de “Necesidad de una reforma”, en la también se hablaba de la necesidad de un cambio en la programación radial debido a que estaba generando un desnivel intelectual:

[...] En Medellín hay una escala marcada y grandemente distinta entre unas estaciones y otras, a pesar de haber tenido todas un mismo origen; al principio audiciones del todo malas, artistas no muy superiores y gran cantidad de música grabada, teniendo a su favor la poca propaganda (escases de “cuñas” y alto porcentaje de música), motivo por el cual empiezan a atraer la sintonía de muchos

²⁸⁹ AROCHA U., Eduardo, “La misión de la radio”, *Ondas. Radio revista*, Vol. I, No. 7, Bogotá, diciembre de 1938, p. 1.

oyentes. Esto es lo que podríamos llamar PRIMER PERÍODO. En él se inician nuestras emisoras. Luego viene otro decisivo: la personalidad que se forme en su principio es la base para su vida futura y de ella dependen el éxito o fracaso que hayan de sobrevivir. Una vez creada esa personalidad, empieza el movimiento hacia el segundo período y entonces comienza a ascender...o a descender, económicamente, “radialmente”, y, como es natural, la personalidad se encamina al rumbo feliz o desgraciado que haya adquirido en esta segunda etapa [...]

Las estaciones que se esfuerzan y luchan por salir de estado que pudiéramos llamar *lácteo*, se hacen más tarde doble gloriosas, ya que tienen un punto de contraste que hace resaltar la diferencia entre lo que fueron y lo que son y lo que podrán ser mediante el desarrollo activo que efectúen. Estaciones así deben estimularse, ensalzarse, aplaudirse, para que no desmayen en su acción patriótica, porque lo que realmente lo que hace es un servicio a la Nación y a la Raza [...]

[...] Por favor, que no se metan en lo que moralmente haya de perjudicar a un pueblo. ¿Dónde está esa conciencia? No se la conocen, o se hacen los ignorantes; y cuando hacen un poco de caso a ella, se engañan pensando que si estuvieran haciendo el mal tendrían, para el caso que glosamos, más sintonía. Pero si se informaran bien, se darían cuenta de la sintonía que tienen: ¡nuestro pueblo! ¡Nuestro pueblo! Después de las diarias faenas busca en la radio sana diversión: haciendo rueda al receptor se reúnen la madre, el padre, los hijos, estos posiblemente en la edad en que curiosidad y observación lo son todo. Son momentos que debieran aprovecharse para hacerlos gozar de buena música nacional, ejecutadas por artistas nacionales de buen castellano y mejor fonética, de tal manera que aprendan a distinguir un buen programa de cualquiera que de ello no tenga sino el nombre; y transmitir cortas noticias sin necesidad de gastar cinco minutos en la “característica musical” y otros cinco en un rosario de avisos. Las cosas bien hechas o nada. En fin, quitar la idea de que sólo los tangos y las rumbas constituyen la música popular. Bastante y bien bonita tenemos nosotros. Es necesario quitar al pueblo esa afición por todo lo que contribuye a PERFECCIONAR su desnivel intelectual. Los que tales consideraciones se desentienden, son unos corruptores: porque enseñan al pueblo, aprovechándose de una impreparación, a no tener aspiraciones, a vivir en medio de inmundicia, sin darles nada diferente a los que ya les dieron hasta embrutecerlos.

Qué ejemplo pueden recibir los niños que escuchan a las nueve de la noche a otro infante que desde una estación les cantan versos que no son dignos ni siquiera de los más bajos entendedores de “arte”! Este solo hecho refleja el estrecho concepto que de RADIODIFUSIÓN tienen algunas emisoras.

Es interminable lo que hay que decir al respecto: todo es un desastre, una confusión, ¡Qué locutores!, ¡qué dramas!...

¿Cómo entienden el progreso, si es que lo entienden, algunos administradores de emisoras?

Si las cosas no se cambian, el resultado fatal se avecina. Se impone la urgencia de hacer campañas para que esas estaciones deshagan sus pasos herrados, que aún es tiempo, o que sean clausuradas. Es mejor que el beneficio que detentan unos pocos, sea sacrificado en bien de las futuras generaciones, por la patria, por el beneficio general. Se acentúa la necesidad de una REFORMA²⁹⁰.

²⁹⁰ MADELEINE, “Necesidad de una reforma”, *Revista Micro*, No. 10, Medellín, 27 de abril de 1940, p. 7.

En el caso musical, muchos de los programas radiales estaban conformados por trasmisión de música de corte popular y tradicional, entre los que se destacaban piezas con ritmos de danzas, tales como boleros, tangos y mambos. Para León Upegui, el ambiente creado alrededor de los ritmos populares en las emisoras y la contratación de artistas de música popular, era el causante de un ambiente que él llamaba “cabaretero”²⁹¹. Rafael Vega en un artículo sobre educación musical también se pronunciaba al respecto diciendo que lo que faltaba era el “saneamiento de la radio comercial”, el cual continuaba “pervirtiendo el gusto del público con sus vulgares programas musicales”²⁹².

Aparte de las propuestas respecto a la calidad de los programas de radio y la inclusión de un curso de educación musical para los jóvenes, el proyecto educador del gusto musical en la ciudad se vio reforzado mediante la publicación en la prensa de reseñas de los artistas presentados, así como comentarios sobre el repertorio que se iba a interpretar y en unas pocas ocasiones, entrevistas a los músicos. Según Fernando Gil Araque, el fin de estos relatos fue el de darle “un fondo social a las manifestaciones artísticas”²⁹³.

En este aspecto fue de vital importancia la figura de Rafael Vega Bustamante, socio de la SAA y comentarista musical de distintos medios escritos de la ciudad, entre ellos *El Colombiano*, *El Obrero Católico* y *El Mundo*, en los años ochenta. Fue además, editor del periódico *Medellín Musical*, en 1953, cuyos propósitos fueron enunciados en la sección editorial del primer número:

El nombre de esta publicación da una idea general sobre sus principios claros y sobre su derrotero. “Medellín Musical” es una revista al servicio del arte musical que llevará una extensa información, lo más completamente posible, sobre el amplio mundo de la música. La música en Medellín, su situación actual, y su necesidad, son los puntos básicos que nos han animado a emprender esta labor de afán divulgativo. La Sociedad de Medellín, como toda ciudad civilizada posee terreno propicio para la siembra de las inquietudes musicales

Completamente seguros de la labor que iniciamos hoy, nos proponemos mediante crítica seria y constructiva que va dirigida para información y formación del público que escucha y del que puede escucharla, formar un ambiente que esté enmarcado especialmente por la razonable apreciación de la buena música para

²⁹¹ UPEGUI A., León A., “Música en la radio”, *Revista Medellín Musical*, No. 1, Medellín, septiembre de 1953, p. 4.

²⁹² VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “Música. Educación musical”, *El Colombiano*, Medellín, 28 de enero de 1957, s.p.

²⁹³ GIL ARAQUE, *La ciudad que En-Canta*, p. 237.

llegar en forma segura al goce profundo de un arte que no tiene fronteras y que es patrimonio de la humanidad entera²⁹⁴.



Rafael Vega Bustamante, s.f.
Fondo Rafael Vega, SAA-EAFIT

Los artículos de prensa de Rafael Vega orientaron al público respecto a los conciertos, la trayectoria de los artistas que visitaron la ciudad y el repertorio que se interpretaba, no sólo por parte de los eventos programados por la Sociedad Amigos del Arte, sino también por las distintas agrupaciones e instituciones de enseñanza musical de la ciudad. En años posteriores, fue comentarista de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Antioquia, Medellín Pro Música, la Orquesta Filarmónica de Medellín y la Orquesta Sinfónica de la Universidad EAFIT. Leer sus comentarios musicales, es leer la trayectoria de la actividad artística en la ciudad desde la década de 1940 hasta el año de su muerte (2012), a través de los ojos de un melómano que se preocupó por el ambiente cultural de la ciudad de manera desinteresada.

3.4. El Ocaso de la Sociedad

Varias fueron las razones por las cuales la Sociedad Amigos del Arte dejó de existir en 1962. Por un lado, como se había mencionado en el segundo capítulo, desde 1948 el

²⁹⁴ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Nuestros propósitos", *Medellín Musical*, No. 1, Medellín, septiembre de 1953, p. 3.

gobierno colombiano decretó varias devaluaciones del peso frente al dólar, haciendo que el costo de los artistas aumentara considerablemente y que la Sociedad sólo pudiera patrocinar unos cuantos artistas al año.

Además, desde esa misma década, se vio una disminución en el número de socios, afectando la cantidad de dinero con la que contaba la institución para el patrocinio de artistas. Una de las medidas fue aumentar la cuota mensual a \$10 pesos por semestre, luego a \$40 al año y finalmente a \$60 por año. Además, tuvo que pedir el abono a lunetas para cuatro conciertos, con un precio de \$4 pesos por concierto para los asociados y de \$10 pesos para los no asociados. Esta suma también se vio modificada en 1953, quedando con un valor de \$5 para asociados y \$12 para no asociados.

Paulatinamente, la SAA fue perdiendo sus socios, y pasó de tener 359 socios en 1953, a 119 en 1961, número de socios que le permitió a la institución cubrir las deudas de ese año, pero no le permitió presentar más espectáculos para el año siguiente.

Una de las principales razones del abandono de los socios fue que para la mayoría de personas de la ciudad era más rentable pagar las entradas a los conciertos de su interés que pagar una cuota anual más el abono de cuatro conciertos. Esta era precisamente el panorama que anunciaba Rafael Vega, en 1958, en su artículo *La música y el dinero*, afirmando que dicho abandono y la mentalidad de negociantes de los socios era lo que estaba acabando con los conciertos en la ciudad y que rápidamente ya no quedarían eventos de alta calidad²⁹⁵.

Este desalentador panorama siguió empeorando y para 1962 Vega se expresa en un artículo sobre el fin de la Sociedad:

Un triunfo y un ocaso

Daniel Barenboim, de 19 años, el ya genial pianista israelita, ha iniciado hace pocas semanas en Nueva York su cuarta gira por los Estados Unidos bajo el patrocinio del famoso empresario Sol Hurok. “La semana pasada, dice “Time” (revista que dedica su crónica musical semanal a un acontecimiento), tocando como solista de la Orquesta Sinfónica de Pittsburg un “Teen age Virtuoso”, después de su triunfal aparición en Nueva York Barenboim hace música desusadamente bien, tal como lo saben los públicos de Estados Unidos y Europa de sobra. Otros pianistas de su edad y preparación pueden ser iguales en técnica, pero pocos jóvenes pianistas pueden demostrar las profundidades de pensamiento y la sensibilidad que demostró naturalmente [...]

²⁹⁵ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “La música y el dinero”, p. 7.

Esto que dice Time no es nada extraño para el grupo de aficionados de Medellín que hace año y medio aplaudió frenéticamente las formidables interpretaciones que Barenboim rindió de las 32 sonatas de Beethoven en el Teatro de Colombia bajo el patrocinio de la Sociedad Amigos del Arte de Medellín. En cambio tan interesante e inolvidable experiencia musical y el triunfo de Barenboim al iniciar su temporada de conciertos de Estados Unidos, les parecerá un fenómeno a los “otros” aficionados al grueso que solo de tarde en tarde les provoca asistir a las salas de conciertos. Y que son precisamente muchos de los que ahora están reclamando los conciertos de Amigos del Arte, y que el año pasado se quejaron de la ausencia de dichas presentaciones. Pero ahora deberán darse cuenta de que por su culpa, por no haber puesto su buena voluntad, para oír el cielo beethoveniano, la Sociedad Amigos del Arte llegó a su ocaso y hubo de reservar sus futuros haberes después de esa temporada inmemorable para pagar el déficit dejado por los aficionados que no concurrieron al Teatro Colombia. Esa es la historia un tanto melancólica y desapacible, pero explicable en nuestro medio, del triunfo rotundo de un artista y el ocaso de una entidad que siempre se preocupó por presentar calidad y seriedad musical.

Esto es casi trágico decirlo a los 25 años, que marcan las Bodas de Plata de los Amigos del Arte, pero así es: una realidad sombría, pero que deja la estela luminosa por cierto de un pasado, que sí está lleno de sacrificios y desengaños para sus organizadores, también es satisfactorio por haber dado la oportunidad a los habitantes de esta ciudad a cultivarse con la buena música interpretada por los mejores y más óptimos artistas musicales que era posible presentar aquí²⁹⁶.

Que finalmente en 1962 hayan cesado las actividades se debió al abandono de los socios, ya que ese mismo año, en el boletín No. 61²⁹⁷, aún se tenían intenciones de vigorizar los fondos para estudiar algunas propuestas de la Sociedad Musical Daniel.

A pesar de las múltiples ocasiones en que la Sociedad tuvo dificultades económicas, los dirigentes lograron sobrellevarlas, presentando año tras año eventos de gran calidad, con artistas reconocidos mundialmente. Bastaría recordar los nombres de los distintos artistas y conjuntos que visitaron la ciudad para ver cómo la institución logró cumplir con los objetivos que se había propuesto. Rafael Vega, en un artículo de 1956, menciona otro elemento importante para evaluar la importancia de la SAA: no desfallecer ante los múltiples problemas que tuvo.

El mérito de la Sociedad “Amigos del Arte”

Existen en algunas ciudades importantes del mundo, en muy pocas por cierto, entidades que sin subsidio económico oficial ni particular, se dedican a difundir alguna de las ramas de las bellas artes. Estas entidades para lograr su cometido, que es puramente artístico, tienen que tener un poder difícil de adquirir, el cual consiste en librarse del mercantilismo y del personalismo. Pero la principal cualidad de estas entidades es la de tener un gusto muy alto y una distinción especial en donde

²⁹⁶ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, “Un triunfo y un ocaso”, *El Colombiano*, Medellín, 8 de abril de 1962, s.p.

²⁹⁷ SAA-EAFIT, SAA, Boletín No. 61, 19 de marzo de 1962, SAA-63, f. 47.

la calidad impere sobre la cantidad. Entre nosotros funciona una entidad, que muchos no conocen y otros le dan la espalda, la cual desde el año 1937 funciona con el nombre de Sociedad Amigos del Arte, desplegando divulgación en los campos de la pintura y de la música. Especialmente ha sido pródiga en producir para el campo de la buena música y puede decirse que el 90 por ciento de nuestra actividad musical de calidad la ha presentado esta entidad.

Ya hemos mencionado muchas veces a la Sociedad y hoy lo hacemos con el único propósito de reconocer sus meritos y pedir a la sociedad de Medellín que no se engañe negándole apoyo a una entidad en donde no se piensa sino en función del arte musical en sus más altas manifestaciones [...]

Puede ser que el público no haya correspondido siempre con su asistencia, ni que sus socios siempre hayan guardado fidelidad para con los principios, pero ahí se conservan los nombres de los grandes artistas mundiales que nos han dejado su arte magnifico. El mérito no está en que el publico llene las salas de conciertos siempre que actúe un buen artista, eso sería merito del público. Nosotros lo vemos más bien en la constante para no claudicar, en esa interesante fuerza que los anima para seguir adelante, no importa los fracasos económicos y el triste hecho de ver una sala de conciertos con 30 aficionados escuchando a un gran intérprete. [...]²⁹⁸

Además, la programación cultural de la SAA no tuvo precedentes en la ciudad, y fue el modelo a seguir de instituciones promotoras de la música y las artes, tales como Pro Música (1960-1974), Medellín Pro Arte (1974-1980) y Medellín Cultural (1975-). Estas tres instituciones fueron herederas de la Sociedad Amigos del Arte, sin embargo, la única de ellas que continúa con sus labores es Medellín Cultural, a quien se le debe la construcción del Teatro Metropolitano.

El testimonio de un joven universitario que asiste gratuitamente a un concierto en el Teatro Bolívar, en 1952, organizado por la Sociedad, permite entender la importancia de dicha institución:

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 y de insipiencia. 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

²⁹⁸ VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El merito de la Sociedad Amigos del Arte", *El Colombiano*, Medellín, 14 de abril de 1956, s.p.

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 interpretes 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. Hemos visto cómo otras entidades industriales se han preocupado también con esmero en la formación de la juventud y de la ciudadanía en general, patrocinando conciertos y otros espectáculos artísticos de calidad, exposiciones, recitales... Sin quitarles por ello su innegable mérito, el hecho es que la Sociedad Amigos del Arte posee reducidos recursos económicos y un variable apoyo monetario, nunca elevado, lo cual supone un mayor esfuerzo y tenaz constancia para el sostenimiento de la encomiable acción que durante muchos años ha llevado a cabo sin decaer un solo instante en la calidad de sus magnificas presentaciones, que siempre es la más elevada y apreciable. Así hemos tenido la oportunidad de admirar sin ningún gasto de nuestra parte, a las primeras figuras del Arte Universal en nuestro tiempos y para posteridad, interpretes famosos, aclamados y consagrados universalmente, que han dejado ante nosotros un impercedero recuerdo y una experiencia estética difícilmente superable... Esto y más nos ha brindado Amigos del Arte. Es poco también lo que digamos para ponderar su actividad colosal, que para muchos no tiene valor por ser desconocida o no ser apreciada suficientemente. Otros pocos por cierto, sin embargo le reconocen su verdadero mérito y aprecian sus óptimos frutos. Estos si conocen los arduo de la acción. Lo anterior para concluir que la Sociedad se merece el apoyo irrestricto de todo aquel que sienta algunos afanes ambiciosos y requieran expresa cooperación en vía de su realización. Ahora anuncia con orgullo en avance de la temporada del presente año, la presentación de la gran Orquesta de Cámara Los Virtuosos de Roma. También para expresar ante ella nuestros sinceros agradecimientos y fervientes reconocimientos y para decir con orgullo que no ha arado en el mar. Las juventudes universitarias de Antioquia, que prestan a menos su colaboración espiritual irrestricta, ya lo saben por qué²⁹⁹.

²⁹⁹ PELÁEZ, Marco A., *Memorias*, pp. 200-202.

CONCLUSIONES

Medellín, al igual que otras ciudades latinoamericanas, comenzó un proceso de transformación, bajo los ideales de progreso y civilización, hacia finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que la llevó a consolidarse como una ciudad comercial, bancaria e industrial.

La ciudad tuvo un rápido crecimiento urbano y demográfico y con ellos se dieron también cambios en la infraestructura. Las principales modificaciones se vieron reflejados en la pavimentación de calles, la demolición de casas viejas que recordaran el pasado colonial, la construcción de edificios cada vez más altos, la realización de tareas de saneamiento, la aparición del alumbrado público, la llegada de vehículos particulares y la adecuación de la vivienda para el sector obrero.

Dichos cambios, permitieron a la elite hablar de una noción de progreso, en la que se dejaba atrás todo vestigio de lo pueblerino y en la que se privilegiaban unas formas de comportamiento ciudadano. Las personas que llegaban del campo debían adaptarse a dichas condiciones para participar del proceso de modernidad. Sin embargo, ellos sólo supieron de la modernidad de forma parcial. Su dosis estuvo representada por las viviendas obreras, por el agua corriente, los procesos de alfabetización promovidos por los gobiernos liberales y la participación en manifestaciones culturales que se creían eran exclusivas de las elites.

Sin embargo, la modernidad no sólo implicó transformaciones físicas en la ciudad. A la par de los ideales de progreso y civilización, la nueva clase económica de la ciudad fue también posicionando sus aspiraciones, es decir, los anhelos de construir una ciudad que se pareciera a las grandes ciudades de Europa, en las que las manifestaciones culturales, y especialmente la música, no se consideraran sólo un adorno de las clases pudientes, y por medio de las cuales se pudieran enseñar normas de convivencia a los habitantes de la ciudad.

Este aspecto no fue propio de Medellín. En otras ciudades del país se fomentaron distintas instituciones culturales y artísticas: creación de centros de enseñanza profesional de la música como el Conservatorio Nacional de Música, en Bogotá, y el Conservatorio del Tolima, en Ibagué; el fomento de estructuras musicales promovidas

desde la Dirección Nacional de Bellas Artes, tales como orfeones populares, los concursos de murgas y la creación de sociedades promotoras de conciertos; las grabaciones de discos y las giras de músicos colombianos en el extranjero, promoviendo la llamada música nacional; y la promoción de concursos de composición a nivel nacional.

La influencia extranjera también se vio en la aparición de asociaciones literarias, artísticas y teatrales, así como clubes sociales y deportivos, bibliotecas públicas y salas de concierto, espacios donde los grupos sociales que demandaban ocio y esparcimiento sano encontraban respuesta, además de ser lugares donde se podía ostentar la estabilidad económica. Ellos fueron fundamentales para la difusión de los ideales de modernidad.

En este panorama es que, en 1936, se crea la Sociedad Amigos del Arte, como una institución que podía sacar a Medellín de su atraso cultural, además de contribuir a la causa civilizatoria. Esta sociedad, al igual que las sociedades promotoras de conciertos, crearon vínculos de unión y de comunicación entre personas de distintas clases sociales, quienes se unían a ellas con la firme convicción de estar contribuyendo al progreso de sus ciudades y de su país.

La SAA logró subsistir por 25 años, no sin sufrir problemas económicos que fueron superados gracias a la perseverancia de sus directores, Marco A. Peláez e Ignacio Isaza. Gracias a ellos, durante los años de existencia de la sociedad, en la ciudad se escucharon músicos y agrupaciones de talla internacional, que incluían a Medellín en la programación de giras por América Latina.

Su subsistencia dependió de una cuota que daban los socios, con la cual se creaba un fondo para patrocinar los artistas que le fueran ofreciendo a la Sociedad, previo estudio del artista y del repertorio. Dicha cuota tuvo que ser modificada en varias ocasiones, para poder seguir contratando artistas internacionales, en parte por la devaluación del peso colombiano frente al dólar, que terminó haciendo que los artistas costaran en promedio, 6 o 7 veces más, que al comienzo de la creación de la SAA.

El modelo económico implementado por la asociación no fue productivo, sin embargo era un modelo afín con sociedades que no perseguían fines económicos y que lo único que aspiraba era poder ofrecer artistas de gran calidad.

Que la Sociedad Amigos del Arte terminara por desaparecer se debió a varios factores: el económico, que para 1962 no le permitió recoger una suma suficiente para revitalizar el fondo para la contratación de artistas; la falta de apoyo gubernamental, que pocas veces se vio manifestado; pero la más importante de ellas, el abandono de los socios, quienes vieron como una mejor alternativa económica pagar sólo las entradas para los conciertos de su interés. Podría afirmarse que dichos socios, que fueron una gran mayoría, más allá de creer en pertenecer a una sociedad como foco de cultura y progreso para la ciudad, pertenecían a ella por el hecho social, es decir por el estatus que les daba pertenecer a una institución como la SAA.

Respecto a la cantidad de eventos por año, puede afirmarse que no fue mucha, sin embargo, al mirar la lista de los artistas y agrupaciones promovidos por la Sociedad, se encuentran músicos de fama internacional, reconocidos mundialmente por su calidad artística. Que el repertorio interpretado no haya sido el más innovador de su época se debió a que el público de la ciudad no estaba preparado para escuchar las obras más modernas, o al menos esto era lo sostenido por los dirigentes de la SAA, pero se escucharon las obras maestras de los siglos XVIII y XIX, siendo L. van Beethoven, el compositor más interpretado. Este hecho también estaba favorecido por la asimilación del canon europeo, en el que se privilegiaban las expresiones musicales de los siglos mencionados, así como el repertorio de música instrumental, libre de contenidos textuales. Esta cuestión se vio reflejada al estudiar la cantidad de coros y cantantes patrocinados frente a otros instrumentistas y conjuntos musicales.

Sin embargo, en el panorama de las audiciones presentadas por la SAA, se destacan las obras de Paul Creston, Roy Harris y George Gershwin, presentadas por las orquestas sinfónicas extranjeras, consideradas como las audiciones más modernas que se escucharon en la ciudad. También se destacan las audiciones de las piezas de B. Bartok, E. Bloch, J. Nin y O. E. Nováček, realizadas por el violinista Yehudi Menuhin.

Algo contrario sucedió con las expresiones pictóricas, en las que si se promovieron expresiones más modernas, tales como la Exposición de grabados británicos modernos, realizada en 1944; o la proclamación de Débora Arango como la artista más meritoria de la Exposición de Artistas Nacionales, en 1939.

Como se dijo anteriormente, una de las razones por las que la SAA desapareció fue la falta de socios que siguieran fieles a la institución, así como a la falta de asistencia a los conciertos por parte del público de la ciudad. Durante los años de existencia de la institución, sus dirigentes, con la ayuda del cronista musical Rafael Vega, intentaron formar un público que asistiera asiduamente a los eventos programados por la SAA, y que supieran distinguir las obras de gran calidad, o en palabras de ellos mismos, que tuviera “gusto musical”.

Esta fue una de las tareas más duras emprendidas por la SAA, porque además de implicar una selección muy rigurosa de los programas a interpretar, debía realizarse un aumento progresivo en el grado de complejidad de las obras, permitiendo que el público asistente a los conciertos se fuera familiarizando con el repertorio universal. Esta labor se quedó en palabras, pues la selección de los artistas se siguió haciendo de manera más o menos arbitraria: selección de los músicos de acuerdo a su grado de fama mundial y la capacidad de pago por parte de la Sociedad de los honorarios pedidos por el artista.

Los otros factores que se culpaban por la falta de gusto del público de la ciudad, eran la falta de un plan de educación artística en el bachillerato, falla que se le atribuía al gobierno; y la programación musical de la radio, en la que daba prioridad a la música de corte popular, con ritmo de danza, así como a los programas de humor, generando una desnivel intelectual en el país.

La SAA terminó desapareciendo en 1962, aún cuando para ese año, sus dirigentes guardaban las esperanzas de revitalizar el fondo para patrocinar artistas. No puede afirmarse que los 25 años de labores fueron en vano. Ella mejoró el ambiente cultural y permitió que en la ciudad se escucharan a algunos de los artistas más reconocidos en el mundo; además, facilitó que los músicos locales entraran en contacto con otras escuelas técnicas y un repertorio musical nuevo. Además, propició el ambiente donde luego se crearían la Orquesta Sinfónica de Antioquia y la Orquesta de Cámara de Antioquia; agrupaciones corales como la Coral Tomás Luis de Victoria y otras entidades promotoras de la música, herederas de la Sociedad Amigos del Arte. Su merito no reside en la cantidad de artistas traídos a Medellín, sino en no haber desistido ante una labor que no tenía recompensa y que nadie más había hecho en la ciudad. En conclusión, la Sociedad Amigos del Arte tuvo una envergadura que ninguna institución

de características similares había alcanzado hasta ese momento en la ciudad, y ella enriqueció de manera decisiva la vida musical de Medellín durante gran parte del siglo XX.

La importancia de la SAA radicó en que fue una de las primeras entidades promotoras de la música en Medellín que logró tener estabilidad, y que jugó un papel fundamental al mantener la ciudad dentro del panorama latinoamericano de conciertos. Gracias a ella, por la ciudad pasaron una serie de músicos reconocidos mundialmente, y que de no haber sido por la existencia de esta institución, no hubieran sido escuchados en la ciudad.

Otro hecho fundamental, fue la intención explícita de educar al público en temas artísticos, así como el entusiasmo expreso de las directivas y los socios más fieles a la asociación, de demostrar que el objetivo de elevar el nivel cultural de Medellín estaba por encima de cualquier tipo de dificultad económica.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

“Débora Arango, mujer valiente”, *El Espectador*, Bogotá, 3 de octubre de 1940, en Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango*, p. 26.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1937, Caja 001, Carpeta 4, f. 148 y 177, Bogotá, 14 de noviembre de 1936 y 30 de octubre de 1936.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1937, Caja 001, Carpeta 4, f. 72, Bogotá, 5 de febrero de 1936.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1932-1939, Caja 001, Carpeta 3, f. 85, Bogotá, 26 de julio de 1937.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1934-1937, Caja 007, Carpeta 2, f. 22-23.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 145-146, 24 de septiembre de 1936.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 132, Bogotá, 24 de noviembre de 1937.

AGN, MEN, DNBA, Actividades Culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 130, 132, 134, 136, 152.

AGN, MEN, DNBA, Actividades culturales: Informes 1935-1937, Caja 003, Carpeta 5, f. 147, Medellín, 15 de octubre de 1936.

Anónimo, “Cerebros desnudos”, *El Diario*, Medellín, noviembre de 1939, en Museo de Arte Moderno, *Débora Arango*, p. 9.

Anónimo, “Las acuarelas infames”, *El Siglo*, Bogotá, 15 de enero de 1943, en: Museo de Arte Moderno de Medellín, *Débora Arango*, Medellín, 1986, s.p.

AROCHA U., Eduardo, “La misión de la radio”, *Ondas. Radio revista*, Vol. I, No. 7, Bogotá, diciembre de 1938, p. 1.

BOTERO R., RAFAEL, “Maestros”, *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, 15 de julio de 1928, Año II, No. 29, p. 453.

CARDONA S., Francisco, *Informe sobre las labores de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín en el año 1928*, Medellín, Tipografía Bedout, 1929, p. 10.

CIARDELLI, Alejandro, “Carta al Presidente de Sociedad Amigos del Arte”, Correspondencia Sociedad Amigos del Arte, SAA-9, folios 76-80, Medellín, 27 de marzo de 1941.

DIRECCIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Un cuestionario. Conjuntos vocales, "Amigos del Arte"*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1936.

GAVIRIA, José A., "Civismo", Conferencia dictada en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, 8 de octubre de 1921, *Colombia. Revista semanal*, No. 267, Año VI, Medellín, 19 de octubre de 1921, p. 194.

GODDARD, Scott, "Cual es el fin de la música", *Revista Medellín Musical*, No. 2, Medellín, octubre de 1953, p. 6.

MADELEINE, "Necesidad de una reforma", *Revista Micro*, No. 10, Medellín, 27 de abril de 1940, p. 7.

OLANO, Ricardo, "Los obstáculos en las obras públicas", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, Año I, No. 24, 13 de abril de 1928, p. 373.

PELÁEZ P., Marco A., "Sociedad Amigos del Arte", *Revista Progreso*, Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, noviembre de 1939, No. 15, pp. 138-139.

PELÁEZ, Marco A., "La vocación de asistir a los conciertos", *Medellín Musical*, Año 1, No. 2, Medellín, octubre de 1953, p. 6.

Programa de mano *Andrés Segovia*, Sociedad Amigos del Arte, 27 y 28 de septiembre de 1943.

Programa de mano *Exposición de acuarelas del pintor argentino Santiago Velasco*, Sociedad Amigos del Arte, 26 al 31 de agosto de 1942.

Programa de mano general, *Concierto Orquesta Sinfónica Nacional de Washington*, 30 de mayo de 1959, p. 2.

Programa de mano *Sai Shoki*, Sociedad Amigos del Arte, 1 y 2 de octubre de 1940.

PUERTA, Darío, "La Sociedad Amigos del Arte", Reportaje para *El Colombiano*, SPD-EAFIT, Archivo SAA, Escritos 1947-1959, SAA-75, f. 32-33.

RESTREPO JARAMILLO, Gonzalo, "Civismo", *Revista La Ciudad*, Edición extraordinaria con motivo del XI Congreso de Sociedades de Mejoras, Editorial Olympia, Medellín, 1954, p. 1.

Revista Musical América, "Qué Música tocan las Sinfónicas de los EE.UU", *Medellín Musical*, No. 1, septiembre de 1953, Medellín, p. 6.

SIERRA M., Alberto y ESCOBAR P., María del Rosario, "Débora Arango", p. 26.

Sociedad de Mejoras Públicas, "Civismo", *Revista Progreso*, No. 1, Medellín, 7 de agosto de 1926, p. 1

Sociedad de Mejoras Públicas, "Escuelas de Civismo", *Revista La Ciudad*, No. 86, Editorial Olympia, Medellín, 1939, p. 21.

Sociedad de Mejoras Públicas, "Urbanismo", *Revista La Ciudad*, No. 86, Editorial Olympia, Medellín, 1939, p. 38.

Sociedad de Mejoras Públicas, *Revista Progreso*, No. 5, Medellín, 19 de octubre de 1926, p. 73.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 7 de diciembre de 1938, SAA-5, f. 93.

SPD-EAFIT, SAA, SAA, Actas 1937-1951, 6 de marzo de 1941, SAA-59, f. 99.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 51, 22 de febrero de 1952, SAA-63, f. 22.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 11, 22 de noviembre de 1939, SAA-61, f. 41.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 13, 12 de febrero de 1940, SAA- 61, Folio 47.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 23, 21 de octubre de 1940, SAA-61, f. 74.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 27, 1 de abril de 1941, SAA-61, f. 15.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 28, 21 de abril de 1941, SAA-62, f. 7.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 35, 4 de octubre de 1941, SAA-62, f. 23.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 36, 5 de marzo de 1942, SAA-62, f. 27.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 44, 5 de diciembre de 1945, SAA-62, f. 49 y 50.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 46, 31 de marzo de 1947, SAA-62, f. 56.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 47, 2 de febrero de 1948, SAA-63, f. 2.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 48, 2 de febrero de 1949, SAA-63, f. 8

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 49, 2 de febrero de 1950, SAA-63, f. 12.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 52, 8 de febrero de 1953, SAA-63, f. 24.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 53, 9 de febrero de 1954, SAA-63, f. 30.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 55, 24 de febrero de 1956, SAA-63, f. 34.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 59, 10 de marzo de 1960, SAA-63, f. 46.

SPD-EAFIT, SAA, Boletín No. 61, 19 de marzo de 1962, SAA-63, f. 47.

SPD-EAFIT, SAA, Boletines, 22 de febrero de 1952, SAA-63, f. 21.

SPD-EAFIT, SAA, CANO, Antonio J., *Memoria de la Presidencia correspondiente al año de 1937. Estatutos. Reglamentos*, Medellín, 1 de diciembre de 1937, p. 10.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 10 de mayo de 1941, SAA-10, f. 6.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 11 de octubre de 1940, SAA-9, f. 25.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 11 de septiembre de 1943, SAA-16, f. 50.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 12 de febrero de 1941, SAA-9, f. 55.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 13 de septiembre de 1943, SAA-16, f. 58.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 18 de noviembre de 1942, SAA-13, f. 55-57.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 1931, SAA-2.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 1940, SAA-8, f. 72-73 y 76.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 2 de julio de 1931, SAA-2, f. 6.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 21 de octubre de 1940, SAA-9, f. 28.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 21 y 22 de octubre de 1940, SAA-9, f. 28-30.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 22 de junio de 1943, SAA-15, f. 79.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 23 de enero de 1942, SAA-11, folios 55-56.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 23 de enero de 1942, SAA-11, folios 55-56.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 24 de octubre de 1942, SAA-13, f. 25.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 26 de agosto de 1943, SAA-16, f. 36.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 26 de junio de 1941, SAA-10, f. 38.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de julio de 1931, SAA-2, f. 3.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de marzo de 1939, SAA-6, f. 61.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 27 de noviembre de 1939, SAA-7, f. 90.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 4 de diciembre de 1941, SAA-11, f. 46-48.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 6 de diciembre de 1940, SAA-9, f. 46.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 7 de diciembre de 1938, SAA-5, f. 93.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, 7, 28, 29 de marzo y 1 de abril de 1941, SAA-9, f. 60, 84, 87 y 104.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, Comisión de la Sociedad de Mejoras Públicas, Medellín, septiembre de 1936, SAA-3, f. 1.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, octubre de 1938, SAA-5, f. 53-54.

SPD-EAFIT, SAA, Correspondencia, SAA-19.

SPD-EAFIT, SAA, Estados Financieros 1936-1944, SAA-98.

SPD-EAFIT, SAA, Estados Financieros 1936-1962, SAA 98-100.

SPD-EAFIT, SAA, Estados financieros, SAA 98-100.

SPD-EAFIT, SAA, Estados Financieros, SAA-98 a SAA-100.

SPD-EAFIT, SAA, Listas de socios, SAA-64 y SAA-65.

SPD-EAFIT, SAA; Boletín No. 46, 31 de marzo de 1946, SAA-62, f. 56.

SPD-EAFT, SAA, Correspondencia, 20 de febrero de 1942, SAA-11, f. 71.

UPEGUI A., León A., "Música en la radio", *Revista Medellín Musical*, No. 1, Medellín, septiembre de 1953, p. 4.

URIBE MISAS, Alfonso, "Los hombres estorbo", *Revista Progreso*, No. 1, Medellín, 7 de agosto de 1926, p. 2.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Bachillerato y cultura musical", *El Colombiano*, Medellín, 27 de noviembre de 1950, s. p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El arte en la publicidad", *El Colombiano*, Medellín, 11 de mayo de 1949, p. 5.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El concierto de la Filarmónica de Nueva York", *El Colombiano*, Medellín, 9 de mayo de 1958, p. 5.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El concierto sinfónico de hoy", *El Colombiano*, Medellín, 18 de abril de 1956, s.p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "El merito de la Sociedad Amigos del Arte", *El Colombiano*, Medellín, 14 de abril de 1956, s.p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "En los veinte años de Amigos del Arte", *El Colombiano*, Medellín, 12 de marzo de 1957, p. 14.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Fallecimientos. Marco A. Peláez", *El Colombiano*, Medellín, 22 de noviembre de 1991, s.p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "La música y el dinero", *El Colombiano*, Medellín, 18 de abril de 1958, p. 7.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Menuhin logró un éxito en su primer recital de esta ciudad", *El Colombiano*, Medellín, 24 de mayo de 1949, p. 9.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Música. Educación musical", *El Colombiano*, Medellín, 28 de enero de 1957, s.p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Nuestros propósitos", *Medellín Musical*, No. 1, Medellín, septiembre de 1953, p. 3.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Nueva Sociedad Musical", *El Colombiano*, Medellín, 20 de mayo de 1961, p. s.p.

VEGA BUSTAMANTE, Rafael, "Un triunfo y un ocaso", *El Colombiano*, Medellín, 8 de abril de 1962, s.p.

ZULATEGI, Luis Miguel de, "Música y Músicos. Clínica Musical", *Revista Micro*, No. 11, Medellín, 11 de mayo de 1940, p. 5.

FUENTES SECUNDARIAS

REVISTAS Y PRENSA

CATALDO SANGUINETTI, Gustavo, "La música como metafísica. Hegel y las concepciones románticas de la música", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 29, No. 2, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2012, en <http://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/40701>, consultado el 29 de marzo de 2013.

DIEZ HUERGA, María Aurelia, "Las Sociedad musicales en el Madrid de Isabel II", *Anuario Musical*, No. 58, Madrid, 2003.

DUARTE, Jesús y María V. RODRÍGUEZ, "La Sociedad Filarmónica y la cultura musical en Santafé a mediados del siglo XIX", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 31, Vol. XXVIII, Banco de la República, Bogotá, 1991, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/filarm.htm>, consultado el 9 de noviembre de 2010.

DUQUE, Ellie Anne, "Gonzalo Vidal (1863-1946). Un caso excepcional en el repertorio pianístico colombiano del siglo XIX", *Ensayos. Historia general y teoría del arte*, Vol. VII, No. 7, 2003.

DUQUE, Ellie Anne, "Presentación del documento: reglamento de la Sociedad Filarmónica", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. 9, No. 9, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.

ESCOBAR CALLE, Miguel, "Los Pánidas de Medellín: crónica sobre el grupo literario y su revista de 1915", *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 70, octubre, 1995, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre1995/octubre3.htm>, consultada el 2 de agosto de 2012.

ESPIÑA, Yolanda, "La música en el sistema filosófico de Hegel", *Anuario filosófico*, Vol. 29, No. 54, Universidad de Navarra, Navarra, 1996, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=29054>, consultado el 29 de marzo de 2013.

GIL ARAQUE, Fernando, *Ecos, con-textos y Des-conciertos. La composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia, 1948 - 1951*, Nexos, Vol. 116, Medellín, 2003.

GÓMEZ, Claver, "Informe del rector del Instituto de Bellas Artes", *Revista La Ciudad*, Edición extraordinaria con motivo del XI Congreso de Sociedades de Mejoras, Sociedad de Mejoras Públicas, 1954.

HERNÁNDEZ BRAVO, José Antonio y Juan Rafael; MOYA MARTÍNEZ, María del Valle de, "Las Sociedad protectoras musicales en el primer tercio del S. XX: El caso de "El Arte Musical" de Almansa (1900-1928)", *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, No. 16, Albacete, 2008.

HOYOS P., Bernardo, “La Cultura de Ignacio Isaza”, *El Tiempo*, Bogotá, 11 de enero de 1998, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-796316>, consultado el 4 de marzo de 2013.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, “Débora Arango, la más importante y polémica pintora colombiana”, resumen de la conferencia dictada el 16 de agosto de 1996 en la Biblioteca Luis Ángel Arango, *Revista Nómadas*, No. 6, Universidad Central, Bogotá, abril de 1997, en http://www.ucentral.edu.co/images/stories/iesco/revista_nomadas/6/nomadas_6_10_de_bora_arango.pdf, consultado el 13 de mayo de 2013.

LONDOÑO, Santiago, “Paganismo, denuncia y sátira en Débora Arango”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXII, No. 4, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1985, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol4/pagani.htm#1>, consultado el 12 de junio de 2013.

MAGALDI, Cristina, “Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro”, *Latin American Music Review*, Vol. 16, No. 1, 1995.

MERINO MONTERO, Luis, “Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 60, No. 205, enero a junio, Santiago de Chile, 2006, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000100002&script=sci_arttext#3, consultado el 15 de febrero de 2013.

MERINO MONTERO, Luis, “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 60, No. 206, Santiago de Chile, diciembre de 2006, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902006000200001&script=sci_arttext, consultado el 7 de abril de 2012.

MONROY BARRIGA, Martha Lucía, “Educadores musicales en Bogotá a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”, *El Artista*, No. 7, diciembre, 2010, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2010.

NISBET, Robert, “La idea de progreso”, *Revista Libertas*, No. 5, octubre de 1986, Instituto Universitario ESEADE. Traducción del texto *Literature of Liberty*, vol. II, N° 1, enero/marzo 1979, en: http://www.esade.edu.ar/servicios/Libertas/45_2_Nisbet.pdf, consultado el 28 de enero de 2012.

PACHECO VALERA, Irina, “Laura Rayneri en el imaginario de Pro-Arte (II parte y final)”, *Cubarte*, octubre de 2011, en <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/laura-rayneri-en-el-imaginario-de-pro-arte-musical-ii-parte-y-final/20529.html>, consultado el 19 de abril de 2012.

PELÁEZ GONZÁLEZ, Cristóbal, Fragmentos de la entrevista a Débora Arango, *El Señorial*, Envigado, Junio de 1985, en <http://www.matacandelas.com/DeboraArango.htm>, consultado el 13 de mayo de 2013.

SAIDEL, Matías L., “Comentarios sobre La Distinción de Pierre Bourdieu”, *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, No. 5, diciembre de 2009, en http://www.ides.org.ar/shared/practicadeoficio/2009_nro5/artic18.pdf, consultado el 14 de agosto de 2011.

VALLEJO MEJÍA, Maryluz, *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*, Biblioteca Familiar Colombiana, Bogotá, 2004, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/cronicol/cronica.htm>, consultado el 2 de agosto de 2012; “Personajes del año. 1936-1938”, *Revista Credencial Historia*, Bogotá, No. 185, mayo, 2005, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/mayo2005/personajes.htm>, consultado el 2 de agosto de 2012

ZAMBRANO P., Fabio, “Las sociabilidades modernas en la Nueva Granada, 1820-1848”, *Cahiers des Ameriques Latines*, No. 10, IHEAL Editions, París, segundo semestre de 1990.

LIBROS

ARANGO CARDINAL, Silvia, “La ciudad latinoamericana en el Siglo XX”, *Historia de las ciudades e historia de Medellín como ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2007.

ARDILA A., Héctor e Inés VISCAÍNO G., *Hombres y Mujeres en las letras colombianas*, Cooperativa de Editorial Magisterio, Bogotá, 2008.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Tercera edición, Siglo veintiuno editores, Argentina, 1989.

BERMÚDEZ, Egberto, *Historia de la Música en Santafé y Bogotá 1538-1938*, Fundación Mvsica Americana, Bogotá, 2000.

BOTERO HERRERA, Fernando, *La industrialización en Antioquia. Génesis y consolidación 1900-1930*, Hombre Nuevo Editores, Medellín, 2003.

BOTERO HERRERA, Fernando, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1996.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 2003.

CARREDANO, Consuelo y Victoria ELI (eds.), *Historia de la música en España e Hispano América*, Vol. 6, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

CROWTHER, Paul, *Defining art, creating the canon. Artistic value in an era of doubt*, Oxford University Press, Nueva York, 2011.

DALHAUS, Carl, *Fundamentos de la historia de la música*, Editorial Gedisa, 2003, Barcelona.

ELÍAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión de la segunda edición, México, 1994.

ESCOBAR CALLE, Miguel y Dora RESTREPO CANO (Eds.), *Antonio J. Cano. El negro Cano*, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Medellín, 1992.

- GARRAMUÑO, Florencia, *Modernidades primitivas*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2007.
- GAY, Peter, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, 2007
- GONZÁLEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*, Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, 2007.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich, *Lecciones de Estética*, Vol. 1, Península, Barcelona, 1989.
- LONDOÑO VEGA, Patricia, *Religión, Cultura y Sociedad en Colombia. Medellín y Antioquia 1850-1930*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004.
- LÓPEZ VÉLEZ, Luciano, “Clubes sociales y deportes en Medellín. 1910-1930. Nuevos espacios para la sociabilidad”, *Modernizadores, Instituciones y Prácticas Modernas. Antioquia, siglos XVIII al XX*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2008.
- MADRID, Alejandro L., *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008.
- MARTÍNEZ, Frédéric, *El Nacionalismo Cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900*, Banco de la República, Bogotá, 2001.
- MELO, Jorge Orlando (Ed.), *Historia de Antioquia*, Medellín, Suramericana, 1998.
- MELO, Jorge Orlando, “Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización”, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/sociologia/moderniz/indice.htm>, consultado el 30 de marzo de 2013.
- MIRANDA, Ricardo, “A tocar señoritas”, *Ecos, Alientos y Sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- MOLINA LONDOÑO, Luis Fernando, “La economía local en el Siglo XIX”, *Historia de Medellín*, Compañía Suramericana de Seguros, Medellín, 1996.
- Museo de Arte Moderno, *Débora Arango. Exposición retrospectiva 1937-1984*, Medellín, 1984.
- NISBET, Robert, *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 20.
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra, *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*, segunda edición, Ediciones Uniandes, Bogotá, 2011.
- PELÁEZ, Marco A., *Memorias de Marco A. Peláez o mi vida semi-pública*, Medellín, 1988.
- RODRÍGUEZ, Luis Carlos, *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*, IDEA, Medellín, 2007.
- SANTOS MOLANO, Enrique, *Los jóvenes Santos*, Tomos I y II, Ediciones Fundación Universidad Central, Bogotá, 2000.

Sociedad de Mejoras Públicas, *Medellín ciudad tricentenaria 1675-1975*, Editorial Bedout, Medellín, 1975.

VARGAS CULLELL, María Clara, *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2004.

VILLA MARTÍNEZ, Marta Inés, “Medellín: de aldea a metrópoli. Una mirada al siglo XX desde el espacio urbano”, *Historia de las ciudades e historia de Medellín como ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2007.

VIVIESCAS, Fernando (Ed), *Colombia el despertar de la modernidad*, Quinta edición, Ediciones Foro Nacional por Colombia, Bogotá, 2002.

ZULUAGA PERNA, Carolina (Ed.), *Débora Arango*, Ediciones Gamma, Medellín, 2001.

TESIS

ARANGO ÁLVAREZ, Jorge Orlando, *Rafael Vega Bustamante (1921-): Una vida dedicada al fomento de La música clásica en Medellín*, Monografía de grado para optar por el título de historiador, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia, diciembre, 2005.

GIL ARAQUE, GIL ARAQUE, Fernando, *La Ciudad que En-Canta. Prácticas musicales en torno a la música académica en Medellín, 1937-1961*, Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, noviembre de 2009.

ROMERO, Carmen Astrid, *El Tipo de Cambio en Colombia 1932-1974*, Tesis doctoral, Departamento de Economía e Historia Económica, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España, diciembre, 2005.

SAPENA MARTÍNEZ, Sergio, *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Comunicación Audiovisual e Historia del Arte, Valencia, 2007.

FOLLETOS

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República de Argentina- Dirección General de Relaciones Culturales, *Amigos de la música*, Buenos Aires, 1968.

DICCIONARIOS

Ignacio Isaza Martínez, en GALLO MARTÍNEZ, Luis Álvaro, *Diccionario Biográfico de Antioqueños*, Bogotá, 2008, p. 376, en <http://www.rodriiguezuribe.co/histories/Diccionario%20de%20Antioquenos.pdf>, consultado el 21 de agosto de 2012;

OTROS

GIL ARAQUE, Fernando y PÉREZ SALAZAR, Luisa (Eds.), “Sociedad Amigos del Arte”, *Temas con variaciones: Medellín a través de su música 1900-1960*, en <http://www.musica.eafit.edu.co/>, consultado el 9 de noviembre de 2010.

JARAMILLO DE ISAZA, María Eugenia, *Sociedad Amigos del Arte*, Medellín, Archivo personal María Eugenia Jaramillo, Manuscrito, 2009.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Óscar, “Introducción *Distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (traducción), en <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-IntroduccionDistincion.pdf>, consultado el 13 de agosto de 2011.

MEISEL ROCA, Adolfo, IBÁÑEZ, Jorge Enrique y LÓPEZ, Alejandro, *El Banco de la República: antecedentes, evolución y estructura*, Banco de la República, Bogotá, 1990, en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/banrep1/hbrep62.htm>, consultado el 15 de agosto de 2012.

MELO, Jorge Orlando, “La idea de progreso en el siglo XIX. Ilusiones y desencantos, 1780-1930”, Conferencia presentada en el XVI Congreso de colombianistas, Charlottesville, 6 de agosto de 2008, p. 2, en <http://www.jorgeorlandomelo.com/indice.htm>, consultado el 29 de abril de 2012.

TURGOT, “Cuadro Filosófico de los progresos del espíritu humano”. Discurso pronunciado en latín en la Sorbona como clausura de las Sorbónicas, el 11 de diciembre de 1750, p. 36, en <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/PDF/TurgotCuadrosFilos%F3ficosProgreso.pdf>, consultado el 31 de enero de 2012.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación, AGN, Correspondencia

Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical. BNC-CDM, Programas de mano.

Biblioteca Luis Ángel Arango, BLAA, Sala de Manuscritos y Música, Hemeroteca

Sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT, SPD-EAFIT:

1. Fondo Sociedad Amigos del Arte
2. Fondo Rafael Vega Bustamante
3. Fondo Luis Miguel de Zulategi

Biblioteca Gonzalo Vidal, Fundación Universitaria Bellas Artes Medellín, Programas de mano, Revistas

Biblioteca Digital de Música, Universidad EAFIT, BDM-EAFIT

ENTREVISTAS

1. María Eugenia Jaramillo de Isaza. Entrevista realizada por la autora, el 3 de marzo de 2013, Medellín.
2. Ignacio Isaza. Entrevista realizada por Luis Carlos Rodríguez, el 9 de marzo de 1993, Medellín.