

Memoria de una identidad: Ibagué Ciudad Musical

Premio municipal de Investigación
Cultural. Ibagué 2020

Carlos Pardo Viña



Universidad
del Tolima



Una nueva historia
ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD



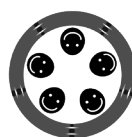
Carlos Pardo Viña
(Ibagué, 1970)

Comunicador social. Especialista en Educación, cultura y política. Magíster en Territorio, Conflicto y Cultura. Investigador, escritor y periodista con más de 23 años de ejercicio profesional. Autor y/o coautor de 20 libros de investigación histórica, literaria y de creación. Premio Internacional de Literatura Rubén Darío 2017 por su novela *Bohemian Rhapsody* y Premio Municipal de Investigación Cultural Ibagué 2020. Alrededor de la recuperación de la memoria del Tolima, en torno a la música, ha publicado *Itinerario de una hazaña, historia del Conservatorio de música del Tolima*; *Memoria de una identidad: Ibagué Ciudad Musical*; *Ibagué ciudad musical: configuración de la memoria colectiva en la prensa escrita 1850-1950*, publicado por la Universidad de San Luis Argentina en su libro *Estudios de comunicación en Argentina y Colombia, abordajes locales de discursos y prácticas en el siglo XXI* y artículos para revistas y libros especializados. Ha sido director de medios nacionales e internacionales y realizador de cerca de 800 documentales para Señal Colombia a través del magazín cultural Babelia. Catedrático universitario y conferencista. Miembro de la Academia de Historia del Tolima.

Memoria de una identidad: Ibagué Ciudad Musical

Premio Municipal de Investigación
Cultural. Ibagué 2020

Carlos Pardo Viña



Una nueva historia
ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD

2020

Pardo Viña, Carlos

Configuración de la memoria colectiva en la ciudad de la música: Ibagué 1850 – 1950 / Carlos Pardo Viña. -- 1ª. Ed.

-- Ibagué: Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020.

158 p.

Contenido: El problema de la memoria y la identidad en Ibagué -- El debate de la memoria -- Una manera de hallar nuestra memoria -- Marcos de la música en la configuración de la memoria colectiva de Ibagué (1850-1950) -- Prácticas culturales, lugares del recuerdo y productores de la memoria (Ibagué 1850 – 1950).

ISBN: 978-958-5151-67-3

1. Ibagué - Historia - 1850 - 1950 2. Folclor – Ibagué (Colombia) 3. Música I. Título

986.136

P226c

©Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020

©Carlos Orlando Pardo Viña

Primera edición digital

ISBN versión digital: 978-958-5151-67-3

Número de páginas: 158 p.

Ibagué-Tolima

Configuración de la memoria colectiva en la ciudad de la música: Ibagué 1850 – 1950

Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad del Tolima

publicaciones@ut.edu.co

copardov@ut.edu.co

Impresión, diseño y diagramación por: Color's Editores S.A.S. Ibagué – Tolima – Colombia.

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

*A la memoria de Adolfo Viña Calderón, mi abuelo,
quien llenó mi infancia de bambucos y pasillos viejos.*

Tabla de contenido

Prólogo	6
1. El problema de la memoria y la identidad en Ibagué	8
2. El debate de la memoria	11
2.1 Memoria colectiva	11
2.1.1 Memoria colectiva y Memoria histórica	13
2.1.2 Memoria cultural	14
2.1.3 Los lugares de la memoria	16
2.2 Memoria e identidad	17
2.3 Música, memoria e identidad	21
3. Una manera de hallar nuestra memoria	24
4. Marcos de la música en la configuración de la memoria colectiva de Ibagué (1850-1950)	27
4.1 La música indígena	27
4.2 Los tiempos de la fundación	29
4.3 La influencia de las élites	30
4.4 El Conde Gabriac y el fin del siglo XIX	31
4.5 El nacimiento del siglo XX	35
4.6 El auge de las masas corales	41
5. Prácticas culturales, lugares del recuerdo y productores de la memoria (Ibagué 1850 – 1950)	46
5.1 Prácticas culturales	47
5.1.1 Música campesina y fiestas populares	47
5.1.2 Las serenatas	52
5.1.3 Escuelas para señoritas y señoritos	53
5.1.4 Las retretas y los conciertos	54
5.1.5 Los coros	60
5.2 Lugares del recuerdo	62
5.2.1 La música como rito oficial	63
5.2.2 El congreso de la música	64
5.2.3 El Conservatorio y la Sala Castilla	66
5.2.4 La plaza Santo Domingo y el Teatro Tolima	68
5.3 Productores de la memoria	69
6. Conclusiones	70
Anexos	81
Referencias	142

*Es cierto que los recuerdos
son como pequeñas islas en un mar de olvido*

Astrid Erll

De las *batucadas de los cholos* a la misa de los señores: orígenes sonoros de una disputa por la hegemonía cultural

*Por Arlovich Correa Manchola*¹

En un principio fueron la luz y el viento y la cañabrava y el hombre. Y luego la luz fue el dios sol y el viento hizo gemir la caña y nació el canto y los hombres ensayaron danzas propiciatorias para la cosecha, la lluvia, el júbilo de estar juntos. Y luego los augurios de la prosperidad del maíz, el cacao y la caña, se vieron truncados con la llegada del invasor y las batucadas festivas se truncan en cantos de guerra. Y esas guerras, que inicialmente fueron de exterminio, luego serían de imposición de la lengua y la cultura, y después, de configuración de prácticas culturales hegemónicas e imposición del gusto. Claro, en el camino se da la apropiación cultural y el mestizaje. Y, erigida la nueva hegemonía y despojada la tierra: se borra la memoria de los habitantes primeros.

Puede parecer muy afanado el paisaje que se dibuja, pero el libro de Carlos Pardo Viña asume con verdadero rigor el estudio de lo que en el párrafo anterior parece caricatura. ¿Cómo no pensar en la aparición de la idea de que Ibagué es la ciudad de la música, sin buscar en los orígenes de esta historia? Y como no podría ser de otra manera, los orígenes tienen celebración pagana y ritual sacro, drama y performance, baile y sangre; pues “no hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie”, como lo señalara Walter Benjamin (1942).

Y para desentrañar los procesos históricos en los que se enmarca la configuración de la memoria colectiva y la forja de la identidad fincada en lo musical, este libro analiza los procesos de construcción de memoria colectiva a través de la música en la ciudad de Ibagué, y establece los contextos sociales, culturales e históricos en los que se produce la memoria e identifica las prácticas culturales, productores y lugares de la memoria en dicha construcción.

Así, este trabajo parte de la memoria para llegar a la identidad. Analiza cien años de producción, circulación y consumo de memoria, a partir de la memoria

¹ PhD en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Profesor de la Universidad del Tolima.

cultural en la sorprendentemente vasta producción escrita de mediados del siglo XIX hasta mediados del XX. Para analizar esta producción, el texto se instala en los debates sobre la memoria y los procesos de construcción de la memoria colectiva. De esta manera, sienta bases teóricas firmes para adentrarse en la comprensión de procesos que deben ser mirados de manera compleja, cual compleja es la sociedad y la historia analizada en este período.

Para hacer riguroso ese largo viaje, Pardo Viña traza un honesto recorrido metodológico: “seleccionamos un periodo de tiempo entre 1850 (cuando aparecen los primeros medios de comunicación seriados en la historia del territorio, que permiten establecer prácticas, lugares, creadores y procesos de la memoria) y 1950 (cuando la comunicación de masas y las industrias culturales dan forma a nuevos procesos identitarios)”. Esto es: va de la memoria cultural a la comunicativa. Recorre con Wulf Kansteiner, los procesos de producción, circulación y consumo de la memoria, para dejar abierto, al final del libro, un nuevo plan de trabajo: el de la indagación por las memorias compartidas en torno a la música en las nuevas generaciones de habitantes ibaguereños.

Al final del balance de lectura, el lector se encontrará con un libro riguroso, entusiasta, minucioso en el material consultado en los archivos y crítico con las formas en que las élites locales impusieron el gusto. Pero también, en el largo proceso en el que la puja por la presencia de lo popular en la estética culta, termina borrando lo fundacional indígena: la construcción de un proyecto de las élites criollas para imponer el gusto de las músicas europeas, en detrimento de los aires populares, que a pesar de todo, resistían el embate y se peleaban un lugar en las prácticas celebratorias y rituales que constituían la memoria.

Este es, por tanto, un libro fundamental para indagar procesos identitarios locales y proponer políticas culturales de largo aliento. Unas que vayan más allá de nombrar calles de la ciudad con el nombre de las músicas del folclor para turistas. Una cultura viva que no esté atada a las oficinas del turismo y el desarrollo, si no, atada a las interacciones, prácticas, y procesos culturales de los habitantes. Un libro en el que aún resuenan voces antiguas, flautas, caracolas: las dulces y esquivas melodías de las batucadas de los cholos.

1. El problema de la memoria y la identidad en Ibagué

El 30 de junio de 2009, por solicitud de la Alcaldía Municipal de Ibagué, la división de Signos Distintivos de la Superintendencia de Industria y Comercio concedió el uso de la marca **Ibagué Capital Musical** al municipio, que la estableció, además, como logotipo institucional mediante el acuerdo 026 de 2010 del Concejo Municipal (**Ver Anexo 1**).

Más allá de las disposiciones legales, Ibagué, desde la primera mitad del siglo XX, es conocida popularmente en el país como la *Ciudad Musical de Colombia*. Sin embargo, en el año 2012, la Unesco declaró a Bogotá como Ciudad Musical de la Humanidad, un rótulo del que también hacen parte Sevilla (España), Glasgow (Escocia), Bologna (Italia), Gent (Bélgica) y Brazzaville (República del Congo). La designación se hizo por el rápido crecimiento y la dinámica de la escena musical como uno de los mayores centros de creatividad musical de Latinoamérica (Unesco, 2012). La noticia removi6 las m6s profundas fibras de cerca de los ibaguereños quienes, a trav6s de las redes sociales y los medios de comunicaci6n, expresaron su descontento por la supuesta p6rdida del distintivo. El hecho ponía en duda su identidad. La pregunta que quedaba en el aire es si, en realidad, ¿alguna vez fuimos Ciudad Musical?, ¿c6mo se construyeron esos procesos identitarios alrededor de la m6sica?, ¿en qu6 contextos hist6ricos se desarroll6 esa apuesta territorial?, ¿en qu6 escenarios sociales e hist6ricos circul6 dicha idea?, ¿es la m6sica un cohesor social y elemento clave para el desarrollo cultural y humano en Ibagué?

Las preguntas van mucho m6s all6 de los eventos y la tradici6n cultural de la ciudad. Existe un reconocimiento nacional e internacional que imprime un sentido de orgullo, pero es clave preguntarse si la m6sica ha contribuido a la construcci6n o reafirmaci6n de la identidad, es decir, si ella es el resultado de la configuraci6n de una memoria colectiva, entendida como la capacidad de las sociedades de rememorar hechos, situaciones o fen6menos en torno a los cuales se concentra un recuerdo específico, que ha tenido un impacto hasta el punto de que el colectivo se identifica alrededor de dicho recuerdo. (Bergalli Russo & Rivera Beiras, 2010).

La memoria colectiva lleva un buen tiempo en el inter6s p6blico. En Colombia, su estudio se ha centrado de manera especial en el conflicto y las

representaciones que de este tienen las comunidades. Sin embargo, su papel en la construcción de procesos identitarios, tanto locales como nacionales, no ha sido abordado de manera suficiente. Los estudios de la identidad y la memoria, que parten del hecho de que sin memoria no hay identidad, han sido trabajados especialmente desde la historia y en menor medida desde las representaciones sociales del grupo cultural y el folclor, dejando de lado la discusión que permite explicar los modelos de negociación, fusión y victoria de unas memorias sobre otras, generando nuevas identidades que no siempre están acorde con los valores de las generaciones anteriores.

La diversidad social y cultural y la pérdida de la capacidad regulatoria de los estados confluyen en que los antiguos valores que conformaban la conciencia colectiva estén devaluados entre las nuevas generaciones (Bergalli Russo & Rivera Beiras, 2010).

Vivimos un mundo paradójico. Mientras el mercado intenta abrir las fronteras y se crean estados supranacionales como la Unión Europea, que abre los bordes internos y blinda los externos, replanteando el término de soberanía nacional, las culturas locales se erigen como tabla de salvación en medio del maremágnum civilizador de Occidente, que se debate entre “la necesidad de conservar la memoria para construir el futuro o, todo lo contrario, que el futuro sólo es posible desde un olvido selectivo del pasado” (Rosa Rivero, Bellelli, & Bakhurst, 2000, p. 19).

Descubrir los elementos y procesos que hacen parte de la memoria colectiva de los ibaguereños alrededor de la música es una necesidad. La identidad de una región, en un mundo globalizado, no es solo un elemento del folclor que la hace diferente, sino el resultado de complejos procesos culturales y sociales en los que la memoria, como mecanismo para acercarse al pasado y, por supuesto, a sus raíces, crea elementos identitarios y construye sentidos de pertenencia en un territorio.

En Ibagué, una ciudad cercana a los 600 mil habitantes, la herencia musical se hace evidente en la actualidad de múltiples maneras. Más de diez orquestas, seis coros, dos colegios de primaria y secundaria musicales y la construcción de una agenda musical conformada por más de ocho festivales (coros, música sacra, festival folclórico, festival de la música colombiana, el concurso nacional de composición, concurso de bandas, Ibagué Ciudad Rock, Ibagué Hip-Hop y el festival de las artes, entre otros,) se constituyen en una prueba de que la música aún hace parte de nuestra realidad cultural, más allá de una historia que habla de prácticas y saberes culturales alrededor de la música. Pero acaso, ¿este tipo de expresiones y prácticas culturales no existen en las más importantes capitales del país? Quizá por ello, es que es relevante ahora preguntarnos si *la música es un elemento de nuestra memoria colectiva*, y, de ser así, *cómo circuló dicha memoria y cuáles son los procesos de construcción de memoria colectiva alrededor de la música en la ciudad de Ibagué entre 1850 y 1950*.

La idea de *Ciudad Musical* como distintivo del territorio circuló a lo largo de la historia de diferentes maneras, como una polifonía en la que cada voz encarnaba intereses e identidades entrecruzadas, ideologías contradictorias y mercados y productos simbólicos ética y estéticamente diferentes. Y en ese espacio de tensión y negociación en la que cada grupo atesoró, recuperó e interpretó de manera diferente su pasado colectivo, es válido preguntarse *¿cómo se configuró la memoria colectiva de los ibaguereños en torno a la música?*

El territorio se presenta como un objeto de operaciones simbólicas (Correa Molina, 2014), y en ese sentido, se convierte en un reflejo de la concepción del mundo de los actores sociales sean estos individuales o colectivos. La memoria, a su vez, tiene efectos territorializadores, toda vez que contribuye a la construcción de significados a través del peso de sus fijaciones y al cultivo de ciertas formas de sensibilidad que cristalizan el pasado, proyectando nuevas prácticas e identidades (Martyniuk, 2010).

Estudiar el papel de la música en la configuración de la memoria colectiva de los ibaguereños es esencialmente un ejercicio de recuerdo, de reencuentro con las memorias que se encuentran en los anaqueles de nuestra historia y con las identidades que perviven en el territorio. Es claro que toda memoria, cuando no se activa durante cierto tiempo, resulta cada vez más difícil activarla, quedando más y más en el pasado, cayendo en el olvido, pero es igual de cierto que cada acto del recuerdo tienen una inevitable dimensión moral y política, toda vez que al describir “lo que se hizo, lo que fuimos, lo que somos y cómo lo somos”, abre perspectivas sobre lo que podemos llegar a ser (Rosa, Bellelli, & Bakhurst, 2008, p. 194).

Toda huella del pasado configura identidad no solo a partir del recuerdo, sino, especialmente, del olvido, y es en ese espacio de tensión entre recuerdo y olvido donde se refleja la imagen de una sociedad o, al menos, de un grupo de esa sociedad. Al revisar las prácticas conmemorativas que permanecen, no inmutables, en el tiempo, se adapta el pasado a las necesidades del presente, siempre atentos a la interacción entre marcos interpretativos y códigos sociales.

Afirmaba Rosa Rivero (2000) que solo se recuerda aquello que sirve para algo en el curso de las acciones presentes. Así, este trabajo es, fundamentalmente, un ejercicio de recuerdo, un análisis de las narrativas y las memorias en un siglo de historia, que intentan responder las preguntas que aquí hemos planteado; un viaje al pasado, desde el presente, que invita al diálogo y que aspira a convertirse en punto de partida para nuevas investigaciones que aborden la memoria y la identidad de la ciudad.

2. El debate de la memoria

La memoria comunicativa y la memoria cultural, constructora de identidades sociales que se reproducen y perviven a través de las generaciones (Asmann, 1988), son los fundamentos teóricos a partir de los cuales intentaremos analizar el papel de la música en la configuración de la memoria colectiva de los ibaguereños. Para abordar dichos fundamentos, es importante detenerse en los conceptos de memoria e identidad.

2.1 Memoria colectiva

Definida como una función neurocognitiva (Markowitsch, 2000), la memoria ha sido objeto de estudio de los neurólogos, que buscan el sistema de circuitos fisiológicos —conexiones sintácticas neuronales— que la hacen posible, intentando descubrir episodios moleculares específicos (Eichenbaum, 2003). Los psicólogos, por su parte, orientaron sus esfuerzos para definirla no a través de quién o qué sustenta la memoria, sino a través de los aspectos cognitivos o de asociación que permiten su nacimiento. Así, categorías como memoria sensorial, memoria a corto y largo plazo, memoria implícita, explícita, episódica y semántica, dominan buena parte de los intentos por definir un concepto que aparece como individual y fisiológico, aunque con prolongaciones sociales.

Sería a partir del trabajo del sociólogo francés Halbwachs en su libro *Los marcos sociales de la memoria*, publicado en 1925, cuando la memoria dejó de ser un objeto de estudio exclusivo de la psicología y la neurología para instalarse en los terrenos de la sociología. El aporte del francés fue contundente: no existe memoria sin percepción y la percepción es social.

No existe percepción que pueda ser totalmente externa, porque cuando un miembro del grupo percibe un objeto, le otorga un nombre y lo ubica en una determinada categoría, es decir, acorde con las convenciones del grupo que dominan tanto su pensamiento como el de los otros (...) En consecuencia, no hay percepción sin recuerdo. (Halbwachs, 2004, p. 319)

Es decir, la memoria no reside de manera exclusiva en la conciencia sino en las prácticas sociales. En este sentido, el término memoria expresa una amplia gama de significados y conflictos “que van desde las identidades, tanto personales como colectivas, hasta las herencias y saberes culturales”, pasando por múltiples elementos como los traumas, la violencia social y su representación (Baer, 2010, p. 131).

Más que una función cognitiva, el aporte de Halbwachs (1950) a la memoria apunta a otorgarle una función colectiva, toda vez que el recuerdo está condicionado socialmente y los marcos sociales (el lenguaje, la familia, la sociedad, el espacio, el tiempo) son un requisito ineludible para todo recuerdo individual. De hecho, solo podemos recordar e interpretar un hecho pasado en la medida en que hacemos parte de un orden simbólico colectivo. Sin este orden, no podrían surgir mundos de significado ni tampoco se les podría transmitir. “Habría una memoria colectiva y un marco social de la memoria, y nuestra mente individual estaría en capacidad de recordar en la medida en que se mantiene dentro de ese marco de referencia y participa de esa memoria” (Halbwachs, 1950, p. 21).

Recordar es un proceso. Los recuerdos son su resultado y la memoria una habilidad o estructura cambiante (Erll, 2012). Y es una estructura cambiante en la medida en que cada recuerdo es una reconstrucción subjetiva y selectiva que depende de la situación que provoque la evocación. En tal sentido, tanto el recuerdo individual como el colectivo no son un espejo fidedigno del pasado sino un “indicio de valor informativo sobre las necesidades e intereses de los que recuerdan en el presente” (Erll, 2012, p.10); la memoria es una relación colectiva con el pasado.

Nuestros recuerdos individuales, entonces, están determinados por los marcos sociales y las formas de relación con el mundo. La creación de significado no es posible sin la existencia de dicha memoria colectiva, que no es una instancia supraindividual, por fuera de las memorias orgánicas, sino que se funden y complementan en un espacio de tensión y negociación. La memoria colectiva y la individual mantienen una relación armónica: “el individuo recuerda en la medida en que asume la perspectiva del grupo, y la memoria del grupo se hace real y se manifiesta en las memorias individuales” (Halbwachs, 1950, p. 23). Halbwachs afirma que existen dos formas de memoria o dos maneras como se organizan los recuerdos: una de ellas es la que se agrupa alrededor de una persona definida y otra, la que se distribuye al interior de una sociedad, sea grande o pequeña. Es decir, existen memorias individuales y colectivas y el individuo participa de las dos de manera simultánea.

La memoria colectiva agrupa a las memorias individuales pero no se confunde con ellas. Esta (la memoria colectiva) evoluciona siguiendo sus leyes, y si ciertos

recuerdos individuales penetran también algunas veces en ella, estos cambian de figura a partir de que son entrelazados en un conjunto que no es ya una conciencia personal (Halbwachs, 1950, p. 34).

El espacio, el tiempo y el lenguaje se erigen como marcos sociales de la memoria, a los que se suman conceptos como familia, religión y clase social (marcos específicos) a través de los cuales una comunidad construye (reconstruye) su pasado desde las condiciones del presente (Manero Brito & Soto Martínez, 2005).

En ese sentido, y de acuerdo con la tesis de Halbwachs (1950), la memoria colectiva, por los marcos sociales que la definen, no es una memoria homogénea. Las memorias son diversas. No existe una memoria universal, como pretende la historia. La memoria colectiva se presenta como un concepto que abarca todos los procesos orgánicos, mediales e institucionales cuyo significado “responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales” (Erll, 2012, p. 9).

2.1.1 Memoria colectiva y Memoria histórica

La memoria y la historia están lejos de ser sinónimos. De hecho, son irreconciliables en la medida que “el objeto de estudio de la historia es el pasado y el de la memoria colectiva se orienta hacia las necesidades del grupo en el presente”, actuando, como hemos afirmado, de manera selectiva y reconstructiva (Erll, 2012, p. 22). La memoria es vida, está abierta a la dialéctica del recuerdo y a la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas; la historia es reconstrucción, siempre problemática e incompleta de lo que ya no es (Nora, 1984). De esta manera, no es posible confundir la historia con la memoria colectiva. Si bien la historia es un resumen de los hechos que modifican la vida de una nación, la memoria colectiva se distingue de ella en su continuidad —la historia se construye entre vacíos— y por lo tanto no tiene líneas de separación. También en la posibilidad de multiplicidad de memorias —la historia tiende al unanimismo— (Halbwachs, 1995).

Es importante advertir que la historia es también representación y que como tal, se nutre de narrativas históricas que surgen del enfrentamiento entre grupos e individuos, por el acceso a los medios de producción de dichas narrativas. Es decir, la historia se presenta como una narrativa que tiene pretensiones de verdad (Trouillot, 1995).

Lejos de ser plural, la historia se postula como universal. Al decir de Jodelet (1998), las memorias son un centro de tradición en el que la historia muestra un cuadro de acontecimientos en donde los marcos son exteriores a los grupos y

“establecen una ruptura entre aquellos que son actores de la historia y aquellos que leen o aprenden esta historia” (Jodelet, 1998, p. 351).

La memoria colectiva es el resultado de la interacción de tres factores históricos: las tradiciones intelectuales y culturales que enmarcan todas nuestras representaciones del pasado; los creadores de memoria, aquellos que de manera selectiva eligen y manipulan estas tradiciones; los consumidores de memoria, aquellos que usan, ignoran o transforman los artefactos de acuerdo a sus propios intereses. (Kansteiner, 2007, pp. 31-32)

La memoria colectiva, entonces, existe en los movimientos y procesos sociales en los que cobra su sentido. “Las memorias colectivas tienen su origen en comunicaciones compartidas sobre el significado del pasado y arraigadas en los mundos de vida de individuos que participan de la vida en común de sus colectivos” (Kansteiner, 2007, p. 37).

2.1.2 Memoria cultural

Aleida Assmann (2005), en su libro *Memorias sociales colectivas* afirma que la memoria colectiva de Halbwachs es un nivel intermedio entre la memoria comunicativa y la cultural. La comunicativa sería aquella que se gesta en el contexto de la cotidianidad y se basa en la interacción de los individuos; la colectiva es más estable, busca perdurar por espacios temporales prolongados y convierte los acontecimientos en arquetipos y las narraciones en mito. La memoria cultural es de más larga duración y su característica es el anclaje institucional (Baer, 2010). Otros autores diferencian la memoria colectiva —ideación del pasado— y la conciencia colectiva, que se manifiesta en las fiestas, movilizaciones y ritos, que son fuerza de aspiración constructora de la realidad social (Manero Brito & Soto Martínez, 2005). Sin embargo, desde los autores citados, entendemos memoria y conciencia colectiva como una sola categoría en la que coexisten la memoria comunicativa y la cultural, de acuerdo a lo planteado por Assmann (2005).

La memoria comunicativa abarca entre tres y cuatro generaciones y, por lo tanto, aproximadamente entre 80 y 100 años. Esta forma de la memoria que hoy día es el objeto de estudio de la Oral History, vertiente de la historiografía que en tiempos de Halbwachs aún no existía. (Assmann, 2010).

Assmann la describe como memoria del recuerdo vivo que se articula en la comunicación cotidiana con un lenguaje informal y vernáculo. Este tipo de memoria experiencial se articula de forma espontánea y carece de soportes institucionales, ya sea educativos, interpretativos o de transmisión. (Seydel, 2014, p. 200)

El paso de la memoria comunicativa a la cultural no se configura en límites claramente estipulados, sino que se produce a través de los medios de comunicación o de los soportes del conocimiento sobre el pasado (archivos, museos, rituales, etc).

Para Jan Assmann (1988), la memoria cultural sería la comunicación organizada y ceremonializada sobre el pasado, la fijación duradera de los contenidos a través de la forja cultural. Esta memoria supone un conocimiento compartido del pasado sobre el cual un grupo se crea una imagen de sí mismo y toma conciencia de su unidad o especificidad. (Baer, 2010, p. 133)

Es la memoria cultural la que repetida de manera ritual, construye y confirma la identidad de los grupos. Sin embargo, los estudios de la memoria desde la perspectiva de la construcción de identidades plantean dos cuestiones relevantes:

Primera. La atención a la identidad realza el valor de uso, político y psicológico, de las memorias colectivas. Como ya hemos visto, las representaciones del pasado desprovistas de tal valor de uso deberían ser designadas más bien como tradiciones desechadas y/o como memorias colectivas potenciales del futuro, pero no serían memorias colectivas *per se*. En segundo lugar, justo a esta distinción tan importante, la atención a la identidad sugiere que nuestras modernas crisis de memorias podrían no ser tan excepcionales como tendemos a pensar. A pesar de todos nuestros esfuerzos de *historización*, la historia de la memoria no se limita a la historia de la identidad. (Kansteiner, 2007, p. 34)

Pero si la memoria individual depende de las leyes del inconsciente, la memoria pública testifica la voluntad de un grupo o de una configuración de poder, de seleccionar y organizar las representaciones del pasado. Es decir, si las representaciones del pasado penetran en el dominio público, es porque encarnan una intencionalidad social, política o institucional (Wood, 1999).

La memoria cultural evoca acontecimientos o personalidades emblemáticos del pasado colectivo. Así, la historia compartida por un grupo definido es la condición, explicación y legitimación de un orden actual que se manifiesta en formas ritualizadas. Estos actos de conmemoración colectiva pueden ser recitaciones de textos, repeticiones litúrgicas o teatrales, contemplación de obras de arte, erección de objetos arquitectónicos, etc. (Assmann, 1988, p. 12)

A estos recuerdos “ritualizados”, Assmann (2005) los llama figuras o prácticas de la memoria. Es decir, y como lo afirma Connerton (1989) si existe tal cosa como la memoria colectiva, la encontramos en las ceremonias conmemorativas.

La memoria cultural es reproductiva, pues relaciona el pasado con una situación presente, legitimando a éste por medio de una determinación histórica. Se puede decir que la memoria cultural se refiere a aspectos destacados de una historia colectiva, que repetidos ritualmente crean una energía mnemónica que constituye y confirma continuamente la identidad de un grupo definido. (Asmman, 1988)

La memoria colectiva, entonces, pasa a memoria cultural y a memoria histórica, perpetuada por la memoria pedagógica y el accionar de los maestros que dan forma y consistencia a las tradiciones, instalando en las nuevas generaciones nuevos “recuerdos”, que promueven los procesos identitarios. Esta es la razón por la cual, toda crisis de memoria está asociada a una crisis de identidad (Kansteiner, 2007, p. 34).

2.1.3 Los lugares de la memoria

Las memorias colectivas tienen su origen en comunicaciones compartidas sobre el significado del pasado y arraigadas en los mundos de vida de individuos que participan de la vida en común de sus colectivos (Kansteiner, 2007, p. 37), es por ello que no residen en la percepción de la conciencia sino en lo material (Terdman, 1993, p. 34), es decir, en las prácticas y en los lugares: está atada a un pasado y se construye cuando ya no hay testigos oculares ni coetáneos a través de representaciones simbólicas en la cultura visual, en lo audiovisual, en la literatura y, por supuesto, en lo sonoro (Seydel, 2014, p. 202).

Los lugares representan la *espacialización* del recuerdo (Baer, 2010, p. 141) y en este sentido no son solo escenarios de sus formas de interacción sino símbolos de identidad y punto de referencia de la memoria.

Solo cuando desaparecen los contextos sociales de la memoria surge el lugar de la memoria, no sólo en sentido literal como espacio u objeto físico, sino como aquello que tiene una fuerza simbólica y cumple con una función de refuerzo identitario para un grupo. Es en estos lugares de la memoria donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva. (Nora, 1984)

Los lugares de la memoria, término acuñado por el historiador Pierre Nora (1984), es donde se ancla, condensa y expresa el capital agotado de nuestra memoria. Se trata de testimonios de otra edad, rituales de una sociedad, signos de reconocimiento y de pertenencia de un grupo que reconoce solo a los idénticos (Nora, 1984), y abarcan lugares geográficos, edificios, monumentos y obras de arte, así como personajes históricos, aniversarios, textos filosóficos y científicos, actos simbólicos, etc. De acuerdo a Nora (1984), los lugares del recuerdo cumplen la función de una especie de comodín para la memoria colectiva natural que no existe.

Existen tres dimensiones para los lugares de la memoria: material, funcional y simbólica. (Nora, 1998).

La material son objetivaciones culturales en el sentido amplio de la expresión. Aquí no sólo se tienen en cuenta objetos tangibles como las pinturas o los libros; hechos pasado e incluso minutos de silencio también muestran una dimensión material porque son una parte material de una unidad temporal. La funcional son las objetivaciones que cumplen una función en la sociedad, traer a la memoria periódicamente un recuerdo específico; y la simbólica, aparte de tener una función, la objetivación debe adquirir un significado simbólico. Este es, por ejemplo, el caso cuando ciertos actos se convierten en rituales o cuando ciertos lugares se ven rodeados de un aura simbólica. (Nora, citado por (Erll, 2012)).

Pero si la memoria colectiva (comunicativa y cultural) y los lugares de esta memoria son claves para entender los procesos identitarios si los revisamos desde los marcos sociales de los que hablaba Halbwachs, (1950) los consumidores de la memoria, los ciudadanos que viven la interacción y seleccionan, son también la clave de la identidad.

Los consumidores están cada vez más vinculados únicamente a medios de comunicación a los que acceden de manera individual y muy selectiva. Consecuentemente, los medios de comunicación, su estructura y los rituales de consumo que prescriben, podrían representar el componente compartido más importante de la conciencia histórica de la gente, aunque este proceso no presencial, semiconsciente, no-referencial y descentralizado, es extremadamente difícil de reconstruir a posteriori. (Kansteiner, 2007, p. 42)

Esto quiere decir que para estudiar la memoria colectiva de un pueblo, es necesario revisar los procesos de comunicación entre los creadores de memoria, los usuarios de la misma y los objetos visuales y discursivos, así como las tradiciones de la representación. Este triángulo hermenéutico implica un diálogo abierto entre objeto, creador y consumidor en la construcción del significado y de la identidad misma, como lo afirma Kansteiner (2007).

2.2 Memoria e identidad

La cultura y la identidad son dos conceptos indisolubles. Nuestra identidad solo existe desde la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo, en nuestra sociedad. Y si la identidad marca fronteras entre un nosotros y los otros, es solo a través de una gran cantidad de rasgos culturales distintivos como podemos marcar dicha diferencia. En otras palabras, y como afirmaba Gilberto Giménez (2003) la identidad solo es el lado subjetivo de la cultura, la cultura interiorizada por los actores sociales en relación con otros actores.

La cultura se presenta entonces como una telaraña de significados (Geertz, 1973); sin embargo, no todos los significados pueden ser culturales: “sólo aquellos que sean compartidos y relativamente duraderos ya sea a nivel individual o a nivel histórico, es decir, generacional” (Strauss & Quin, 2001, p. 89). Esta característica obliga a pensar la cultura no como un repertorio estático e inmodificable de significados sino como un escenario de tensiones en el que coexisten zonas relativamente estables y otras particularmente móviles y en continuo cambio.

Pero los significados culturales están lejos de ser solo un concepto abstracto en nuestro continuo afán por racionalizar cada una de nuestras acciones. Cada uno de ellos se objetivan de manera evidente en artefactos o comportamientos observables a los que Thompson (1998) llamó formas culturales como las obras de arte, los ritos, las danzas y la música, o se interiorizan en forma de *habitus*, (Bourdieu, 1988), esquemas cognitivos o representaciones sociales.

El *habitus* planteado por Bourdieu es un modelo de interiorización de los significados culturales y es definido como una:

Estructura estructurante que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas (...) es también estructura estructurada. El principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales (...) Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la diferencia constitutiva de la posición, el *habitus* aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclasadadas y enclasantes (como productos del *habitus*), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez productos de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a estas y tienden por consiguiente a percibir las como naturales. (Bourdieu, 1988, pp. 170 - 171)

Así, el *habitus* representa un sistema de disposiciones duraderas que orientan la percepción y las prácticas más allá de la conciencia y el discurso. Es decir, está atado a la identidad y a un proceso mediante el cual lo social se interioriza en los individuos y logra que estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. En este orden de ideas, la cultura es una operadora de la diferenciación a través de la identidad, que no es más que la cultura interiorizada bajo el ángulo de su función diferenciadora, que es una de las funciones universalmente atribuidas a la cultura (Wallerstein, 1999).

La identidad individual, definida como un “proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo”. (Giménez, 2003, p. 10), contiene elementos de lo socialmente

compartido, resultante de su pertenencia a grupos y otros colectivos en categorías como clase social, etnia, colectividad territorializada, localidad, región, nación, edad y género, que alimentan la identidad personal, en la medida en que la auto-identificación del sujeto es reconocida por los demás, e implica compartir modelos culturales.

La identidad colectiva, explicable desde la acción colectiva, se concibe como un conjunto de prácticas sociales que involucran simultáneamente a cierto número de individuos que exhiben características similares en la contigüidad temporal y espacial, implica un campo de relaciones sociales y la capacidad para conferir un sentido a lo que está haciendo o va a hacer (Melucci, 2001).

Sin embargo, como lo afirma Jürgen Straub (1998), hay que rebatir toda transmisión simple del concepto de identidad personal a la colectividad, es decir, hay que poner bajo sospecha de ideología todo discurso sobre identidades colectivas.

La identidad se encuentra vinculada al territorio, al sentido social de pertenencia al mismo, a las condiciones de su entorno y al reconocimiento colectivo de una red de significados. Aquí es importante la diferenciación entre dos tipos de territorios tal y como lo propone Pecqueur citado por Murilo Flores (2007, p. 36): el definido por una decisión político administrativa (territorio dado) y el construido, o espacio territorio que se forma a partir de un encuentro de actores sociales, en un espacio geográfico, que busca identificar y resolver un problema común. En el territorio construido se redescubre el sentido del lugar y de la comunidad a través de la interacción entre formas culturales externas y locales que entregan rasgos específicos y un sentido de pertenencia e identidad siempre dinámicas, en un proceso permanente de transformaciones.

Es posible, fortalecer las territorialidades a partir de la identidad, basados en el interés de proteger, valorizar y capitalizar su patrimonio cultural, ambiental y productivo (Flores, 2007). Hay que resaltar entonces, que en el territorio existe una pluralidad de identidades colectivas, toda vez que en la sociedad coexisten una variedad de formaciones, memorias e identidades culturales. Sin embargo, cada individuo participa en la construcción de la identidad en los diversos sistemas de la memoria colectiva (Easthope, 1999).

Reflexionar acerca del papel de la música en la construcción de la memoria colectiva de un territorio, nos lleva a los terrenos de la identidad. Una de las consecuencias de la memoria colectiva es la identidad. Sin memoria, no hay identidad. Pero ¿qué es la identidad? Una construcción social, una sensación de quien soy, que perdura en el tiempo a pesar de los cambios (Rosa Rivero, Bellelli,

& Bakhurst, 2000). Como señalamos al inicio de este acápite, ese yo, en términos sociales, se convierte en un nosotros. Y para que una entidad pueda tener ese nivel de conciencia, requiere de una representación de sí misma: la memoria.

La identidad se construye desde el conocimiento y la comunicación, es decir, como un marco sistematizado de las representaciones sociales, entendidas como una “modalidad particular del conocimiento cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos” (Moscovici, 1979, p. 17).

Sin embargo, para el establecimiento de una identidad a partir de representaciones sociales de las que hablaba Moscovici, es necesario el establecimiento de una memoria colectiva que ata el imaginario social y las representaciones colectivas como portadores de significaciones e imágenes como detonantes de la acción social.

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido. (Escobar, 2000, p. 113)

Los imaginarios sirven para generar las producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, es decir, son formas de memoria colectiva y de prácticas sociales que son transmitidas (Martínez Posada & Muñoz Gaviria, 2009, p. 212).

Habermas subraya la necesidad de un umbral, de un espacio social de reproducción cultural en torno al mundo de la vida que es el portador de la memoria colectiva, de una experiencia social compartida que sedimenta en un saber social; pero al mismo tiempo la nueva estrategia conceptual reconoce la necesidad de desenmascarar relaciones de saber-poder (de violencia simbólica, de poder político-militar, de disciplina de confinamiento, etc.) de una interacción *deslinguistificada* que vela únicamente por el cuidado funcional de la estabilidad de los sistemas sociales. (Beiraiain, 1990, p. 11)

La memoria colectiva se erige como una narración de un grupo que comparte su pasado y construye su identidad, a partir de la interpretación de los recuerdos vividos o recibidos por transmisión social (Erice Sebares, 2008, p. 79).

La memoria cultural está conformada por objetivaciones que proveen significados de una manera concentrada, significados compartidos por un grupo de personas que los dan por asumidos. Éstos pueden ser textos, tales como pergaminos sagrados, crónicas históricas, poesía lírica o épica. También pueden ser monumentos, tales como edificios o estatuas, abundantes en signos materiales, señales, símbolos y alegorías igual que depósitos de experiencia, memorable erigidos a manera de recordatorios. Más aún, la memoria cultural está incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente, tales como fiestas, ceremonias, ritos. La memoria cultural igual que la memoria individual está asociada a los lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único. Memoria cultural es construcción y afirmación de la identidad. (Agnes, 2001, p. 139)

Vale aquí retrotraer a Teun Van Dijk (1998, p. 321) quien revisa la memoria colectiva desde la ideología, toda vez que ella regula las acciones, los criterios de pertenencia, las actividades, los objetivos, la posición social y las relaciones de poder que crean dicha memoria.

Al estudiar las huellas del pasado, es importante aclarar que ellos no son registros fidedignos del mismo, sino las trazas que los eventos han dejado en la materia (viva o inerte) para ser interpretadas y utilizadas más adelante (Rosa Rivero, Bellelli, & Bakhurst, 2000, p. 43). Para que elementos de la cultura pública se conviertan en elementos que constituyen la esfera personal, se requieren de símbolos y signos susceptibles de tener un significado público, es decir, prácticas compartidas del recuerdo (y del olvido) que involucren activamente a los individuos permitiendo una conciencia (Op. cit., p. 65).

La memoria colectiva toma así una dimensión de zona de desarrollo potencial, permitiendo escapar al determinismo de las historias oficiales, rescatando otros posibles pasados y, en este sentido, alumbrando una faceta ética en la memoria voluntaria no exenta de importantes funciones de cara a la constitución de la identidad del grupo y a la orientación de posibles acciones presentes y futuras. (Op. cit., p. 25)

2.3 Música, memoria e identidad

La relación entre música, memoria e identidad puede ser revisada desde diferentes perspectivas: la música como accesorio y expresión de la identidad y la música como experiencia subjetiva que genera identidades (Ramírez Paredes, 2006).

Uno de los más importantes estudiosos del tema, Simon Frith (1996), señala que para que la música funcione como productora de identidades es necesario un cúmulo de experiencias directas que determinen un uso del cuerpo

y del tiempo, una pertenencia recíproca a un espacio -el espacio es pertenencia de uno y uno pertenece a ese espacio- y a una sociabilidad que gira en torno a ciertos imaginarios sociales compartidos y a narrativas culturales particulares. Es decir, y siguiendo a Ramírez, la música construye identidades toda vez que:

Existe un sentido de pertenencia, una definición en sí en relación con la otredad, un grado de compromiso, una memoria histórica, a veces espacios sociales específicos y unas prácticas colectivas que pueden estar definidas por códigos propios de sus espacios sociales”. (2006, p. 261)

Así, la cultura y más específicamente la música, construye identidades, memoria y futuro.

En su relación con la cultura podemos decir que la música constituye un hecho social innegable ya que: a) se ha ido creando a lo largo de la historia de acuerdo con unos fines muy precisos para cumplir en la esfera pública; b) como fenómeno cultural se crea por y para grupos de personas que sumen distintos papeles sociales en su relación con la música; c) en todas las ejecuciones musicales, el compositor, los músicos, los cantantes y los oyentes interactúan mutuamente y d) la música se destina a un determinado público al cual se concibe como grupo social con unos gustos determinados que difieren en función de los rasgos culturales de la sociedad donde nos encontremos. Por tanto, podemos decir que la música se revela como un arte eminentemente social provisto de una dimensión colectiva enmarcada dentro del ámbito cultural. La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. (Fubini, 2001, p. 164)

La música refleja no solo símbolos y valores sino pautas de estratificación social. Al ser un elemento clave en la identidad, supone una mediación entre tradición y renovación, entre permanencia y transformación, entre emoción y conocimiento.

La identidad se forma a partir de procesos sociales que a su vez preservan o modifican dichas identidades, dándole contenidos expresivos que se manifiestan en producciones culturales como la música (Gómez Muns, s.f.) y su función primordial es implicar a la gente en experiencias compartidas, constituyéndose en un universo simbólico capaz tanto de diferencia como de identificación.

Encontramos entonces en la música, un elemento clave para entender la memoria colectiva de los ibaguereños, la conexión de esta con la identidad y las representaciones simbólicas y los productos culturales que han generado como parte de dichos procesos identitarios.

Las categorías clave para emprender la configuración de la memoria colectiva de la Ciudad de la Música, Ibagué 1850 -1950, parten de la apuesta teórica de Kansteiner (2007) en la que prácticas culturales y lugares de la memoria se confluyen en un corpus al que se suman los productores de memoria. La historia, entendida como una versión del pasado construida por un grupo de productores de la memoria, es resignificada a partir de las prácticas culturales y los lugares de la memoria que perviven pese al olvido selectivo de la historia oficial.

La memoria colectiva, que agrupa la memoria comunicativa y la cultural, se erige aquí como una categoría epistemológica para el abordaje de la historia y, especialmente, de la identidad, no como una *musealización* de la cultura, sino como un modelo en permanente cambio y evolución, que dependerá esencialmente del futuro y de las necesidades que en ese futuro tengamos del pasado.

3. Una manera de hallar nuestra memoria

Abordar el papel de la música en la configuración de la memoria colectiva exige una revisión de las comunicaciones compartidas (Kansteiner, 2007), de las prácticas culturales y los lugares de la memoria (Seydel, 2014). Como hemos señalado en el capítulo anterior, estudiar la memoria colectiva implica revisar dos elementos: la memoria comunicativa que abarca entre tres y cuatro generaciones y, por lo tanto, aproximadamente entre 80 y 100 años y la memoria cultural, la que está anclada institucionalmente, (Op. cit., p. 200).

Seleccionamos un periodo de tiempo entre 1850, cuando aparecen los primeros medios de comunicación seriados en la historia del territorio, que permiten establecer prácticas, lugares, creadores y procesos de la memoria, y 1950, cuando la comunicación de masas y las industrias culturales dan forma a nuevos procesos identitarios.

El objetivo general, analizar los procesos de construcción de memoria colectiva a través de la música en la ciudad de Ibagué entre 1850 y 1950, fue desarrollado a partir de dos objetivos específicos: establecer los contextos sociales, culturales e históricos en los que se produce la memoria e identificar las prácticas culturales, productores y lugares de la memoria en la construcción de la memoria colectiva alrededor de la música en la ciudad de Ibagué.

De acuerdo con esta premisa, para identificar los procesos de construcción de memoria colectiva alrededor de la música planteamos una línea de tiempo histórica, un barrido de los medios impresos de comunicación en el territorio entre 1850 y 1950 y una revisión de la literatura de época —cronistas, escritores— que permitieran reconstruir las *prácticas culturales* y los procesos de comunicación, además de una revisión de documentos históricos institucionales para, a partir de ellos, plantear *lugares de la memoria*, *productores de la memoria* y consumo de la misma y determinar así, el pasado compartido que da origen a la memoria colectiva y a la identidad en el territorio.

La decisión de realizar un análisis de los medios de comunicación, como parte de los modelos de narración en los que se codifica la experiencia vital, parte

de la teoría de que no es posible pensar la memoria colectiva sin medios, toda vez que son el punto de encuentro entre lo individual y lo colectivo (Erll, 2012). Los medios no son portadores neutrales de información sino que dan una versión de la realidad y del pasado, de los valores y las normas y los conceptos de identidad; sin embargo, poseen una fuerza que “determina el modo como pensamos, percibimos, recordamos y comunicamos” (Op. cit., p. 171). Los medios cumplen tres funciones clave en la construcción de la memoria colectiva: almacenamiento, circulación y evocación. Además, la experiencia vital (memoria comunicativa) no se transmite solamente en las conversaciones de la cotidianidad, sino también a través de los medios de comunicación (Keppler, 2001).

Los medios y sus usuarios producen memoria colectiva y la enmarcan dentro de una perspectiva determinada, pero siempre lo hacen en contextos culturales e históricos muy específicos. Por ello, al barrido de medios es importante sumar las crónicas que, a pesar de sus límites:

Su capacidad específica en la cultura del recuerdo se basa en el efecto conjunto de sus semejanzas con los procesos de formación colectiva de la memoria y de sus diferencias con las objetivaciones de sistemas simbólicos colindantes. Comparte muchos procedimientos con el relato cotidiano, la historiografía y el monumento. (Ibid., p. 204)

Es importante anotar que la aproximación y el abordaje metodológico está determinado por los propósitos y fines de la misma investigación, mas no por el privilegio de una técnica o método sobre otro (Hammersley & Atkinson, 1994). Lo que se busca es comprender que la cultura como construcción colectiva, está cargada de sentidos, significados y valores, expresados tanto material como inmaterialmente, y que parte de esa construcción es el aporte interpretativo que se pueda hacer desde el ámbito de la investigación (Ocampo Hernández, 2014, p. 36) ².

La primera etapa fue una amplia revisión bibliográfica, que fue organizada y cualificada cronológicamente en un instrumento denominado “caja de observación” (Higuera Gómez, 2013). Para este elemento de investigación, se analizó la prensa escrita en Ibagué entre 1850 y 1950, buscando los rastros de la música y las prácticas culturales alrededor de la misma en el territorio. El primer periodo, 1850-1900, está conformado por los periódicos digitalizados por la Biblioteca Nacional en su *Colección de prensa del siglo XIX del Tolima*, en la que sobresalen *La Imprenta*, *El Pabellón Granadino*, *La Voz del Tolima*, *Boletín Oficial*, *El Tolima*, *El Federalista*, *El Constitucional*, *Crónica Judicial*, *Repertorio de Instrucción Pública*, *El Estudio: Ciencias y Letras*, *El Bazar*, *El Cronista Tolimense*, *La Lucha*, *El*

² Tesis: *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio*.

Impulso, La Hoja, La Tregua, La Verdad y La Concordia. Adicionalmente, se revisó la prensa en microfilm e impresa disponible en la Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República en Ibagué para el siglo XX, que incluyen: *La Gaceta del Tolima, Gaceta Departamental, El Tolima, Diario del Tolima, Tribuna, El Derecho, La Opinión, Registro Oficial, El Renacimiento, El Comercio y El Cronista*.

Así mismo, se realizó una revisión bibliográfica a partir de libros de cronistas viajeros y escritores que plasmaron la realidad social, política y cultural de Ibagué en el periodo estudiado.

Este proceso metodológico permitió establecer dos corpus que se complementan y navegan de manera paralela: el primero, *Marcos de la música para la configuración de la memoria colectiva de la Ciudad Musical (1850 -1950)*, en donde se construye el relato a partir de los contextos sociales, históricos y culturales de la ciudad en torno a la música y un segundo corpus denominado *Prácticas culturales, lugares del recuerdo y productores de memoria* en el que cada elemento es analizado desde la categoría epistemológica de la memoria, como señalamos en el apartado teórico del presente trabajo.

Este proceso permitió establecer las tradiciones culturales, los productores de la memoria, los medios de circulación de la memoria, las prácticas culturales, los lugares de la memoria y, en últimas, contestar la pregunta principal de investigación: *¿cuál fue el papel de la música en la configuración de la memoria colectiva en la ciudad de Ibagué entre 1850 y 1950?* Y otras subyacentes como ¿qué prácticas culturales, qué productores de la memoria y qué lugares de la memoria permiten afirmar que la música hace parte de la memoria colectiva de los ibaguereños? ¿Existe una memoria colectiva y, por consiguiente, una identidad, alrededor de la música en el territorio?

4. Marcos de la música en la configuración de la memoria colectiva de Ibagué (1850-1950)

4.1 La música indígena

Es posible rastrear la música indígena en el departamento del Tolima a través del estudio de los grupos que poblaron el valle Alto del Magdalena, cuyo común denominador estuvo marcado por los pueblos Caribe y Panche.

En la parte occidental, al norte, los Guarinóes, los Gualíes y los Ondamas u Hondas, grandes pescadores y comerciantes en pescado seco, cuyo nombre conserva la ciudad de Honda; más al sur, los Marquetones, Pantágoras, Coyaimas, Natagaimas y Yalcones en los valles de la Cordillera; los aguerridos Pijaos y Putimas, que la ocupaban por ambos lados, desde el Tolima hasta el Huila y los Paeces en el extremo sur. (Ortíz Bernal, 2002)

Los Pijaos o Pinaos era un conjunto de tribus del grupo Pijao – Panche - Pantágora que habitaba el valle del Magdalena, pertenecientes al grupo Caribe (Rivet, 1943). Sin embargo, un estudio de Gerardo y Alicia Reichel Dolmatoff (1943) publicado en la revista del *Instituto de Etnología Nacional*, demostró que en nuestros aborígenes tres grupos lingüísticos fueron encontrados: el chibcha, el caribe y, en menor medida, el kechua. Si realizamos una extrapolación de este estudio hacia el ámbito musical, nos encontraremos esencialmente con dos espíritus: la estruendosa vocería y el ritmo colectivo de los Caribes y los cantos fríos, de compás regulado de los Chibchas, como los definiera el cronista Juan de Castellanos en su *Elegías de varones ilustres de indias*.

*“Danzan y bailan, cantan juntamente
cantares o canciones, donde tienen
sus medidas y consonancias
que corresponden a los villancicos
compuestos a su modo, donde cuentan
los sucesos presentes y pasados,
ya de facedas, ya de cosas graves,
adonde vituperan o engrandecen*

*honor o deshonor de quien se trata.
En esas cosas graves van a compasete;
Usan de proporción en las alegres.
El modo de cantar es algo frío
Y del mismo jaez todos los bailes;
Más van con el compás tan regulados
Que no discrepa en tan solo coma en todos sus visajes y meneos”
(De Castellanos, 1997, p. 507)*

El espíritu musical de los indígenas que poblaban el territorio del Tolima y de Ibagué fue narrado por los llamados Cronistas de Indias. Durante las guerras, cada ejército indígena venía acompañado de músicos militares que, cuando iniciaba la batalla comenzaba “a hundirse la tierra con la grito de los bárbaros, voces y ruidos de caracoles, bocinas, flautas y trompetas y a revolverse una de las terribles guasábaras³ que habían sucedido en aquellas tierras”, como lo describe Fray Pedro Simón (1882, p. 147) o en otro texto de Fernández de Piedrahita (1881) “Danzaban y bailaban al son de sus caracoles y fotutos; cantaban juntamente algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida o consonancia a manera de villancicos o endechas de los españoles” (Op. Cit. p. 39)

El hombre hace sus primeros contactos con la música cuando va a la guerra. La música les infundía el sentido de lo heroico. Los pueblos de mayor riqueza musical son aquellos que han estado en contacto con la guerra, con la muerte. Y los Pijaos eran eso: guerra, libertad y muerte. La percusión de los huesos humanos de sus enemigos que antes habían comido en un intento por adquirir su valor (Bernal, 2005), los gritos con los que acompañaban sus campañas y las melodías simples con que invocaban la protección de sus dioses, nos hacen pensar en una música propia, primaria. Sin embargo, no podemos juzgar nada de aquellas canciones porque ninguna fue escrita ni transmitida por tradición oral. Todo fue cubierto por la avalancha *civilizadora*.

El folclorólogo Guillermo Abadía Morales (1970) en su *Compendio general del folklore colombiano* advierte que los documentos más valiosos para descubrir el carácter de una música fósil son los instrumentos que producían y la fonación lingüística con que se hacían los cantos. Una primera prueba de los instrumentos musicales de nuestra cultura Tolima es una flauta en hueso de venado, encontrado en el yacimiento arqueológico Montalvito, en el sitio 4, tumba número 1, en el municipio de Espinal, en donde junto a una gran cantidad de restos óseos humanos sobresale un fragmento de flauta en hueso de venado *Odocoileus virginianus*, siglo I a. C. y El Flautista, de 9,9 x 5,2 cm, que representa un músico ataviado de plumas, orejeras de carrete y pectoral, con las manos dispuestas a tocar una flauta vertical,

³ Guasábaras: Bullicio grande o algarabía formada por un grupo de personas.

que fue realizada entre los años 1 a. C. y 700 d. C. (Esquivel Chala & Salinas Arias, 2013).

En muchas de las culturas precolombinas vemos frecuentemente silbatos ornitomorfos de gran fidelidad, cuyo sonido, modulado con los dedos colocados sobre una serie de orificios, reproducen el sonido deseado y veraz del animal evocado en la figura de arcilla. Son estos instrumentos aerófonos los que dieron luz a nuestros albores musicales, pero sería el proceso de mestizaje cultural el que daría forma a nuestra melodía, a nuestra cadencia y a nuestra armonía. Los otros instrumentos indígenas: idiófonos o autófonos —instrumentos que producen el sonido por sacudimiento o vibraciones en su misma materia— como maracas o sonajeros constituidos por conchas, piedras y semillas secas, cascabeles y campanillas de diversas formas y materiales que aún subsisten en nuestra cultura actual, y los membranófonos —instrumentos que producen el sonido por vibración de una membrana sobre una estructura hueca— como tambores, atabales, cajas y bombos de los que nos dejaron numerosas noticias los cronistas españoles, conformarían la otra mitad de nuestra cultura musical: el ritmo.

4.2 Los tiempos de la fundación

La música hacía parte de la cultura musical aborigen a la llegada de los españoles y era uno de los hilos del tejido social indígena en los tiempos de la fundación de Ibagué, que fue pensada desde una perspectiva militar de control territorial.

La fundación de Mariquita, Ibagué y Neiva supuso el desplazamiento de múltiples comunidades hacia la cordillera central y hacia zonas de bosque y selva en la margen derecha del Río Magdalena. Las ciudades se habían fundado para garantizar las comunicaciones entre dos provincias fundadas a finales de la década de 1530: Popayán y el Nuevo Reino de Granada. En consecuencia la provincia de Mariquita (que incluía la ciudad de Ibagué) se constituía en una región de paso entre oriente y occidente. (Tovar Pinzón, 2007)

Helio Fabio González Pacheco (2003) pone una piedra fundacional en la relación de la música y la comunidad en Ibagué. Según el autor, 25 años después de la fundación de la ciudad, el sacerdote portugués Antonio Segura, nombrado párroco en 1575, descubrió que había un ambiente propicio para la enseñanza del canto y la ejecución de instrumentos de cuerda, disciplinas en la que era especialista, estableciendo la primera Academia de Música de la que se tuviera noticia.

Pero sería su condición de ciudad de paso y el consecuente mestizaje cultural, inicialmente entre la cultura indígena sobreviviente y la cultura española

y luego entre las culturas regionales que se transcurrían o se instalaban en el territorio, las que se constituyeron en elemento clave para la configuración de los procesos identitarios que marcaron el territorio desde su fundación.

4.3 La influencia de las élites

Luego del exterminio Pijao en el Tolima, en una guerra que duró cerca de 70 años y en la cual murieron cerca de 120 mil indígenas, los pocos grupos restantes fueron repartidos en todo el territorio durante el siglo XVII. Hacia 1761, Ibagué, que pertenecía a la provincia de Mariquita, albergaba al 25% de la población y mostraba un mayor crecimiento frente a los otros pueblos y agregados de la región (Tovar Pinzón, 2005). Sin embargo, el estudio de la Caja Real en Ibagué, entre 1776 y 1780, presenta un panorama económico desolador, con actividades básicas en los campos de la minería, la agricultura y el comercio (Op. cit., p. 248), con alguna influencia de la ganadería, aunque con un proceso de diferenciación urbana en la ciudad en la que aparecieron caminos reales y nuevas instituciones como cementerio, escuela y hospital, al tiempo que se enlosan ciertas calles, se dotan los espacios públicos de fuentes de agua y se edifican los solares (Guzmán, 1996, p. 168).

Las élites, quienes en tiempos de independencia, en 1816, vestidos de sus mejores galas juraron lealtad al rey en la plazuela de Santo Domingo, hoy Parque Murillo Toro, en medio de cantos e himnos de la banda de música de la tropa (Ortiz Vidales, 2005), y luego acataron el gobierno independentista, centró sus actividades económicas en la ganadería, la minería, y algunas empresas agrícolas.

Para este tiempo, subsisten del espíritu aborígen, las tradiciones, los ritos, los mitos y, especialmente, las danzas y cantos, íntimamente relacionadas con las ceremonias rituales y cultos religiosos, que se hacen visibles en las fiestas de San Juan y San Pedro y que se constituyeron en los elementos básicos del folclor del Tolima Grande.

“Las fiestas de San Juan Bautista y de San Pedro hacían parte de las festividades religiosas que la iglesia desde los primeros tiempos coloniales, había determinado como de obligatoria observancia” (Guerra Tovar, 2010, p. 205); sin embargo, desde mediados del siglo XVI se denunciaba que dichas fiestas no cumplían con los objetivos de la iglesia puesto que había “juegos y disoluciones viciosas en daño de las almas, no viniendo a misa mayor, con mal ejemplo de el pueblo y de los naturales” (Ibid., p. 205). Como en toda fiesta popular, las gentes del pueblo se entregaban al juego, la comida, la bebida y la música. Implantadas como práctica religiosa para enmascarar las prácticas ceremoniales del fuego y el agua que los indígenas desarrollaban entre marzo y junio, las fiestas católicas se

convirtieron en memoria hegemónica que perduró por encima de las celebraciones aborígenes, pero que resguardaron prácticas culturales subyacentes, que serán abordadas en el siguiente capítulo.

Al finalizar el siglo XVIII, las élites burguesas de Ibagué, herederas del poder español en el territorio, se consolidaron, además de las grandes haciendas, alrededor del comercio y por la creencia, poco cierta, del gran futuro minero (Gómez, 2007). Dichas élites encarnaron un interés por la cultura europea que se contraponía a las fiestas de San Pedro, las *batucadas de los cholos*, tan inclinadas a la chicha y al aguardiente, y a la fuerte presencia de prácticas indígenas en la naciente identidad de Ibagué y del Tolima.

En la primera mitad del siglo XIX, el más significativo e influyente integrante de la élite ibaguereña es Andrés Caicedo Santamaría, hijo del aristocrático empresario colonial don Luis de Caicedo y hermano, entre otros, del presidente Domingo Caicedo (Clavijo, 1993). Hacia 1870, a los Caicedo se unen Fernando Montealegre quien, junto con los Barrios y los Esponda, eran los más importantes terratenientes y hacendados.

El nivel cultural de Fernando Montealegre se evidencia en los muebles y en la calidad arquitectónica de la casa de vivienda. En efecto, era una de las pocas de dos pisos, de tapia y teja, que se erguían frente a la plaza principal de Ibagué, avaluada en 10.000 p. Ley, adornada entre otros muebles, con un piano marca Pleyel, según se lee en los inventarios de su sucesión en 1893. (Clavijo, 1993, p. 118)

Como lo advierte Clavijo (1993), las familias Montealegre y Barrios hacen parte de una especial coyuntura histórica de cambios económicos e institucionales, dadas sus relaciones de parentesco con otras familias de la élite local (Caicedo y Varón) y por el nacimiento de una nueva élite producto de la actividad empresarial y política, entre los que sobresalen los Melendro, los Esponda y los Sicard. Estos últimos son los que en 1867 crean la Compañía Agrícola del Combeima con el exclusivo objeto de cultivar café, marcando nuevos tiempos en la actividad económica de la ciudad y crearían las primeras academias de música en la ciudad.

4.4 El Conde Gabriac y el fin del siglo XIX

El concepto de Ciudad Musical nació con el viajero francés Jean Alexis Cadoine (1868) Conde de Gabriac, quien en su libro *Viaje a través de América del Sur* narra su travesía desde Santa Marta hasta el Amazonas entre el 26 de julio de 1866 y el 1 de enero de 1867. El autor, en un capítulo dedicado a Ibagué, entrega información detallada acerca de serenatas de guitarras y flautas, grupos de instrumentistas que denomina virtuosos y variedad de músicos que tocan por las calles y frente a los balcones de las casas. Incluso, participa en una *batucada*

de cholos, animada con chicha y aguardiente en donde escucha instrumentos tradicionales como la tambora, el alfandoque y la carrasca de bambú de dos metros de longitud raspada con una clavícula de tigre (Cuartas Coymat, 2013).

Gabriac reseña la existencia en 1866 de la escuela del señor Sicard: “este establecimiento está bien mantenido y tiene cerca de treinta estudiantes. Se les enseña francés, latina, caligrafía y guitarra. En cuanto a salas de estudio, son tan limpias que uno podría jurar que nadie pone allí sus pies”. (Gabriac, 1868)

Las prácticas culturales y sociales en Ibagué hacia 1866 quedaron retratadas en la pluma de Gabriac.

Durante nuestro paseo por la noche estuvimos agradablemente sorprendidos al escuchar por todos lados serenatas de guitarra y de flautas. En Ibagué, les encanta la música y los aficionados, los artistas y los virtuosos, enamorados o mendigos se pasean juntos y tocan bajo las ventanas de sus hermosas como en los viejos tiempos. A veces resulta que se le lanza un real al enamorado y se hace subir al mendigo. Se ha escrito sobre los desprecios del corazón, se podría hacer una bonita novela acerca de los desprecios de Ibagué. (Ibid., p. 25)

Pero si las élites comenzaban a consolidar su presencia cultural a partir de la música de salón, también es cierto que en los sectores populares, otra era la música, otros los gustos y otras las prácticas. Gabriac narra su visita a una batucada de cholos, en la que cerca de sesenta indios, negros y cholos se reunían alrededor del baile. Algunos constituían la orquesta, otros bailaban, y *los cojos*, *los mancos*, *los pícaros*, eran el público.

La orquesta se componía de seis o siete individuos casi desnudos y animados por el fuego sagrado de los derviches del oriente. El primero golpeaba una caja larga hecha de un tronco de árbol, cerrada por un lado. El segundo golpeaba esta misma caja con dos palos de madera, esforzándose en descubrir ritmos contrarios. El tercero repetía sin cesar los acordes de tónica y dominante en un tiple, pequeña guitarra hecha con la piel de un armadillo. Había otros que cantaban canciones, uno a uno, con fuerza o con melancolía: tonadas vagas y salvajes inspiradas por las circunstancias. A veces también todos los asistentes respondían con fuertes gritos largos y dolorosos. Pero lo que le dio un sello especial a esta música, eran la carrasca y el alfandoque. Cuando se tocan juntos todos estos instrumentos producen una bullaranga que se escucha a una legua y quien asiste por primera vez a una “batouque” corre el riesgo de volverse loco, pero cuando uno logra recuperarse, todos esos ritmos diferentes, opuestos, contrarios, sincopados y sin embargo regulares, terminan produciendo un efecto extraño, completamente desconocido en Europa y no desprovisto de encanto. Estoy seguro de que muchos artistas de talento no ejecutarían de una vez y simultáneamente dos partes de esta “batouque” con la medida indescriptible de los cholos. Mientras que nuestros

extraños virtuosos interpretaban música de esta manera, cinco a seis parejas de bailarines se seguían y se saludaban formando curvas que representan todos los movimientos de una caña de azúcar cortada, transportada y aplastada entre dos rodillos, de lo que resulta un pequeño ballet llamado Caña. (Gabriac, 1868)⁴

Pero serían justamente las élites locales, reseñadas también por Clavijo, las que, interesadas por el arte europeo crearían en 1886 la Escuela de música de cuerda y piano de las familias Sicard y Melendro, en donde las nacientes clases burguesas aprenderían las claves de la llamada música culta (Pardo Viña, 1999), cuando Ibagué apenas contaba con cerca de 15 mil almas (Censo de 1870 y 1874, 1884).

En 1885 fue publicado en Bogotá el libro *Arte de leer, escribir, y dictar música: Sistema Alfabético* de Fallon (1885), editada bajo el distintivo de la Imprenta Musical de Diego Fallon, un volumen de 18 x 27 y 308 páginas. La obra del poeta tolimense (1834-1905) proponía un nuevo sistema de notación musical que eliminaba el pentagrama y todos los signos universales aceptados, con miras a prescindir de caracteres inútiles y facilitar su aprendizaje. Aunque hoy pueda parecer una rareza bibliográfica, el interés por la música de uno de los poetas y maestros insignes del Tolima, hace parte de ese contexto social e histórico de la segunda mitad del siglo XIX, cuando en Ibagué inició un despertar musical desde las academias.

Para la segunda mitad del siglo XIX la banda del Batallón Bárbula ejecutaba retretas en la ciudad (con obras de los clásicos) dos veces por semana. Fue el origen de la Banda Militar de Música, luego Departamental, que se institucionalizó en 1889 por el gobernador de entonces, general Manuel Casabianca, quien mediante decreto número 144 del 28 de agosto de aquel año, establecía: “*Se organizará una banda militar de música que sirva para los actos públicos en que la necesite el departamento, y que a la vez sea una Escuela destinada a propagar el arte en el Tolima*”. Más adelante agrega: “*En la banda se enseñará música gratuitamente a quien lo solicite, siempre que se sujete a las obligaciones impuestas en el reglamento para este caso*” y “*A los músicos que vengan de los pueblos se les abonará como gastos de viaje seis pesos por cada uno, a voluntad del gobernador*”. El primer director de la banda fue el señor Ricardo Ferro B., con un personal de 14 músicos. (Pardo Viña, 1999)

En 1889 ya existían entonces la escuela, de música de cuerda y piano y la academia oficial establecida por el gobernador Casabianca. Una de las claves para el impulso que tuvieron las academias de música de la ciudad fue el Colegio San Simón. Fundado por Francisco de Paula Santander en 1822, se había establecido en el convento suprimido de Santo Domingo y todas sus “anexidades”, como lo señala el artículo 1, de la Ley 28 del 11 de junio, decreto 86. (Carvajal H., 2003).

⁴ Tomado del libro El Conde Gabriac en Ibagué, del historiador Álvaro Cuartas Coymat, editado por la Alcaldía de Ibagué en 2013.

Hacia 1880, el diseño curricular del colegio, establecido por la Ley 24 de ese año, ordenaba dictar las siguientes materias:

Primer año: francés inferior, aritmética superior, contabilidad mercantil y oficial y cosmografía; segundo año: francés superior, álgebra, geometría rectilínea, estética e inglés inferior; tercer año: inglés superior, trigonometría, principios elementales de física y química aplicados a la agricultura y a las artes y dibujo lineal y topográfico; cuarto año: mineralogía, castellano superior, lógica e historia patria y universal (Carvajal H., 2003, p. 320).

Interesados más en la minería, el Colegio San Simón no contaba con la cátedra de música dentro de su malla curricular, sin embargo, luego de que el tradicional colegio amenazara ruina, el general Manuel Casabianca emprende una cruzada de rescate tanto en su infraestructura como en sus procesos académicos “de su reorganización docente fue encargado el pedagogo Juan N. Méndez, bajo cuya tutela el plantel comenzaría de nuevo a funcionar en 1891, adquiriendo un nuevo auge” (Gómez Casabianca, 2003).

Gracias a esta nueva orientación, en 1891 es contratado el maestro santandereano Temístocles Vargas. Casado con la ibaguereña Maria Sicard Urdaneta, Vargas le dio un impulso a la música desde las aulas. “Reunió un grupo de jóvenes pobres a los que dio clases instrumentales para que más tarde formaran sus orquestas” (González Pacheco, 2003, p. 534), creó una escuela femenina de canto y, en 1892, una academia para varones, con 15 alumnos, donde se enseñaba violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, piano, armonio, teoría y lectura musical. Por su parte, la escuela femenina, compuesta por las señoritas Filomena, Ana, Silvia y Otilia Ramírez, Emilia y Juana Melendro, Clementina y Laura Sicard, todas pertenecientes a las élites cultas ibaguereñas, conformarían el primer embrión de los coros que funcionarían algunos años más tarde (Pardo Viña, 1999).

Desde 1891, con la conformación de la Academia de Música, se rastrea una fuerte presencia de la música culta, especialmente italiana en Ibagué.

En concordancia con la corriente musical imperante en el continente, se escuchaban fragmentos de óperas italianas adaptadas al piano o a conjuntos de cámara en las sesiones solemnes del Colegio San Simón, como la del 30 de noviembre de 1891 donde se presentaron *L'Italiana in Algeri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto* y *La Traviata*. (Galindo Palma, 2015, p. 56)

La Academia de Música de Temístocles Vargas, que se hizo oficial y con partida presupuestal de dos mil pesos, gracias al apoyo del gobernador José Ignacio Camacho, cambió su nombre a Academia de Música de Ibagué y

adoptó su reglamento del existente en la Academia Nacional de Música, de donde Vargas había egresado. De acuerdo al decreto 117 del 20 de abril de 1893, serían sus profesores, el maestro Temístocles, Fernando Caicedo, quien dictaba violín inferior, y Julio Sicard, quien estaba a cargo de impartir flauta inferior. La academia cerraría en 1895 debido a la Guerra Civil. El maestro Temístocles viajaría a Cali, donde dirigió la Banda Nacional hasta 1906 cuando dirige el coro de la catedral de Manizales y más tarde la banda de la misma ciudad donde murió en 1950.

Las élites se convirtieron en los verdaderos propulsores de la música culta en la ciudad. Es cierto que encontraron un terreno propicio, pero serían estos los que iniciarían prácticas culturales que, como veremos más adelante, intentarían consolidar la música europea dentro de la memoria colectiva de los ibaguereños.

Sin duda, la guerra de los Mil Días (1899-1902) interrumpiría el naciente florecimiento cultural de la ciudad. De acuerdo al relato del historiador Carlos Eduardo Jaramillo (2003, p. 396), pocas familias escapan a la miseria y existen documentos que demuestran cómo Betzabé Varón, por ejemplo, hermana de Tulio Varón, cuñada de Cleotilde Montealegre y casada con el rico hacendado Juan de la Rosa Barrios, empeña una chaqueta por la suma de seis pesos.

Todo ese ambiente de terror tiene un efecto directo sobre la vida de los ibaguereños. La ciudad se llena de leyendas tenebrosas que hacen de los liberales monstruos sanguinarios. Seres anormales a los que hay que hacerles pagar el costo de la guerra. El gobierno aplica su puño de hierro sobre los objetivos tangibles que representan los residentes urbanos. Los impuestos, los gravámenes y las exenciones se multiplican, las cárceles se llenan de presos y las torturas y castigos se hacen más frecuentes. (Jaramillo Castillo, 2003)

4.5 El nacimiento del siglo XX

Una vez acaba la Guerra Civil, un clima de paz y progreso comienza a respirarse en Ibagué. Uno de los responsables es Alberto Castilla, quien se había unido a las filas revolucionarias del general José Joaquín Caicedo Rocha y, al terminar la guerra, en 1902, fija su residencia en Ibagué impulsando la creación de la Sociedad de Embellecimiento de Ibagué hacia 1905 y participando en la actividad cultural de la ciudad, publicando cuentos y artículos en los periódicos de la época. En este nuevo ambiente cultural, surgen nombres como Guillermo Quevedo Zornosa, Andrés Rocha, José Eustasio Rivera y Roberto Torres Vargas, quien con su hermano funda, en 1900, la revista *Letras*.

La Sociedad de Embellecimiento y Ornato, que contó con la participación de las élites ibaguereñas (Torres, Melo, Botero), logró sus primeros fondos con “veladas lírico literarias”, que sirvieron para construir la alcantarilla de la calle real

entre otras obras de urbanismo. Serían estas mismas veladas las que le permitirían a Alberto Castilla crear, en 1906 la Escuela Orquesta.

El origen de la escuela tiene tintes que van de lo doloroso a lo simpático. En 1906, Castilla alquiló una casa; llamó a Pacho Lamus, médico, dueño de botica y flautista, y a Pablo Domínguez, violinista, proponiéndoles que dieran clases de solfeo, flauta, violín y piano. Lamus y Domínguez aceptaron y, con ayuda de algunos discípulos, montaron un repertorio de piezas instrumentales apropiadas para visitas de salón con el que ofrecían recitales *gratuitos* a las familias acomodadas de Ibagué, quienes luego de la atención musical obsequiaban floreros, lámparas, carpetas, asientos o mesas, que Castilla y sus amigos se llevaban entre graciosos comentarios y con los que iniciaron la escuela. El colegio San Simón facilitaría más adelante unos violines, violas, un cello y un contrabajo, que había adquirido por la época de la escuela dirigida por Temístocles Vargas. (Pardo Viña, 1999)

Castilla funda en 1907 la revista *Tropical* y, junto a Leonidas Cárdenas, *El nuevo Tolima*, un semanario de política y variedades cuyo número suelto costaba dos pesos. En 1909, el diario *Renacimiento* registra que la Sociedad de Embellecimiento abrirá dentro de pocos días un salón de pintura y ornamentación en la Academia de Música de la ciudad, a cargo del maestro Pedro J. D'achiardi. Este salón, apoyado por miembros de la sociedad y el director de la academia, iniciaba así un camino hacia la Escuela de Bellas Artes que más tarde se crearía en la ciudad. Las élites aspiraban convertir Ibagué en un centro cultural.

La Escuela Orquesta, creada por Pablo Domínguez, Guillermo Quevedo Zornoza y Alberto Castilla, fue proclamada establecimiento oficial mediante decreto 191 de julio 7 de 1909. La creación del Conservatorio es reseñada por Héctor Villegas Villegas (1962) quien aclara las contradicciones legales en la fundación del célebre claustro de la música en Ibagué. En el citado decreto, rezaba su artículo primero “Declárase establecimiento oficial la Academia de Música que funciona en la capital del departamento” (Tolima, 1909). En realidad, la Academia de Música fue fundada en 1893 y jamás fue suprimida legalmente. La única escuela que subsistía en 1909 era la Escuela Orquesta que fue reorganizada como academia por el decreto citado, encargándose de su dirección a don Edmundo Vargas. A. Castilla le ofrecen el cargo de director de la sección de varones, pero no acepta.

Tres días más tarde, gracias a la presión de las damas de la sociedad y a la renuncia de don Edmundo Vargas, el Gobierno, mediante decreto 202 del 10 de julio, nombra como director de la academia al maestro Castilla, quien ya comenzaba a llamarlo Conservatorio, declarado establecimiento oficial por el gobernador Luis V. González en 1920, mediante el decreto 31 de ese año. Su misión es consignada en los artículos 10 y 11:

Un centro de degustación musical, dedicado no sólo a afinar la inclinación de minorías por la música como espectáculo o exclusivamente a la difusión, sino un plantel motivado con propósitos sociales, para que a través de la formación clásica, cultural y artística, se forjara un hombre integral, equilibrado en su intelecto y en su sentimiento y se propendiera por la creación de un profesional que, dentro de sus diferentes niveles de estudios y perfeccionamiento, amalgamara la necesidad económica con los anhelos de la realización en el arte y la ciencia (Gobernación del Tolima, 1920).

La dirección del Conservatorio fue encargada a Guillermo Quevedo Zornoza mientras Castilla actúa como director *Ad honorem*, lo que le permite dedicarse, además de ser profesor del claustro, a otras ocupaciones como ingeniero, construyendo puentes y edificios, periodista, diputado a la Asamblea del Tolima, secretario de gobierno del gobernador Antonio Rocha y representante al Congreso en varios periodos.

Desde 1908 hay noticias de los Coros del Tolima. En 1910, el grupo estaba conformado, de manera mixta, por representantes de las élites, entre los que sobresalen los apellidos Buenaventura, Caicedo, Melendro, Lamus y Casas⁵.

En 1910, para la celebración del centenario de la independencia del país, las élites raizales (Caicedo, Barrios, Melo, Castilla, Esponda, Buenaventura, Rengifo, Torres, etcétera) crearon unas fiestas que iniciaron el 18 de julio y se prolongaron hasta el 7 de agosto (Clavijo, 2004, p. 70).

Es clara entonces la influencia y participación de las élites en la configuración de los eventos que mantendrían la nascente identidad musical, construida sobre la base de una tradición cultural europeizante.

Además, en el informe del alcalde sobre el evento, reseñado por Hernán Clavijo (2004) se mencionan seis imprentas, trece periódicos: *El Cronista*, *Acción local*, *Hojitas sueltas*, *El Carmen*, *La voz del maestro*, *El conservador*, *El registro oficial*, *Crónica judicial*, *Revista de instrucción pública*, *El municipal* y *El meridiano*; quince cafés y un club, once hoteles, dos bandas de música, un panóptico y un cementerio católico y otro laico. Los medios de comunicación existentes en la segunda mitad del siglo XIX intentaban promover la idea de una ciudad culta, amante de la música. Sin embargo, más allá de las culturas dominantes, muchas culturas y memorias subyacían afuera de las academias y los conciertos. Su

⁵ El coro de 1910 estaba integrado por Guillermo Quevedo, Conchita Lamus, Juan Estrada, Carlos Jiménez, Armando Valenzuela, Alberto Sáenz, Miguel Ángulo, Raúl Paz, Julio Galofre, Luis Enrique Ángulo, Carlos Julio Montalvo, Miguel I Buenaventura, Francisco Lamus Obando, Antonio Galindo, Jesús María García, Leonidas Cárdenas, Eustorgio Cleves, Hernando Jiménez, Vicente Rengifo, Manuel Cuervo, Balvino Guzmán, Josías Domínguez, Alberto Castilla, Victoria Caicedo, Raquel Melendro, Isleña Vela, Diva Melendro, Teresita Suárez, Inés Buenaventura, Sixta Tulia Caicedo, Concha Gallego y Raquel Casas.

presencia se deja ver entre líneas, pero a partir de 1910, cuando se han sanado las heridas de la guerra, las academias y la música vuelven a consolidarse en el tejido social local, justo cuando en Ibagué existían “31 establecimientos públicos de instrucción y cinco privados, con 2.256 alumnos” (Gutiérrez, 1921), y el Conservatorio se consolidaba como el eje de la música en la ciudad, a partir de la Escuela Orquesta, dirigida por el maestro Alberto Castilla.

Pese a que el Gobierno suprime la ayuda económica a la Academia de Música, en 1911, durante la segunda mitad del siglo XX la tarea musical, tanto desde el punto de vista educativo como de difusión de obras europeas, se mantiene pese a las dificultades de un salón en el cual se lleven a cabo los conciertos. En el programa de mano de la celebración del 20 de julio en 1924, que invita al concierto en el salón de la Asamblea Departamental, resalta una nota final: “los asientos se reciben desde la víspera hasta las tres de la tarde del día 20”. La necesidad de un salón de conciertos era latente.

Las prácticas populares se mantenían paralelas al trabajo del Conservatorio que dominaba la agenda *culta* de las élites. Hacia 1914, por ejemplo:

A una cuadra de la estación se encontraba la Plaza de Ferias, hoy parque de Galarza o del fundador. Las ferias eran semestrales y famosas. Ocasión de fiesta, jolgorio, risas, música, canciones, gritos, juegos de suerte y azar. Y mucho trago. En las primeras horas de la noche bajaban a la plaza hermosas damas, acompañadas por sus familiares, a saborear exquisitas empanadas a 2 centavos cada una. A esa plaza llegaron circos famosos de la época. Atayde, Dumbar, Brohter, Columbia, alegría para chicos y grandes, oportunidad de regocijo y sorpresas. (Camacho Ponce, 1981)

En 1919, la ciudad cuenta con:

...Dos palacios: el del gobierno departamental y el diocesano. El modelo y elegante “Teatro Torres” (más adelante Teatro Tolima). El salón Apolo, para conciertos y representaciones. El conservatorio municipal. Dos bancos (el social del Tolima y el sucursal Americano). Dos plantas de energía eléctrica: Laserna y Cia. y Martín Restrepo Escobar. El parque recreativo Murillo Toro. Dos templos católicos: Iglesia principal San Bonifacio y Capilla del Carmen. Un Seminario Conciliar. Un hipódromo. Además estaba la sede de la Sociedad San Vicente de Paul. (Clavijo, 2004, p. 112)

Ya en los años 20, existía una inclinación social y cultural a la música y la fiesta. En su libro *La convención liberal de 1922 y el Círculo de Ibagué*, Carlos Peláez (s.f) afirma en su descripción de la ciudad:

Interior de las moradas, la noche enjambre de lámparas de petróleo, pavesas fallecientes, salir después de la salida del sol tenía olor a travesura clandestina o andanza prohibida a pecado mortal. San Juan y San Pedro. La banda municipal tocaba al anochecer una retreta en la plaza de Bolívar y luego habían juegos artificiales y cine público; caía la tarde el recinto se animaba con aires de danzas valeses, bundes y guabinas; chisporrotean y crepitan los buscapies, las culebrillas, los triquitraques, la vaca loca, los voladores, las velas de bengala (Peláez, s.f).

El Salón Apolo fue sin duda un importante lugar de la memoria de la Ibagué de los años 20. Fundada por los hermanos Montalvo, para exhibiciones cinematográficas, contaba con una “buena galería con bancos, y otra cubierta para espectadores de categoría. Concluido, quedará un salón cómodo y aún elegante”(Gutiérrez, 1921).

Se aprecia una ciudad con una importante agenda y suficientes medios de comunicación por donde pasan representaciones culturales que comienzan a adentrarse en el espíritu del ibaguereño. Adicionalmente, la llegada (por su condición de ciudad de paso hacia Cartago, y en general hacia el occidente) de empresarios antioqueños, marca un nuevo impulso a las élites raizales. Además de los Laserna, los Botero y los Vila, aparece don Martín Restrepo, dueño de la gran hacienda cafetera del Tolima quien logró vínculos con los Esponda y los Castilla, con los Melo, los Varón y los Montealegre: las élites mantenían, más de cien años después, su control económico, cultural, urbanístico, social y político de la capital del departamento.

Fábricas hay tres de aguas gaseosas, dos de jabón. Las imprentas son ocho, y hay seis hoteles, dos fotografías, cuatro dentisterías, siete billares, una prendería, una gallera, dos automóviles y cinco carros. los automóviles pagan impuesto mensual de \$ 2; los carros, \$1, la gallera, \$5; la prendería, \$ 20, y los billares a \$ 5. (Gutiérrez, 1921)

Recuerdos de la Ibagué de 1922 aparecen en la pluma de Floro Saavedra Espinosa.

Todas esas cosas y muchas más fueron propias del Ibagué de ayer, tan ameno y sutil, tan bullicioso y alegre y tan amante de lo criollo. Hubo hombres, y muchos, que con el mismo desabrochamiento con que conquistaban el corazón de las criadas, punteaban maravillosamente un requinto, rasgaban un tiple, hacían primo en una guitarra, improvisaban coplas, le sacaban lances a un toro, hacían la suerte de don Tancredo, bailaban bambucos y se jugaban la vida por cualquier cosa. (Saavedra Espinosa, 1946)

En los años treinta, la agenda cultural parecía promovida de manera exclusiva por el Conservatorio: ciclos de conferencias, exposiciones plásticas,

creación del Centro Tolimense de Historia, publicación de la revista *Arte* y conciertos permanentes, le entregaban un aura diferente a la ciudad que, desde 1934 ve la consolidación del claustro musical⁶ con la inauguración de la sala de conciertos Beethoven, hoy Sala Castilla.

El 11 y 12 de octubre de 1934, se realizarían dos conciertos cuyo programa reunía a Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Quevedo, Verdi, Schubert, Mozart, Saint Saens, Bach, Meyerbeer, Rossini, Weber, Bretón y Wagner, ejecutados por la orquesta de profesores y alumnos del instituto. El interés de las élites por promover la música culta se había tomado el Conservatorio y la ciudad comenzó a ser testigo de innumerables conciertos a los que asistían en masa no solo las clases burguesas sino las clases populares en una práctica cultural que inundó el territorio y que será estudiada en el siguiente capítulo.

En enero de 1936, Castilla organiza el Primer Congreso Nacional de la Música, llamada también Semana de la Música. La idea, que surgió gracias a noticias que le llegaron de un Congreso similar en Argentina, tuvo un éxito sin precedentes. Grupos sinfónicos, de cámara, bandas, conjuntos corales, compositores, solistas y teóricos de la música, se reunieron en Ibagué durante cuatro días, tiempo durante el cual se ofrecieron recitales, retretas, un pequeño festival de música religiosa en los más importantes templos de la ciudad, análisis de los nuevos sistemas de enseñanza y de los caminos que debe seguir la música en el país, además de conferencias acerca de la estética y la historia del arte y exposiciones de pintura y escultura. El evento comenzó a darle a la ciudad un prestigio nacional. Diría Castilla del centro que él mismo fundara, durante el discurso de inauguración:

Un centro cultural, pedagógico, educativo, amplio y democrático, abierto a todas las urgencias espirituales, cualquiera que sea la mente en que residan y lugar cuyo ambiente artístico sea tan grato y sutil que nadie puede dejar de respirarlo. Porque es mi anhelo que el Conservatorio llegue a ser -y en esa aspiración se me asocia el gobierno del Tolima y la ciudad de Ibagué- una pequeña gran república del arte. (Pardo Viña, 1999)

Uno de los aportes del Congreso fue el debate, que ya existía a nivel latinoamericano, acerca de la “liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo” o si la música solo podía existir como “la fusión de las grandes

6 “En 1934 eran profesores del Conservatorio Alberto Castilla en armonía, dictado y piano; Martín Alberto Rueda en orquesta, solfeo nocturno y piano; Miguel I. Buenaventura en lectura diurna y nocturna; Isabel de Buenaventura en solfeo diurno, piano y piano de orquesta; María Isleña Vela, en sección elemental diurna; Juan David Estrada en teoría nocturna y violín; Lucio Prada en violín, Juan J. Flórez en melografía, Arturo Trujillo en teoría diurna e instrumentos de cobre, José E. Guzmán en instrumentos de madera, J. Manuel Montealegre en lectura elemental y flauta; María Teresa Melo en piano, al igual que Amelia Melendro, Cecilia Torres, Conchita Lamus, María Orejuela y Ester Carvajalino, quienes dictaban piano elemental”. (Pardo Viña, 1999)

tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo” (Galindo Palma, 2015). Esta discusión abriría el camino para que a la música europea predominante en el Conservatorio se uniera la música folclórica que presionaba en los salones desde cuando el Conservatorio fuera designado como establecimiento oficial en 1920, lo que permitió la entrada de diversos sectores sociales a sus aulas. Además, y como consecuencia del Congreso, algunos profesores del Conservatorio fueron designados para dar clase de música en las escuelas de la ciudad, lo que presionó el ingreso de manera definitiva de la música y el canto en las mallas curriculares de los establecimientos educativos oficiales del municipio.

Luego de la muerte de Alberto Castilla, en 1937, el gobierno departamental, mediante decreto 331 del 22 de junio del mismo año, encargó la dirección del Conservatorio al subdirector, el maestro Alfredo Squarcetta, quien había sido traído por el mismo Castilla desde Italia, donde el maestro inició su educación musical. Durante su estadía en Colombia, Squarcetta fue maestro de Carlos Julio Ramírez, Alicia Borda de Zalamea, Alba del Castillo y Anita Chaparro.

El 15 de julio fue nombrado Guillermo Quevedo, el gran aliado del maestro, quien asume igualmente la dirección de la banda departamental y la dirección *ad honorem* del Conservatorio. Quevedo renunciaría un año más tarde y lo reemplazaría de nuevo Squarcetta.

4.6 El auge de las masas corales

En Medellín se realizó la segunda versión del Congreso Nacional de la Música que se vio interrumpida por la muerte del expresidente Carlos E. Restrepo. Más de setenta artistas participaron en el evento que se organizó en memoria del creador de la idea, el maestro Castilla. La embajada del Tolima, compuesta por 98 personas y presidida por don Guillermo Quevedo, se hizo presente, obteniendo uno de los más brillante triunfos. Quevedo y Squarcetta, este último como director artístico del plantel, se constituyeron en figuras centrales del Congreso que fue motivo de elogios por parte de la prensa antioqueña.

La clave del éxito tolimese estuvo a cargo de las masas corales, organizadas por Squarcetta un mes antes del viaje a Medellín. No eran estas las primeras agrupaciones corales del Tolima, pero serían la revitalización de un proyecto que se había iniciado en 1908 con el primer coro femenino, conformado por Julia Vela, Inés de Buenaventura, Victoria Caicedo, Tulia de Páramo, Sarita Molano, Elvira Vela, Helena de Rengifo, Sixta Tulia Caicedo, Julia Santofimio, Raquel Casas, Felisa Valenzuela e Islena Vela.

Las nuevas masas corales, desde el Congreso de Medellín, se convertirían en el alma viva del Conservatorio que, en 1940, con Mariano Melendro como gobernador, contaba con el siguiente personal: director, Alfredo Squarcetta; síndico, Floro Saavedra; secretaria, Amalia Vélez; sección elemental e infantil, Josefina V. de Varón; director del aula de Artes Plásticas: Julio Fajardo, uno de los más grandes pintores del Tolima en toda su historia, y profesores como Salvatore y César Ciociano, Isabel de Buenaventura, Miguel I. Buenaventura, Amina Melendro de Pulecio, Leonor de Valencia y Carmen Alicia Viña y Darío Garzón, alumnos desde jóvenes del plantel, como profesores de canto para las escuelas de la ciudad, cumpliendo el Conservatorio con uno de los proyectos aprobados en el primer congreso, tres años atrás.

Los coros masculino, femenino y el de niños, llamado *El muñequero*, fueron la bandera que el Conservatorio agitará a nivel nacional.

Pero no sería de manera exclusiva el Conservatorio quien *exportara* a nivel nacional la idea de que Ibagué es una Ciudad Musical. En 1937 nace el dueto Garzón y Collazos. Grabaron a lo largo de su carrera 22 discos de larga duración y promovieron y difundieron la música andina colombiana. En 1939, en el marco de la Feria de Manizales, la compositora ibaguereña Leonor Buenaventura de Valencia recibe, por su canción *Yo vide unos ojos negros*, el premio de Música Nacional. A nivel internacional, otra ibaguereña, cantante y actriz, se destacaba. Sofía Álvarez (1915-1985), quien se radicaría en México, protagoniza la película *Ahí está el detalle*, con Mario Moreno Cantinflas, estrenada en Ibagué, la tarde del 24 de octubre de 1942. La actriz y cantante protagonizaría 28 películas en el llamado Siglo de oro del cine mejicano. En 1944, Óscar Buenaventura, el pianista y compositor ibaguereño, nacido de las entrañas mismas del Conservatorio, recibiría el premio Ezequiel Bernal del Conservatorio Nacional de Bogotá, un primer paso en la carrera de uno de los más importantes pianistas del territorio, con giras de concierto como solista de las principales orquestas sinfónicas de Estados Unidos y Europa. Ibagué sonaba ya a nivel internacional.

Demetrio Haralambis, director del Conservatorio en 1944, entregaría de nuevo la dirección, el año siguiente, a Alfredo Squarcetta quien debido a inconvenientes médicos pide una licencia que se extendería hasta octubre de 1946, luego de haber sido encargado del plantel Joaquín Pineros Corpas, iniciando una nueva etapa que traería el nombramiento de Darío Garzón y Eduardo Collazos como profesores investigadores de asuntos folclóricos y asesores del Conservatorio, con una asignación mensual de setenta pesos.

Las masas corales comenzaban a insinuarse nacionalmente. De ellas diría el diario *El Espectador*: “otra obra notable del Conservatorio de Ibagué. Grupos

de voces finamente adiestradas y guiadas por una elevada técnica... y no es simple prosopopeya sino muestra de la constancia y la democratización del arte” (Pardo Viña, 1999).

Los coros son invitados a participar en la Conferencia Panamericana de Bogotá, realizada en marzo de 1948. A Ibagué viajarían personalidades como Álvaro Ortiz, director de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional, Antonio Cardona, director del Teatro Colón, y Alberto Durán Laserna, director de la Radiodifusora Nacional, entre otros, a solicitar la presencia de los coros en la conferencia. Frente a esta comitiva se realizaría el primer concierto de ensayo general de las masas polifónicas de la ciudad.

Las voces de júbilo no se hicieron esperar para los 90 integrantes del coro que fue catalogado como el más perfecto y completo conjunto polifónico y artístico en Colombia. El ensayo fue transmitido a través de la Radiodifusora Nacional a todo el país. En abril se presentarían 100 jóvenes dirigidos por Squarcetta, ante delegados de todos los países del área. (Pardo Viña, 1999).

El segundo trimestre de 1948 estuvo caracterizado por una situación política y social demasiado complicada como consecuencia del famoso *bogotazo* del 9 de abril que desestabilizó todo el país como consecuencia del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. El coro del Tolima, entonces, fue invitado en el mes de junio a participar en un acto cultural que “calmara”, como lo mencionaban los diarios capitalinos, los agitados ánimos reinantes, por entonces, en Bogotá.

El concierto fue ofrecido en el Salón Elíptico del Capitolio en audición especial para el Congreso Nacional, como acto de agradecimiento por la aprobación de la ley que auxiliaba con cien mil pesos al Conservatorio para desarrollar algunos de sus proyectos, y contó con el entusiasmo sin límites de los parlamentarios, según lo registrado en la prensa nacional.

Dos presentaciones más en el Colón y en el Teatro Colombia y uno en la Plaza de Toros de la Santamaría, organizado el último como un festival genuinamente popular, patrocinado por el club Leones de Colombia y con la colaboración del conocido Antonio Reyes, quien fuera empresario de Pepe Cáceres años más tarde, se convirtieron en un derroche de arte que despertó el colombianismo de los amantes de la música que llenaron las gradas de los distintos escenarios.

El programa presentado contaba con una primera parte, a cargo de los coros femeninos, con tres obras: *La marcha turca* de Mozart, *Arrurrú* (a tres voces) y *La guabina*, (a cuatro voces) del maestro Castilla; y de los coros masculinos con el *O solé mío*, *La canción de Platoff*, a cuatro voces, al igual que *Amaina*, *Amor y*

el *Galerón llanero*. La segunda parte del concierto estuvo a cargo de ambos coros con obras como *El pescador*, *Borrachita*, *El Bunde*, y *Alma llanera*. El programa fue cerrado con el arreglo a seis voces de *La guabina tolimense*, que los haría mundialmente famosos en las décadas siguientes.

Los maestros italianos, Squarcetta, Salvatore y César Augusto Ciociano y Joachino Bonavolonta, entre otros, desplegaron una intensa agenda de conciertos por distintos municipios del departamento con el Coro del Tolima y marcaron una época decisiva para proyectar la institución internacionalmente. (Galindo Palma, 2015). La influencia de los italianos en la música de la región fue particularmente decisiva tanto en la estética como en la difusión del trabajo del Conservatorio más allá de las fronteras de nuestro territorio.

Sin duda, la historia musical de Ibagué entre 1920 y 1950, está enmarcada en el trabajo del Conservatorio, en el plano local, y del Coro del Tolima a nivel nacional e internacional, especialmente desde 1949 cuando iniciaron una gira que los llevaría a Cuba y Estados Unidos, llenando salas y arrancando exaltados artículos en los medios de comunicación locales. Amina Melendro de Pulecio, promotora y líder de los Coros recibieron sendos homenajes a su regreso a Ibagué.

En diciembre, durante la clausura de labores de 1950 y con la asistencia de autoridades departamentales y municipales, se llevó a cabo un programa bajo la rectoría artística de César Ciociano quien reemplazó temporalmente a Squarcetta. El evento no pudo ser mejor. La sala Alberto Castilla se engalanó con el mejor concierto de flauta y violoncelo, a cargo de Oscar Álvarez y Fanny de Ciociano, las masas corales infantiles, Darío Garzón, Ligia Bonilla y el tenor Gonzalo Valencia, esposo de Leonor Buenaventura. (Pardo Viña, 1999)

A partir de 1950, el Conservatorio se consolidaría de manera definitiva. Conciertos en todas las ciudades capitales, inauguración de los Juegos Nacionales de 1954 por parte de los coros y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, la dirección de Amina Melendro de Pulecio desde 1959, la creación del Bachillerato Musical ese mismo año, la gira en Europa en 1964 con participación en los festivales de Berlín, Amsterdam, París, Milán, Florencia, Roma y Madrid, el concierto a Paulo VI en 1966, la participación en el XVII Concurso Polifónico Internacional de Guido D'Arezzo en Italia, donde obtendría el segundo premio en la sección B de la competencia de coros de voces mixtas, la elevación de la institución a la categoría de Instituto de Educación Superior en 1980 y la creación del Concurso Polifónico Ciudad de Ibagué, entre tantos otros hechos notables, hacen parte de una historia oficial que intenta consolidar el calificativo de Ciudad Musical a nivel nacional e internacional.

Especial importancia cobran para la historia musical del Tolima y de Ibagué los duetos de música colombiana que crecieron en nuestra tierra. Garzón

y Collazos son los pioneros de esta corriente. Nacieron como dueto en 1937 y lograron imponer su música sobre las rancheras y el son cubano que por entonces cumplían un ciclo de gran popularidad, además de difundir la obra de compositores como José A. Morales y Jorge Villamil. El dueto inmortalizó en sus voces canciones como *Los cucaracheros*, *Cenizas al viento*, *Al sur*, *Oropel*, *El bunde*, *Ibaguereña*, *La ruana*, *Flor del campo*, *Negrita*, *Los remansos*, *Pescador lucero y río*, *Me llevarás en ti*, *Acíbar en los labios*, *Soberbia*, *Las lavanderas*, *Yo también tuve 20 años*, *Sanjuanero huilense*, *Espumas y Pueblito viejo*, estos dos últimos convertidos en himnos folclóricos.

Hoy, la fundación que lleva su nombre y conformada por entusiastas enamorados de su trabajo, realiza un concurso de música colombiana (para duetos) en honor a quienes hicieron del bambuco y el pasillo su propio reino. Es un festival que se ha convertido con el paso de los años y de sus ediciones en uno de los más importantes en cuanto a música andina se refiere, junto con el Mono Núñez, el Colono de Oro y el festival del pasillo de Aguadas.

Para algunos estudiosos de la música, el trabajo de Garzón y Collazos tiene muchas carencias musicales de armonía y hasta se les tilda de popularizar melodías que tienen un fuerte acento mejicano; sin embargo, desde el punto de vista histórico y de conformación de identidad, este dueto que se instaló en nuestros corazones, son, junto al Conservatorio y sus coros, nuestros más importantes baluartes. (Pardo Viña, 2007)

Bajo el manto de Garzón y Collazos nacieron muchos duetos que también merecen un renglón en la historia. Silva y Villalba, consagrados con el premio Mariscales de la hispanidad en Nueva York en 1990 son, quizá, sus más importantes herederos. Realizaron giras al lado de María Dolores Pradera, Javier Solís, Carlos Julio Ramírez, Daniel Santos, Los Visconti y Alicia Juárez entre otros. Han recorrido el mundo con su trabajo. Rodrigo Silva toca unos 30 instrumentos, tiene 90 canciones grabadas, 21 LP, 10 CD. Álvaro Villalba con más de 30 años de carrera profesional ha sido su compañero inseparable. Obras compuestas por Silva como *Viejo Tolima*, que daría nombre a otro dueto y que hace parte de la memoria histórica y musical de la región, son solo una muestra del trasegar de una pareja que siguió por el camino abierto por Garzón y Collazos.

Especial atención dentro de este aparte de los duetos tiene también “Los tolimeses”, Emeterio y Felipe, quienes no solamente difundieron la música colombiana sino toda nuestra cultura a través de sus trajes típicos, su hablar cansino y los comentarios graciosos que mostraban un reflejo de la idiosincrasia tolimese. Conformado por Jorge Ramírez (Emeterio) y Lizardo Díaz (Felipe), Los tolimeses inauguraron oficialmente las transmisiones de la televisión en Colombia y llevaron obras como *Agáchate el sombrero* por América y Europa.

5. Prácticas culturales, lugares del recuerdo y productores de la memoria (Ibagué 1850 – 1950)

El estudio de los archivos históricos no es suficiente para entender los complejos procesos sociales y culturales que dan forma a la historia de los pueblos, toda vez que en ellos se escapan costumbres y prácticas que subyacen por debajo de la historia, entendida como memoria hegemónica, como lo afirman Halbwach, Francisco Erice Sebares, Agnes Heller, Astrid Erll y otros autores, citados en el marco teórico del presente trabajo.

Y si la memoria colectiva es una conciencia del pasado compartida por un conjunto de individuos, y por tanto un conjunto de representaciones colectivas (Halbwachs, 1950), dichas memorias son el resultado de dialécticas, tensiones, conflictos, interacciones y negociaciones sociales (Erice Sebares, 2008) que tienen que ver con “el relato que los miembros del grupo comparten sobre su propio pasado y que constituye su identidad”. (Ibid., p. 77).

Puede hablarse de memoria colectiva cuando evocamos un acontecimiento que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos traído a la memoria, que lo hacemos presente en el momento en que lo recordamos desde el punto de vista de ese grupo. De ahí que, por el contacto con el grupo o la colectividad seamos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo. En consecuencia, la memoria individual breva de la memoria colectiva y de los productos culturales. (Sarlo, 2002, p. 26)

Siguiendo a Kansteiner,

La memoria colectiva es el resultado de la interacción de tres factores históricos: las tradiciones intelectuales y culturales que enmarcan todas nuestras representaciones del pasado; los creadores de memoria, aquellos que de manera selectiva eligen y manipulan estas tradiciones; los consumidores de memoria, aquellos que usan, ignoran o transforman los artefactos de acuerdo a sus propios intereses. (Kansteiner, 2007, pp. 31-32)

Por ello, y como lo advertimos en el marco metodológico, analizaremos prácticas y culturales, lugares del recuerdo y productores de la memoria, para encontrar las configuraciones locales de la memoria colectiva.

5.1 Prácticas culturales

Si bien la historia oficial privilegió ciertas culturas del recuerdo, en especial las que tenían que ver con los *mnemointeresses* de las élites, existen otras culturas, con prácticas diferentes, que compiten entre sí, coexisten, se traslapan y se cruzan con las memorias hegemónicas. Establecer la configuración de la memoria colectiva de Ibagué entre 1850 y 1950 exige una identificación y lectura de dichas prácticas, toda vez que las memorias colectivas no son solo representaciones sino, especialmente, “actitudes prácticas, cognitivas y afectivas que prolongan de manera irreflexiva las experiencias pasadas en el presente, como memoria hábito” (Rosa Rivero, Bellelli, & Bakhurst, 2000, p. 23). Estas prácticas culturales vinculan el pasado con el presente y entrelazan una red de significados y valores.

5.1.1 Música campesina y fiestas populares

Hacia 1790, en la hacienda El Paraíso, eje de las élites en formación del Tolima, y propiedad de la familia Varón, se realizaban las vaquerías tradicionales a las que llegaban invitados de Caldas, Piedras, Doima, La Vega de los Padres. De acuerdo con la crónica escrita por Alberto Castilla en 1922 y seguramente recogida de la tradición oral, en la tarde “venía el baile de la guabina y el bambuco y el Boston famoso con que las ibaguereñas sorprendían y dejaban boquiabiertas a todas las gentes campesinas” (Castilla, 1989, p. 13). Encontramos en el relato de Alberto Castilla el primer trazo de una práctica que, como veremos más adelante, se prolongó en el tiempo: el lucimiento de las élites frente a los campesinos, como una manera de establecer diferencias culturales y estéticas que “justificaba” su jerarquía frente a los sectores populares.

Pero a mediados del siglo XIX, Ibagué no era únicamente ciudad de élite y apellidos terratenientes. En 1857, en su libro *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes*, el profesor Isaac Holton afirmó que Ibagué es una ciudad de peones, generalmente cargueros, que transportan humanos y mercancías por las montañas del Quindío (Holton, 1857). Es decir, detrás de los salones y las aspiraciones aristocráticas existía un complejo tramado social y cultural con prácticas culturales propias.

Desde muy temprano aparece en los relatos una fuerte presencia de la música en la tradición campesina. En su ensayo sobre las revoluciones políticas en el valle del Alto Magdalena, José María Samper afirma que en el territorio se tiene gusto por la pesca, la caza a pie con escopeta, la música, las canciones populares, los baile ruidosos y muy animados y las fiestas de San Juan y San Pedro, señalando como se trabajaba siempre cantando (Samper, 1861).

A estas narraciones se suma la de Fortunato Pereira Gamba, un ingeniero, geólogo y humanista que narró aspectos de la vida en Ibagué en la segunda mitad del siglo XIX hasta que la guerra de los Mil Días lo llevó a emigrar al sur de Colombia y al Ecuador. En sus crónicas escribió:

Es algo característico en la vida del Tolima, el canto; en ninguna parte fluye la armonía como en esta sección de Colombia, todos son poetas natos y cantores; como el pájaro canta la naturalidad del instinto, se canta en el Tolima en la gran fiesta del sol esplendoroso, de la belleza de la hembra y más que todo se canta la libertad de ese suelo propicio. (Pereira Gamba, 1919, p. 148)

La adjetivación en el estilo, tan común hacia finales del siglo XIX, imprime una nota de sofisticación a las prácticas populares. Sin duda, estos autores, que además actúan como productores de memoria, se alinean con los intereses de las élites, pero dan pistas claras acerca de movimientos musicales enraizados en la cotidianidad del campesino en nuestro territorio, hasta llegar, incluso, a *ficciones históricas* como que a Simón Bolívar se le vio bailar bambuco en Ibagué entre 1827 y 1829, o que Santander era un virtuoso tiplista (Cruz González, 2002).

El espíritu musical y fiestero campesino es visible en las reseñas acerca la fiesta ibérica de San Juan Bautista, que en Ibagué tuvo algunas particularidades: a los elementos ecuestres y taurinos, propios de España, se le sumó la riña y el descabezamiento de gallos (André, 1884). En esta diferenciación regional de la fiesta, los tolimeses y, en especial, el ibaguereño, también incorporó la música, el baile, el bambuco, la integración de las leyendas y mitos de origen indígena y las tradicionales “ventas”, donde la gente toca, canta, liba y relata aventuras (Guerra Tovar, 2010).

Como lo relata el mismo José María Samper, los campesinos tolimeses, y en especial, el ibaguereño, incluyó desde muy temprano el bambuco en su repertorio cotidiano, con características distintas a la de otras zonas del país. En los llanos, por ejemplo, el bambuco es “hiperbólico, batallador, audaz, libre y amplio como los vientos del desierto”; en Antioquia, su entonación es rápida y sacudida; en Bogotá, más refinado y en el Tolima:

El bambuco del tolimese, del hijo del gigante o de Ibagué, es dulce y sentimental, amoroso, galante, negligente y cadencioso, como la amable y hospitalaria población de las llanuras del alto Magdalena, es el bambuco de la labranza de cacao y del caney del tabacal, del hato civilizado y de los alegres amores del San Juan y de los Aguinaldos” (Samper, 1869)

Así mismo, en la memoria del tolimese, muy temprano aparece el tiple como elemento fundamental de su cultura. “Compañero inmemorial del campesino”, como lo señala Cesáreo Rocha Castilla (1959) quien apunta que:

Todas las nohcecitas, después de la cena, se agrupaban los vaqueros en el corredor, cerca de la puerta de la cocina o en la enramada de los aperos, de la casa de la hacienda, a contarse las pasatas del día, a narrar historias de aparecidos, en que figuraba la pícara mula negra o el macho retinto, en que siempre cabalgaba el diablo, a rasgar el tiple, puntear el requinto y cantar coplas. (Rocha Castilla, 1959, p. 9)

La música entonces no era solo un elemento ritual, destinado a momentos y fechas especiales, sino que hacía parte del día a día de los campesinos ibaguereños de la segunda mitad del siglo XIX que “cuando ya soplaban en el llano las brisas de la tardecita”, cogían el tiple, lo templaban y llenaban su espíritu y la tierra de las más dulces y elementales melodías.

*“El tiplecito que tengo
tiene lengua y sabe hablar,
sólo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar”*
(Rocha Castilla, 1959, p. 10)

*“Cuando monto en mi caballo
Y pa las fiestas me voy,
Por todo equipaje llevo
Mi tiple y el corazón”*
(Ibid., p. 92)

En estas piezas literarias, la narración se erige como una práctica social del recuerdo. No se trata solo de los eventos que aquí se relatan, sino que existe una trama en la que se interpreta la realidad social. Cada uno de los textos no escapa a la conciencia moral de la que hablara Mathien (1991) ni a una ideología como lo señalara Manheim (1946) y plantean un producto estético que bebe de la simpleza campesina de entonces.

Pero la música no solo tenía una función bucólica. Al viajero francés Eduardo André (1884) le impresionó el sentimiento religioso de los ibaguereños, especialmente con relación a los funerales. Según el cronista, que dejó consignado su viaje al territorio en 1877, al difunto lo conducían sobre una tabla inclinada, envuelto en telas de colores. Si era mujer o niño le rizaban el pelo con pepinillos, ponían una corona de flores artificiales en su cabeza y lo cubrían con oropeles y cintas abigarradas. La concurrencia, rodeando el cadáver, pasaba con asombrosa rapidez de las lamentaciones a las más copiosas libaciones y, por último, una música generalmente alegre y viva en la que predominan la guitarra o el clarinete, con acompañamiento de bombo y pandereta (André, 1884). Quizá, se trate de una memoria anclada en las prácticas culturales indígenas en la que “el Mohan

conjuraba a los espíritus malignos que salieran del difunto; tocaba tambor, flautas, correteaba alrededor del bohío y gran algarabía para que salieran los espíritus del mal” (Perdomo, 1980), y que subsistieron también en la vida rural de la segunda mitad del siglo.

La música campesina no se limitaba al sector rural de Ibagué. Algunas prácticas iniciadas en las festividades de San Juan, como el célebre paseo al río, el baño ritual, la comida ceremonial, el aguardiente, los bambucos y el baile típico, se mantuvieron desde mitad del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX. En su artículo *Costumbres tolimenses*, de 1868, Agripina Samper de Ancízar, relata que la gente del pueblo se reunía en “parranda para ir a bañarse a pie llevando unos los bizcochos, horchatas i licores; otros la música i los cohetes; música compuesta de violín, clarinete, pandereta i tambora, con la cual después del baño bailan alegremente, bajo los árboles” (Samper de Ancízar, 1970).

Los paseos al río, con música a bordo, se convertiría es una práctica cultural urbana acendrada en la tradición campesina. Cronistas y escritores, que narraron la vida cotidiana de Ibagué hacia 1930, destacan el protagonismo del río Combeima “a cuya orilla aprendió el ibaguereño el son de la música y la cadencia del verso” (Polanco Urueña, 1983).

Los paseos campestres al son de tiples y guitarras, conspiran para robar a los más las energías para la noche. Los campos que rodean a Ibagué son los más bellos del mundo, hechos para el ágape rústico, para la danza al aire libre, para la ablución fluvial, para adormecerse el apagado rumor de los idilios para estremecerse en la vibración de las guitarras. A orillas del río Combeima se reúne el pueblo por grupos, en las tardes. Los aires populares de la guabina y el bambuco rasgan el crepúsculo que retarda en las colinas. Los hombres requieren su pañuelo, las mujeres, las mujeres requieren un poco, con graciosa discreción, la falda, y las danzas populares se prolongan hasta entrada la noche, bajo el embrujamiento de la música de cuerda. Las voces campesinas acompañan la nota con coplas de creación silvestre, impregnadas de intensa poesía; otros de la comitiva llevan el compás con las palmas de las manos, y sigue la danza terrígena, versión gentilísima de la persecución y del recato, de la tímida acometida y la retardada fuga, que son notas universales del amor humano. (Lozano y Lozano, 1935)

El baño en común ha favorecido esta sociabilidad igualitaria. Los lugares de recreo de Ibagué han estado siempre un tanto hacia la periferia urbana, al borde de sitios particularmente poéticos de la vecindad de las corrientes. Allí se han levantado modestas edificaciones en donde se prepara la comida típica; se bebe el buen licor de la tierra, que no es ciertamente el menjurje de los altiplanos, sino las exquisitas mistelas, suerte de preparaciones de alcohol y hierbas aromáticas, que nada tiene que envidiar a los célebre licores de las Cartujas y que, como ellos, obedecen a fórmulas rigurosamente secretas; se toca música de cuerda para acompañar

improvisadas redondillas, saturadas de ingenio y poesía, ejercicio en el cual todos son expertísimos y particularmente las muchachas, se bailan los bailes populares. (Lozano y Lozano, 1950)

Aparecen entonces, a mediados de la década de los treinta, en el siglo XX, dos memorias en pugna, que emergen durante todo el periodo histórico estudiado: la que imponía la música culta, los conciertos y las academias, dominadas por élites locales, y la que nacía de las prácticas culturales populares, que nacen fuera de los salones de concierto, se mantienen en las serenatas, en los paseos campestres, herencia de los rituales campesinos indígenas, y en las fiestas de San Juan que fue referenciada por varios escritores de la época.

Eugenio Díaz Castro, en su novela *Manuela*, señalaba que a mediados del siglo XIX, el San Juan volvía “locas de gusto” a las personas, que se unían en la fiesta con el baile del bambuco, el baño, las corridas de caballo y los gritos de ¡San Juan! (1973, p. 94), y Bernardino Torres Torrente, en su obra *El viajero novicio*, de 1879, señalaban que durante la fiesta recorrían las calles “grupos de hombres i mujeres rasgando el sonoro tiple i entonando cántigas populares al compás de la caña o el bambuco; el bambuco!... tu no sabes lo que es el canto del bambuco en estas tierras es preferible a los mejores trozos de una ópera escojida” (sic) ⁷.

Sin duda, las élites, aunque atesoraban el espíritu español de la fiesta, no gustaban del sabor popular que ella engendraba. En 1888, el periódico *El Tolima* advirtió que “hubo mucho humor, bastantes bailes y quién sabe qué otras diversiones más, de esas que no pasan a la vista de los extraños y todo aquello que constituye una verdadera bacanal, á que han venido a reducirse nuestras fiestas populares” y agregaba “Tras el San Juan y el San pedro ha venido una cosecha de casamientos que es hasta alarmante” (El Tolima, 1888, p. 3).

Ritos sociales llenos de música. Alrededor se congregan las comunidades, marcan historias y narrativas propias y permiten nuevos vínculos identitarios. Estas narrativas, al decir de Carlos Hernando Dueñas, están asociadas a la pertenencia al territorio como parte de las “identidades culturales, políticas, de género, de edad, de clase social” y contribuyen a su “permanencia o transformación, a su aprehensión y recordación, pero sobre todo, a su circulación y apropiación colectiva” (Dueñas Montaño, 2011). Bien vale la pena un estudio de la memoria colectiva desde las letras de las canciones y los repertorios populares.

Las prácticas culturales campesinas, entre las que se destacan las fiestas populares, en especial las de San Juan, construían no solo una realidad social

⁷ Citado por Harry Davidson, Diccionario Folkórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Banco de la República, Bogotá, 1970.

sino que participaban en la configuración de la memoria y la conciencia colectiva, prolongándose en el tiempo y constituyéndose en memoria en pugna frente a las estéticas de las élites que intentaban imponer gustos y conductas diferentes. La fiesta popular y la música campesina se convirtieron en vínculos sociales subyacentes a las memorias hegemónicas con aspiraciones europeas y crearon procesos identitarios propios que también negociaban con los procesos identitarios de las élites.

5.1.2 Las serenatas

La crónica del Conde de Gabriac (1868) da pistas sobre la Ibagué de 1866. Luego de su paso por la Academia Sicard y de recibir una serenata de salón, liderada por un clarinetista no muy virtuoso (según su relato), el Conde narra un ambiente musical callejero en donde las serenatas hacen parte de una práctica cultural que se prolongó en el tiempo.

Además del relato del Conde, hay nuevas evidencias de la serenata como práctica cultural en los apuntes del viajero suizo Ernest Röthlisberger, escritos en 1882.

Una noche nos dieron en Ibagué una serenata. Eran músicos que dominaban la guitarra el tiple y la bandola como verdaderos virtuosos y tocaban acertadamente incluso algunas obras clásicas. Al escuchar los primeros compases, nos levantamos de la cama, y, envueltos en largas mantas y con el sombrero puesto, hicimos pasar a los músicos para ofrecerles el consabido trago de brandy. Los brindis improvisados que se dijeron en aquella nocturna y extraña reunión fueron tan graciosos como atrevidos. (Röthlisberger, 1963)

O la narración de Floro Saavedra Espinosa acerca de una serenata a finales de los años treinta.

Por la calle, tendida como un muerto, entre una doble fila de bombilla, un automóvil sigiloso, desfile de un amor en pena, se detuvo a la quietud parroquiana. Y, uno dos tres cuatro cinco hombres cautelosos, en meditada complicidad, descendieron sobre el paño de sus pasos para acercarse a una ventana, confidente ayer de secretos apasionados y de amores extinguidos, que el recuerdo hace presentes y que tienen la misma dolorosa apariencia de una herida, bajo la tibia suavidad de los vendajes. Y a un mismo tiempo, como si de su cuerpo sacaran su propio corazón, tendieron sobre sus pechos las guitarras y los tiples, las vihuelas y requintos. Y como si una batuta misteriosa los mandara, rasgaron el silencio, con un pasillo en la menor, que no era ciertamente un pasillo, sino una carta muy sentida en donde cada nota era una queja y cada queja una lágrima. Luego una danza *El sol de la tarde*, vieja, pero bella, dulce y suave. (Saavedra Espinosa, 1939)

La serenata como práctica cultural se desarrolló en América Latina desde el siglo XVI. Contrario a la usanza europea, que tenía un repertorio de compositores clásicos, en Colombia, como en el resto de América, se transformó bajo las influencias de la cultura criolla y de acuerdo con el contexto histórico cultural (Gunmennaia, 2014), introduciendo el bolero, el bambuco, la canción, lírica, la ranchera y el son. En la región andina colombiana, el bambuco y el pasillo fueron los protagonistas indiscutibles, con un repertorio conformado entre cinco y siete números obligatorios, que tenían el siguiente orden: introducción, bolero, pasillo o bambuco, *ad libitum* y despedida (Ibid., p. 58).

La serenata en Ibagué se erige como una práctica cultural ampliamente difundida que, en los sectores populares, se desarrollaba en las calles y bajo las ventanas, mientras que en las élites, ocurría en las salas de las casas, asumidas como veladas lírico - literarias y musicales, como las que organizó Alberto Castilla en 1906 para la formación de su Escuela Orquesta (Ver El nacimiento del siglo XX).

Esta práctica contribuye a la configuración de la memoria colectiva y guarda dentro de sí un espacio de tensión en el que los repertorios y las costumbres populares se contraponían a las estéticas que las élites intentaban imponer a través de las academias de música y los conciertos. Los bambucos, los pasillos y las cañas cantados por músicos espontáneos en las calles, ejercían presión sobre los repertorios europeos que subsistían en los salones de las familias acomodadas, en las retretas y conciertos, entregando un sabor popular y erigiéndose, también, como memoria en pugna.

5.1.3. Escuelas para señoritas y señoritos

La apertura de escuelas de música es una práctica cultural de las élites burguesas que influyó en la configuración de la memoria y de la identidad. Como señalamos en el capítulo anterior, desde 1866 aparecen reseñas de la Escuela Sicard; en 1886, la Escuela de música de cuerda y piano Sicard y Melendro; en 1892, la Academia de Música del Colegio San Simón, la Escuela femenina de canto, la Academia de Música para varones, y, en 1906, la Escuela Orquesta, de Alberto Castilla.

El gran número de escuelas musicales en una ciudad de un poco más de 15.000 habitantes (en su área urbana y rural), aunque práctica cultural de las élites, impactaba en la percepción de los sectores populares y en la introducción de la música en las mallas curriculares de todas las escuelas privadas de entonces.

El primero de febrero próximo, se abrirá en ésta ciudad un establecimiento de educación para señoritas, a cargo de las institutoras Luisa y Heliodora Maz

en su propia casa de habitación. Establecimiento en que se procurará cumplir satisfactoriamente la tarea que se emprende para llenar la necesidad que de él hay a hoy en ésta capital. Las materias de enseñanza serán Lectura, Escritura, Aritmética, Castellano, Geografía, Historia patria, Geometría aplicada al dibujo, Religión, Moral, Urbanidad, Teoría de la música y Lecciones de piano. Además se hará la clase de costura. Horarios: 7 am-10. 11 am-3 pm. Pensión por alumna al año 24 pesos de ley. (El Tolima, 1889, p. 4)

No solo estaban, entonces, las academias oficiales, sino que aparecían escuelas para señoritas y señoritos, hijos de las élites, que iban difundiendo las lecciones de música como parte de su visión cultural, como el colegio de instrucción secundaria para señoritas, fundado en 1891 y en el que se dictaban “escritura, religión, moral, urbanidad, castellano, aritmética, pedagogía, francés, dibujo, higiene, música, piano y canto” (El Tolima, 1890).

En todas las academias, la imposición del gusto por la música culta europea era evidente. El repertorio era clásico y en cada uno de sus actos públicos, otros sectores sociales se veían golpeados por una música con la que no tenían vínculos emocionales. Sin embargo, las escuelas intentaban compensar las “desventajas” de los que no encuentran en su medio familiar el estímulo no solo de una práctica cultural sino, especialmente, de una estética particular.

Las academias y su aspiración europeizante hacen parte del espacio de tensiones de la memoria, entre lo popular y la élite, pero generaron un *habitus* que, a su vez, fue principio generador y organizador de prácticas y de representación (Bourdieu, 2007, p. 88), como el interés de los sectores populares en la formación musical de sus hijos, como una manera de alcanzar los “dones” que parecían exclusivos para las élites burguesas. La invitación de los medios de comunicación era evidente: “cabe la esperanza de que con el éxito artístico del concierto de las señoritas de Ibagué puedan vivamente interesados en estudiar música y canto para lo cual tienen maestros y pianos magníficos” (El Tolima, 1890).

5.1.4 Las retretas y los conciertos

En el periódico *El Tolima*, de 21 de enero de 1889, en la hoja número tres, se encuentra una referencia a la celebración de la noche buena. El periódico advierte que desde el 31 de diciembre se adornó el templo y en la noche hubo función religiosa de canto de señoritas de la ciudad, que el periodista exalta por su “delicadeza, armonía y soltura”. El periódico también señala: “también oímos esa noche y al lado de las que cantaban, esas notas dulcísimas y sentimentales que nuestro amigo Ricardo Ferro le hace producir al pistón. Indudablemente Ferro con el Pistón, entusiasmo y conmueve”. Y continúa “en la tarde este día la banda de música ejecutó varias piezas en la retreta, fue con la banda del Bárbula, dieron en

la casa del señor general Casabianca”. El periódico sigue relatando que llegado el primero de enero de 1889, en la tarde, a la una, “se cantó con toda la majestad del caso un *Te-Deum*”. Dicho canto fue precedido por una solemne misa. “En ambas funciones volvieron a cantar en el coro las señoritas Guzmán y Buenaventura, y es justo que repitamos que lo hicieron con esmero, arrancando un vote de aplauso de la escogida y numerosa concurrencia”. (El Tolima, 1889, p. 3)

Los conciertos comenzaban a erigirse como práctica cultural, promovida por las élites pero con asistencia de los sectores populares. Hacia 1888, estas pequeñas muestras musicales son como islas en el desierto de la cotidianidad ibaguereña. Una nota aparecida en El Tolima (1888), en la Sección Crónica, narra la abulia local: “difícilmente se encontrará en Colombia una población en donde ruede tan tranquilamente la vida como en Ibagué. Aquí no se pasea, no se va a teatro ni a la ópera, porque nada de esto proporcionamos ni nos llega”.

En el acto organizado por algunas familias para recaudar fondos para la construcción del hospital de la caridad, el 5 de septiembre de 1889, la música vuelve a ser protagonista:

La Banda durante los dos actos en que se dividió el bazar, en el día y por la noche, estuvo deleitando a los visitantes con sus armoniosas notas. El orden que reinó durante estas funciones fue el que corresponde al elevado concepto que ha sabido captarse Ibagué por su culta sociedad, y que la hace merecedora de la justa fama de que goza en toda la República. Hubo momentos en que creíamos estar en el Salón de Grado de Bogotá, y días hacía que esperábamos la oportunidad de hacerle justicia a la Banda que ha existido en ésta ciudad, y de darle una palabra de aliento, aunque legos en la materia, por sus notables disposiciones y por su incesante aplicación al divino arte de la armonía; *el jueves santo pasado le oímos tocar una selección de Beethoven; quienes saborean la música alemana acendrado gusto tienen.* (El Tolima, 1889, p. 22)

Al concierto que tuvo lugar el sábado próximo pasado por la noche, dado en beneficio de los pobres y con el fin de allegar fondos para la construcción del Hospital de caridad de ésta simpática capital. El programa que de esta función se repartió fue cumplido en todas sus partes y hábilmente ejecutadas las escogidas piezas de música, en el respectivo turno, por la señora Luisa A. de Torrente, señorita Felina Caicedo, las niñas Otilia Ramírez, Julia Manuela García; y los señores Claudio y Félix C. Maz, Ricardo Ferro B., y Rafael Vela R, quienes al tomar parte activa en esta función, al par que sin hacer alarde de sus conocimientos musicales y no movidos por la variedad de ostentarlos transparentaron los bellos sentimientos que los animan y el interés de aliviar a los infelices, *no dudamos que este ejemplo será seguido con santa emulación por las señoras y señoritas, cuyo corazón naturalmente compasivo no se sacia nunca de hacer el bien*; obteniendo aún en esta vida el premio debido a su virtud; pues como muy bien dijo Heredia: “¡Cuánto exalta y diviniza

el rostro de la hermosura, la expresión celeste y pura de la sensibilidad!” (Carriol, 1889, p. 12)

Los medios, hacia 1889, se rendían ante los conciertos, pero, esencialmente, ante las élites que lideraban el “florecimiento espiritual” de la ciudad y promovían dichas actividades como prácticas generales, al tiempo que los medios y los gobernantes como creadores de memoria, propulsaban la idea de un espíritu musical en la ciudad.

Es importante resaltar cómo, desde el registro de los conciertos en los medios de comunicación, las élites desarrollaban un proceso de imposición del gusto, orientándolo a la música culta de origen europeo (*quienes saborean la música alemana, acendrado gusto tienen*) y alardeaban de la generosidad y el buen gusto de las señoras y señoritas de la alta sociedad ibaguereña. Los conciertos, entonces, como práctica cultural, no solo promovían un estilo de música, sino que marcaba fuertes líneas divisorias entre los sectores populares y las élites.

La música, hacia 1889, hacia parte de la cotidianidad. Las retretas de los jueves de la banda del batallón Bárbula se repetirían como práctica cultural y lugar de la memoria desde entonces hasta finalizar el siglo XX, cuando el entonces gobernador Guillermo Alfonso Jaramillo Martínez desaparece la banda departamental.

¿Pero qué escuchaban en Ibagué a finales del siglo XIX? Durante este siglo, las guerras fueron el escenario constante. Las bandas regionales que ejecutaban retretas militares y cambios de guardia, comenzaron a introducir manifestaciones musicales propias de cada región según los integrantes de su corpus social (Parra Herrera, 2011). Ibagué no escapó a estas nuevas melodías que se insertaban en el repertorio local y que respondían a la presión que ejercían las élites burguesas, como hemos insistido, para imponer la música culta europea, y a la “resistencia” popular que le apuntaba al bambuco, una expresión que tenía elementos prestados de Andalucía como el bolero, la seguidilla, el fandango y la tirana y, que al ser puestos en el crisol del mestizaje español e indígena, se tradujeron en fandanguillos y capitucos que evolucionaron y se diversificaron en el ritmo que hoy conocemos. (Ibid., p. 3) De igual manera, el pasillo tuvo su influencia europea y su enriquecimiento americano en Colombia durante el siglo XIX. Sin embargo, y como lo relata el Conde de Gabriac, en Ibagué, en la batucada de cholos a la cual asistió, la música popular, la música en los barrios, lejos de los salones de las casas de las élites, era otra cosa.

La memoria indígena negociaba, contradecía y se mantenía con la memoria culta que las élites querían erigir como hegemónica y que se puede advertir

fácilmente con el programa de la banda del departamento, en el Camellón del Pueblo Nuevo, el 8 de marzo de 1890: “Valses: Hojas perdidas por José E. Suárez, Id Dolores por Euile Waldtefuel, Pasillo Presentimiento por G. Vidal, Mazurka La candelía, Langer; vales Laura por R. Forero B, Id de la ópera por Farhback” (El Tolima, 1890, p. 4) . Una semana más tarde, el programa de la retreta estaba compuesto por “Marcha militar por M. Euscanaza, Vales Ramo de azahares por J Pombo, Serenata Shubert, Vales Rigoletto, Pasillo El secreto G. Vidal, Vales Confidencias E. Waldtefuel” (Ibid., p. 9).

La llegada de Temístocles Vargas como maestro de la Academia de Música de San Simón, trajo las formas musicales y culturales de la Academia Nacional de Música de Bogotá que, fundada en 1882, en cuanto a estética y modelo educativo, seguía los pasos de la Universidad colonial hispanoamericana (Barriga Monroy, 2003). Las élites, al final del siglo XIX en Ibagué, escuchaba entonces música clásica europea en conciertos de caridad, salones de reunión. Era una forma de entretenimiento pero, esencialmente, buscaban el *lucimiento de las habilidades y la cultura de las clases burguesas locales*. Los grupos socioeconómicos “menos favorecidos” escuchaban lo que las élites llamaban música vulgar: pasillos, bambucos y danzas, en las tiendas y espacios populares, constituyéndola en medio de expresión de los sentimientos populares. Cada vez se hacía más evidente que el mestizaje no es más que el espacio de negociación de la memoria, la presión de las dos tendencias.

Desde 1866 aparecen claras las dos vertientes en las cuales se mueve la música en Ibagué. La línea clásica europea, impuesta desde las nacientes academias y, más adelante desde el Conservatorio, y la llamada música vernácula en la que los pasillos y los bambucos reinan en medio de la algarabía popular. Estas dos líneas, entendidas como memorias que negocian la hegemonía, se mantendrían incluso hasta la segunda mitad del siglo XX.

Sería en 1897 que llegaría el primer fonógrafo a la ciudad. Funcionaba en la Calle real y contaba con “escogidas piezas de música, cantos, trozos de prosa y en verso, etc. No cuesta sino un real cada audición” (Palacios, 1896). La llegada del aparato suponía el contacto con nuevos repertorios que competían con las ya consolidadas retretas al aire libre. Sin embargo, la reverencia por los programas musicales de los jueves y los sábados no era unánime. El 27 de mayo de 1899, al inicio del concierto, unos jóvenes:

Amantes del arte, de esos que con gran satisfacción vemos todos los días entregados al trabajo, quisieron divertirnos con unos pitos, instrumento musical muy propio de estos artistas. Más, como el espectáculo no hacía parte del programa, la Policía se encargó de aplazarles hasta mejor ocasión el concierto lo cual ha sido muy sensible para muchos. Pueda ser que siempre nos den los jóvenes dichos el gusto

de oírlos, y que no desmayen en el estudio del divino arte, aunque tengan para ello que distraer parte del tiempo destinado a trabajos más productivos. (La Concordia Nacional, 1899, p. 2)

Sin duda, la presión popular por nuevas formas de expresión se hacía evidente.

La imposición de la música culta ejercida por las élites llegó hasta el Colegio San Simón con la llegada de Temístocles Vargas en 1891. Ese año, el 30 de noviembre el concierto incluyó ópera.

Concluida la repartición de los premios le tocó el turno a la clase de música cuyos alumnos tocaron varios trozos de ópera que agradaron muchísimo. También tocaron piano algunas señoritas, lo mismo que algunos jóvenes que no están en la clase de música y todos los cuales ganaron merecidos aplausos. Y bien queda en éste lugar hacer mención de niño Carlos Restrepo por la propiedad con que supo acompañar con el piano a otros dos niños de colegio que tocaban violín y la niña Clementina Sicard que tocó piano a cuatro manos con el señor Vargas. (El Tolima, 1891, p. 4)

Al lado de los bambucos y las danzas, aparecían oberturas de Keler, obras de Strauss, Donizetti y hasta música protesta, como la serenata que en 1893 dieran los radicales a D. D. Pérez, en contra del “actual régimen regenerativo”. (El Tolima, 1893, p. 3). La zarzuela, como expresión típica española, también llegó a Ibagué en 1894 con la compañía de los señores Dalmau y Ughetti quienes estrenaron la Tempestad.

Hacia 1895, antes de la guerra de los Mil Días, en la peluquería de Juan de Dios Rocha, “donde además se lavan y arreglan sombreros” (La Tregua, 1895) se anuncia la venta de cuerdas para tiple y guitarra, con un permanente surtido (Ibid., p.8). La demanda, obligaba la oferta.

Los conciertos estaban a la orden del día y los medios de comunicación existentes en la ciudad no escatimaban espacio para resaltarlos.

El gobernador del departamento, con la banda oficial, la empresa eléctrica del doctor Hernando Villa con su espléndida luz, la imprenta con sus avisos y programas, *la simpática, interesante y siempre aplaudida Academia de Música con su lúcido y competente cuerpo de profesores y alumnos*, la distinguida y hábil pianista señora Tulia de Páramo **con su hermoso y tierno ramillete de inteligentes discípulas de la Academia...** todos presurosos acudieron a la llamada que en nombre de la caridad hicieron las damas directoras del club San Antonio en el corazón generoso de la sociedad ibaguereña. (Libertad y Orden, 1908)

Un concierto digno de cualquiera de las grandes capitales en Ibagué, contó con la participación de la señora doña Tulia de Páramo y el señor Josías Domínguez, la primera como profesora consumada de piano y el segundo como notable maestro que sabe arrancar al violín, con seguridad y dominio absoluto, las más difíciles y complicadas melodías de las obras maestras. (El Renacimiento, 1909)

El repertorio de las retretas y los conciertos de salón, son muestra inequívoca de las memorias en pugna (**Ver Anexo 2**). En ellas es posible advertir cómo a los clásicos europeos se sumaban poco a poco pasillos, bambucos y danzas.

Pero no todo era grato para las élites que se empeñaban en imponer la música culta, con Alberto Castilla a la cabeza, quien como gestor cultural fue uno de los más importantes creadores de memoria del siglo XX.

Armando. No todo es nostalgia en esta parroquia. El miércoles último estuvimos de concierto. El famoso pianista Alfredo de Saint Malo y el notable violinista Giacomo Marcenaro nos honraron en nuestro conservatorio con una recitación musical. Y qué armonías. Yo oí sonar muy bien esos dos instrumentos. Y vi gozar intensamente al maestro Castilla. Y sufrir también; *gozó con la música escogida, sufrió con la ausencia de auditorio.* (Bueno, 1935, p. 2)

En este diálogo, planteado por Armando Bueno (seudónimo de Floro Espinosa) en el periódico *El Derecho*, se hace evidente que el espíritu musical “culto”, impuesto en lugares de conmemoración (camellón, atrio de la iglesia, plazoleta de San Simón y en las salas de concierto) no gozaba de la popularidad que hacen ver los registros históricos. Existían algunas excepciones, que saltaban de la cotidianidad y que se enmarcaban en el lugar de las conmemoraciones como el que se relata a continuación.

El 27 de julio de 1935 un concierto que llenó las páginas de los diarios: el homenaje a Alberto Castilla, promovidos por las mujeres de la élite ibaguereña: Isabel Melendro de Iriarte, Amina Melendro de Pulecio, Gabriela Isaacs de Ramírez, Raquel Isaacs de Vélez, Amalia Melendro y Concha Lamus. La Sala Beethoven, hoy sala Castilla, se vio abarrotada por personas de todas las condiciones sociales.

El concierto comenzó con el valse *Maria Amalia*, ejecutado por la orquesta y acompañado al piano por Amina Melendro de Pulecio. La ejecución fue tan buena que la repitieron. En el orden, Alberto Camacho Angarita ofreció un discurso. Luego vino *El bunde*, interpretado por Teresa Melo, luego unas coplas, al parecer hechas por Maria Amalia de Camacho Angarita y Raquel Isaacs de Vélez: “hoy celebramos la fiesta del gran maestro Castilla a quien sólo se le tacha que se quedó sin costilla” Se interpretó la pieza *El Arrullo* en pianos y violines, luego *El Cacareo*, bella danza ejecutada al piano por Lucio Prada y la flauta de Manolo Montealegre. Después de la intervención de la poetisa Luz Stella, vino la ejecución al piano de

Teresa Melo de la pieza *La guabina*, y el canto de *Un rizo*, por parte de Amina Melendro. El niño Óscar Buenaventura se lució, interpretando al piano la pieza *Chipalo* en la llamada fiesta inmortal para el arte ibaguereño. (Bueno, Diálogo, 1935, p. 2)

El evento quedó en la memoria de los ibaguereños y son numerosas las notas de prensa y las crónicas que narran el homenaje que se repetiría a su muerte en 1937, luego del Congreso Nacional de la Música que puso a la ciudad en el ámbito nacional.

Sin duda, las retretas al aire libre de la banda y los conciertos de los integrantes de las diversas academias y, posteriormente, del Conservatorio, dominaron la escena cultural de Ibagué entre 1890 y 1950. Ya hemos mencionado cómo las prácticas culturales populares en la calle, en el río, en las fiestas y en las tiendas y lugares de encuentro, se mantenían paralelas, pero a excepción de las fiestas de San Juan, se convirtieron en memorias silenciadas tanto por los medios de comunicación como por los productores de memoria, relevándolas a elementos del folclor, mas no de la cultura.

5.1.5 Los coros

Noticias de un coro femenino llegan el 31 de diciembre de 1888. El coro, conformado entre otras por las señoritas Guzmán y Buenaventura, participaron de la función religiosa del fin de año, de la que también hizo parte la banda de música del Batallón Bárbula. Sin embargo, es desde 1908, con la creación de la Escuela Orquesta, cuando se consolidaron los coros que se constituyeron en práctica cultural dominada, inicialmente, por las señoritas y los señoritos de las más altas clases sociales y, más adelante, desde 1920, con la designación del Conservatorio como establecimiento oficial, de miembros de los sectores populares.

Sin embargo, sería en la década del 40 cuando los coros se dan a conocer nacionalmente, especialmente luego de su participación en la IX Conferencia Panamericana en Bogotá, llevando la idea de Ciudad Musical al Teatro Colón, a la Media Torta y a la Radiodifusora Nacional y recibiendo en 1948, la Cruz de Boyacá, que fue reseñada por los periódicos locales.

Las masas corales de Colombia son las del Conservatorio de Música de Tolima que se inspira en el paisaje, la tradición y el ritmo de la ciudad musical. Debe ser saludado como un verdadero acontecimiento artístico nacional y es tanto más meritorio y más sorprendente cuanto ese maravilloso conjunto ha logrado el alto grado de perfección y de técnica con escasísimos recursos financieros, a base de entusiasmo y pasión por el arte y la cultura. *Pero de ahora en adelante será el país entero el que considerará esa prestigiosa institución y sus coros como*

patrimonio nacional y como tal habrá de prestarle toda la ayuda indispensable para que produzca de sí todo lo que pueda dar. (El Comercio, 1948)

Los medios, como productores de memoria, ya analizados, se esforzaban por entregar al Conservatorio un aura simbólica especial, merecedora de los más altos reconocimientos y digna del apoyo entusiasta de todas las clases sociales, pero especialmente, la divulgación de la idea de Ibagué como *Ciudad Musical de Colombia*.

El Espectador publicaría en enero de 1948 un artículo del reconocido periodista Agustín Angarita Somoza titulado *Ibagué, convertida en gran centro musical de Colombia*. Era el propósito confeso del Conservatorio. Diría Angarita:

Ibagué es capital de una tierra privilegiada en donde la vocación para la música se da silvestre, y en donde todo un tipo racial tiene el más peculiar oído para el difícil arte de las notas. En el Tolima ama la música el campesino que compone o entona el bambuco montañero y espontáneo, lo mismo que quienes forman parte de la masa coral o quien ha asistido desde la más temprana edad al centro docente llamado Conservatorio. (Angarita Somoza, 1948)

Después de su gira por Cuba y Estados Unidos, el recibimiento en el campo aéreo Perales fue “apoteósico”. “Nunca en el transcurso de la vida civil de Ibagué se había presenciado un recibimiento tan solemne y entusiasta como el que el pueblo todo de la capital le tributó a las Masas corales del conservatorio” (La Opinión, 1949), al tiempo que los ciudadanos pedían restituir las retretas nocturnas en la Plaza de Bolívar, “como una manera de acrecentar la afición musical” (La Opinión, 1950).

En el repertorio de las masas corales, que incluían música popular, con arreglos europeos, se siente la tensión entre las memorias, las prácticas culturales y los creadores de la memoria. Sería justamente la irrupción de la cultura popular la que daría mayor interés a estos conciertos que fueron reseñados por medios nacionales como *El Espectador*, en donde se afirmaba que los coros son una muestra de la “democratización del arte”. Los coros, que luego ampliarían su presencia a toda la ciudad con grupos corales en colegios y universidades, sería una práctica cultural en la que se evidencia nuevamente memorias en pugna, pero que contribuyeron al reconocimiento colectivo de la música como elemento de la conciencia colectiva.

El diario de la Marina, de Cuba, inició un despliegue sin precedentes a la llegada de los coros aquel viernes 9 de julio de 1949. “Ciento veinte voces que nos acercan más a la hermana república”, “Colombia envía cálido saludo a través de su embajada musical”, fueron titulares de primera página en el periódico cubano.

Durante el sábado y el domingo, conciertos en el Teatro Martí, pese a no contar con una acústica adecuada, dieron posibilidad al público cubano de gozar con las voces femeninas y masculinas de nuestros coros.

El programa se inició con el Quiéreme mucho del cubano Gonzalo Roig, arreglo para voces masculinas en el cual se destacaron los solos de José Pérez, González Valencia, y Darío Garzón. Luego la habanera Tú y, más adelante, La guabina, El Bunde, Trapiche y Galerón llanero, acompañado del O solé mío, que fueron motivo de ovaciones repetidas entre el público cubano. (Pardo Viña, 1999)

La irrupción de la música popular colombiana en el repertorio del Conservatorio significó no solo un cambio estético sino un reconocimiento nacional que fue reseñado en un editorial del periódico *El Derecho* en 1949.

Exaltados por la más severa crítica, elogiados hasta el cansancio por los grandes rotativos, aplaudidos hasta el delirio por selectos auditorios, y agobiados por congratulaciones que volaron de todos los ámbitos del país, ese triunfo singular representa para el Conservatorio su consagración definitiva como el primer instituto musical de Colombia; para el Tolima, timbre de orgullo en los anales del espíritu y, para Ibagué, rotunda reafirmación a su título de ciudadela del arte. Y así tenía que ser. Porque el mensaje sonoro que llevaron nuestras gentes es cálido y palpitante, sincero y emocionado. El alma del pueblo tolimense, en su triple configuración de río, sol y llanura, canción hecha luz y paisaje, sincera canción, nacida de los reventones rutilantes, se impregna de reseda en las noches florecidas, se acicala de zarzas y percales para los sanjuaneros y sanpedros y se remira, desde las canoas, en los espejos ojerosos de los remansos para desparramarse luego por todos los caminos (El Derecho, 1949, p.2).

Los coros pasaron de ser práctica cultural de “ricos y pobres, distinguidos y humildes, blancos y morenos, nativos y forasteros” (Pardo Viña, 1999) a representantes de una ciudad que se erigía nacionalmente como Ciudad de la Música. El éxito de los coros imprimió un sentido de orgullo y se consolidó en la memoria y conciencia colectiva de los ibaguereños que vieron en ellos no solo la “vedette” de la época sino en vínculo social identitario.

5.2 Lugares del recuerdo

Los lugares del recuerdo son objeto obligado de reflexión. Aunque no permiten jerarquización, son elementos que contribuyen a construir significado y relatos coherentes (Nora, 1984), a partir de traer a la memoria, de manera periódica, un recuerdo específico. Algunos espacios físicos y los rituales, tienen una función de mantener algo en la memoria y a relacionar el pasado con la identidad nacional de un pueblo en el plano colectivo (Erll, 2012, p. 33).

5.2.1 La música como rito oficial

Hacia 1878 se hace evidente una práctica conmemorativa y ritual (lugar de la memoria) que se mantiene incluso hasta el presente: música que antecede a los actos oficiales. Se trata de “rituales de una sociedad sin ritual, sacralización pasajera en una sociedad que desacraliza, signos de reconocimiento y de pertenencia de un grupo en una sociedad que tiende a reconocer sólo a los idénticos” (Nora, 1984).

En primera página del periódico *Gaceta del Tolima* se informa sobre el examen a las Escuelas Públicas y Privadas para conocer el nivel de cada una de ellas, llevado a cabo entre el 3 y 6 de diciembre de 1887 por la secretaría de gobierno del Estado Soberano del Tolima. Cada uno de los días de examen, una banda cuyo nombre no se menciona, abrió el acto con la ejecución de “bellísimas piezas musicales”, y la intervención del coro de alumnas de la Escuela privada de niñas.

En cada uno de los actos de esta sesión, la música llenó cumplidamente sus funciones, notándose también en ella el entusiasmo que se había apoderado de la concurrencia. Ésta era tanta que, a pesar de ser grande el salón, había dos o tres personas sobre un mismo taburete: los corredores interiores atestados de modo de no permitir el paso en ninguna dirección y se procuró terminar pronto por temor de algún accidente de asfixias. (*Gaceta del Tolima*, 1878)

El interés por la música europea, que venía, como lo hemos narrado, de las élites burguesas, aparece entonces en los ritos (lugares de la memoria) que se repiten hasta convertirse en configuradores de la memoria colectiva. Los eventos estaban a la orden del día. El 20 de julio de 1887, el coro de señoritas de la Escuela Normal de Institutores lidera la celebración de la fiesta patria en el Colegio San Simón y acompañan al general Manuel Casabianca, gobernador del Tolima, a rendir homenaje musical a “la venerable anciana señora doña Juliana Caldas, hija del sabio, resto precioso y última reliquia de aquel soberbio coloso, gloria de América”. (Repertorio de Instrucción Pública, 1887)

En la referencia a cada acto oficial, la música aparecía como protagonista hasta el punto de que opacara la razón del evento. La nota acerca de las honras fúnebres de monseñor José Telésforo Paul, arzobispo de Santafé de Bogotá, en 1889, fue titulada por *El Tolima* como *Tras el baile vino la oración*.

El canto y la música que de antemano habían sido ensayados bajo la dirección del amigo Ferro llenaron su cometido como *Il Faut*; y por eso en ese día creía que esas notas que se regaban bajo las bóvedas de templo, hiriendo el alma con melancolía y tristeza, se unían y descendían en forma de coronas sobre la frente de retrato que se encontraba en el catafalco. A las ocho de la noche del mismo día hubo una retreta

fúnebre en el atrio, que al decir de los maestros en el arte, no se la habría escuchado con indiferencia en la culta capital de la República, lo que equivale a un aplauso de la academia. (Carriol, 1889, p. 3)

Quien firma la nota, Carriol, se convierte en un productor de memoria. En cada una de sus notas, aparecidas en *El Tolima*, es fácil advertir su interés por retratar la música como parte de las prácticas culturales más notables de la ciudad, llevándolas a estadios de emoción.

Ya tenemos banda de música oficial, más o menos constituida. I esto es bueno o malo que lo discutan otros, yo, ni pongo ni quito Rey, y mucho menos cuando no entiendo el asunto. Pero es lo cierto que la Banda, conforme a la ordenanza militar, de retretas los jueves y domingos de cada semana, y esto hace que se robe al lento y tranquilo andar del tiempo un instante de placer, que bien puede ser rocío que refresque el camino de la vida, en las tostadas playas de dolor (excuse usted este arranque gongoriano que tan mal me sienta). (Carriol, 1889)

Cada uno de los actos oficiales, entonces, se veía acompañado de la presentación musical de los integrantes de las academias y banda local. La repetición continua de este tipo de rituales se mantiene incluso en la actualidad como práctica cultural pero por su aura simbólica y vinculante se erige como un lugar de la memoria que permite evocar otros tiempos, otras identidades, reforzando recuerdos de otros tiempos que bien vale la pena analizar en el presente desde la categoría de consumo de la memoria colectiva.

5.2.2 El Congreso de la Música

El Congreso de la Música de 1937 se erigió como lugar de la memoria que, durante en la década del 40 y el 50 permitieron, al evocarse, la configuración de nuevas memorias que dieron luz a nuevas prácticas culturales. Gustavo Santos, Ministerio de Educación Nacional, propuso una programación académica a la que se sumaría “en las horas de la noche una serie de conciertos” de artistas nacionales e internacionales, “en horas de la mañana una serie de concursos de murgas de todo el país, concursos de canto, bailes populares típicos y serenatas”, con el fin de que Ibagué con el tiempo pueda llegar a ser algo como nuestro Bayreuth o nuestro Salzburgo, un verdadero templo de la música en Colombia. (Santos G. , 1935).

Las palabras de Santos, ancladas en la memoria cultural de entonces, hoy silenciada, dan trazos de la visión de ciudad de sus organizadores: un templo de la música en Colombia. El concepto de Ciudad Musical, suena desde este año. Pero uno de sus más importantes aportes a la cultura local fue la discusión acerca de si las academias debían enseñar música culta o las expresiones del nuevo mundo (Galindo Palma, 2015). El Congreso se convirtió en un escenario de

debate académico entre dos estéticas diferentes que se tradujeron en la pugna entre dos memorias que luchaban por erigirse como hegemónicas: la popular y la europeizante.

El Congreso se realizó en una ciudad en la que, además de la música culta, el ambiente popular reinaba en sus calles y en sus tiendas, “en tiempos en que el aguardiente costaba dos centavos el trago y las cervezas, Bavaria, La Pola, Cabrito, Germania, a cuatro centavos la botella” (Camacho Ponce, 1985)

De las tiendas salía su olor característico. Y la música de las vitrolas de corneta, manubrio y aguja. Viejas canciones, melodiosas, románticas: *Besos y cerezas, Esmeralda, Vereda Tropical, Nena, El relicario, Venenosa, Nerón, Princesita, Celosa, Cicatrices, En un pueblo español*. (Ibid., p. 54)

La aparición de la primera sala de cine, el 30 de noviembre de 1935, permite la llegada de nuevas corrientes musicales latinoamericanas como el tango y la ranchera.

La empresa García y Agudelo sin ahorrar esfuerzos ni dinero acaba de acondicionar con elegancia el Salón Departamental para exhibiciones de cine en la parte construida de teatro del departamento. El salón citada está dotado de un equipo marca Holmes e inició su temporada a las 9 de la noche con la insuperable súper producción *Vivamos aquel momento*. Al día siguiente, en matiné y nocturna *Tango Bar* con Carlos Gardel y Rosita Moreno. Próximamente *Unidos en la venganza*. (El Derecho, 1935)

Los consumos de música popular quedan aquí plasmados. Las influencias mejicanas, cubanas y españolas, comenzaban a marcar gustos y hábitos que desafiaban los repertorios de las retretas. Como en cualquier pueblo colombiano, la tienda se consolidaba como espacio no solo de transacción comercial sino esencialmente como espacio de encuentro y de ritualización en donde lo popular se libera de las presiones hegemónicas de las clases altas.

El Congreso tuvo un éxito sin precedentes y puso a la ciudad en boca no sólo de los ibaguereños que abarrotaron las salas de concierto sino en la de todo el país, arrancando elogios páginas de los más importantes cronistas colombianos. La decisión de enviar profesores del Conservatorio como Darío Garzón y Carmen Alicia Viña a las escuelas públicas a popularizar la música que se enseñaba en el claustro, fue una de las consecuencias de estos choques ideológicos y estéticos, en la que la presencia de los italianos fue censurada por ciertos sectores sociales.

La copa ha rebozado. La paciencia bovina de los ibaguereños parece que ha llegado a tal grado de saturación, que se hace intolerable la presencia de italianos

indeseables en la dirección de Conservatorio. El pueblo y los cuerpos legislativos, la prensa, la opinión general ya parece que reacciona contra esta anomalía, esta irritante imposición y esta aberrante manía del gobierno por mantener en el Conservatorio a italianos groseros, vulgares y poseídos de un complejo desmedido de superioridad. Por eso apoyamos decididamente la campaña en favor de la nacionalización del arte musical, o mejor, de la nacionalización de la enseñanza musical para quitare de manos de estos *ciocianos* indeseables que más que el arte de sonido, poseen el arte de la incultura y de la grosería... Los maestros italianos que vinieron al conservatorio sólo tenían experiencia en los malolientes café concierto de Milán y Venecia. (Dell, 1943)

En 1943, en el diario *La Opinión*, Luis Ussa Vargas escribe un artículo que titula *Lo autóctono y lo exótico*.

Es un hecho que estamos saturados de mejicanismo y argentinismo. Estas pujantes naciones han logrado infiltrarse en nuestro pueblo en forma completa. Ambas culturas, la mexicana y la argentina, logran ese poder de penetración e influencia gracias al cine y la música. Los teatros se llenan, no hay una sino hasta dos y tres funciones. Al retirar las películas persevera el recuerdo. Las radiodifusoras de la época reproducen los ritmos de la ranchera y el tango, esencialmente que el pueblo tararee y silbe dichas melodías o canciones. Lo nacional no gusta porque aburre, porque no tienen el sentimentalismo de lo extraño, porque no hay variedad. En una palabra, porque no hay cariño ni entusiasmo por lo terrígeno. (Vargas L. U., 1943)

La discusión, que se mantiene en la actualidad, comenzaba a ser la expresión de un espacio en conflicto en la memoria local que se veía presionada por las culturas foráneas que llegaban a través de la radio y el cine.

5.2.3 El Conservatorio y la Sala Castilla

El Conservatorio, como estructura física, es una clara muestra de la espacialización del recuerdo. Ubicada en la carrera primera con calle novena, donde antes funcionó la Escuela Normal de Varones, sus instalaciones son uno de los monumentos arquitectónicos de la ciudad, como lo afirma el historiador y arquitecto, Carlos Martínez Silva.

El claustro del Conservatorio es un espacio central de hermosas proporciones, adornado y refrescado por una fuente alrededor del cual hay una galería continua de dos pisos, sostenida por columnas de madera. En el costado frontal, opuesto a la entrada, hay un espacio que transparenta el patio de las Camias, donde está el busto del maestro Castilla y el acceso a la Sala de conciertos. En su fachada, típica republicana, se fijan en bajo relieve las notas del himno del Tolima: El Bunde de Castilla. (Martínez Silva, 1989)

En 1934 se inauguró el salón de conciertos del Conservatorio, llamada inicialmente Sala Beethoven, hoy Sala Castilla, en honor a su promotor.

La sala de conciertos fue inaugurada en 1934 y fue construida por iniciativa del propio maestro. En la obra intervinieron Helí Moreno Otero, como arquitecto y su hermano Domingo, pintor de óleos -autor de los retratos de grandes músicos que ornan la sala-; y la ornamentación y decoración estuvo a cargo del maestro Félix María Otálora. Consta de 404 butacas y un escenario y está dotada además de una excelente acústica, calificada entre las mejores de América Latina; reúne las formas arquitectónicas neoclásicas con escultura de bajo relieve y la pintura de cuadros preciosamente enmarcados, de los más famosos compositores de la música clásica universal, constituyendo un conjunto excepcional que merece ser declarado monumento nacional. (Op. Cit. 1989)

El Conservatorio y la Sala de Conciertos se convirtieron rápidamente en un lugar de la memoria para los ibaguereños. Su agenda de conciertos obligaba su permanente visita por parte tanto de las élites como de todos los sectores sociales, entre 1934 y 1950.

El pueblo pobre, o más pobre, de Ibagué, concurre con el mismo interés que cualquier otro sector ciudadano a los acontecimientos de carácter intelectual; paga su puesto en la bella sala de música, que no tiene gradaciones de comodidad o precio, y escucha con igual delectación y análogo sentido crítico, su concierto de música popular o clásica. *Los vastos y famosos coros vocales de la Academia, están constituidos por igual de jóvenes de todas las procedencias sociales.* En las guerras civiles, antes, y después en las manifestaciones políticas, tomaron parte equivalente todos los hijos de la villa, y por igual fueron honrados en sus triunfos o asistidos en sus fracasos. La ciudad de Ibagué se ha construido alrededor de sus habitantes; ellos y no las edificaciones, constituyen la ciudad. Ibagué es una ciudad viva, humana, consubstancialmente espiritual. (Lozano y Lozano, 1950)

Y así es como los obreros, las personas de servicio doméstico, los campesinos de los alrededores, compiten con los artesanos, con los funcionarios, con los intelectuales, con las familias relativamente bienestantes, para asegurarse con anticipación billetes para los conciertos de música clásica. (Ibid., p.37)

Pero, más allá del circuito cultural y artístico, su estructura arquitectónica servía como bandera de la estética de las élites burguesas y sus aspiraciones europeizantes. En su discurso de inauguración, el gobernador Andrés Rocha afirma:

Señoras y señoras, vigilan el ambiente musical de este hermoso recinto consagrado al arte más exquisito, algunas imágenes hieráticas deliciosamente silenciosas y profundamente sugeridoras de la más viva emoción. *Son los lienzos que objetivan el recuerdo de varios de los genios más portentosos entre los que han sabido*

sublimemente, encadenar al trono exigente y glorioso de la estética, la anárquica pléyade de los sonidos. (Pardo Viña, 1999)

Los símbolos de la sala y del Conservatorio eran los rostros de los músicos clásicos europeos. La imposición del “buen gusto”, se realizaba entonces no solo desde lo inmaterial o social (los repertorios) sino en lo material.

5.2.4 La plaza Santo Domingo y el Teatro Tolima

Vale la pena resaltar otros lugares de la memoria que contribuyeron a la configuración de la memoria colectiva en la primera mitad del siglo XX. La plaza de Santo Domingo, hoy parque Manuel Murillo Toro, fue el escenario predilecto para las retretas y conciertos al aire libre de la Banda del Batallón Bárbula, posteriormente Banda Departamental. Jueves y domingos en la tarde, estas prácticas musicales se erigieron como prácticas conmemorativas a la que asistían, en mayor o menor medida, ibaguereños de todas las clases sociales.

Durante los siglos XVI al XIX, la plazoleta de Santo Domingo, también llamada Plazoleta de San Simón que recibió, como hemos mencionado, las instalaciones del antiguo convento de Santo Domingo, hoy Banco de la República, fue un espacio multifuncional que albergó plaza de mercado, eventos religiosos, movimientos sociales como la reunión de los Comuneros el 25 de mayo de 1781, mítines políticos y conciertos. Entre 1888 y 1910, las retretas se efectuaban en la plazoleta y se observa una apropiación del territorio desde estas prácticas culturales. Se trata de un lugar de la memoria cuya función musical se ha ido perdiendo con el paso del tiempo, pese a que allí se han realizado los más importantes actos de conmemoración a la música, como la serenata Ibagué le canta a Colombia, en la que miles de ibaguereños entonaron las canciones clásicas de Garzón y Collazos en 1980.

El Teatro Tolima, anteriormente Teatro Torres, fue construido en 1915 con capacidad para 125 personas. Convertido en Teatro del Tolima, cuando el departamento adquiere el teatro mediante ordenanza 042 de abril 30 de 1926, su estructura albergó conciertos aunque, especialmente, danzas y obras de teatro.

En 1950, la influencia de estos dos lugares de la memoria se ve plasmado en los eventos y en las reseñas de los medios de comunicación. Pese a que configuraron la memoria colectiva de entonces, es importante conocer si hoy se erigen como lugares del recuerdo o si, con el paso del tiempo, se ha desdibujado o silenciado la memoria que encarnan.

Como hemos señalado, los lugares de la memoria no son de manera exclusiva espacios físicos del territorio, sino que hacen parte del territorio en su

concepto global, entendido como espacio ideado, significado y dependiente de las acciones humanas (Santos M. , 1996). Una es la realidad histórica y otra la simbólica. Estos lugares de la memoria construyeron vasos comunicantes sociales que a su vez contribuyeron a la conformación de las identidades.

La Sala Castilla y el Conservatorio mismo, los parques públicos en los que se efectuaban las retretas, las conmemoraciones rituales entre las que estaban el recuerdo al Maestro Castilla y, más adelante al dueto Garzón y Collazos, los actos oficiales, el Teatro Tolima y, en la segunda mitad del siglo XX, los festivales de música, y los medios de comunicación que incluían las piezas literarias de los cronistas de la época, se consolidaron desde finales del siglo XIX en lugares de la memoria que se vieron rodeados por un halo simbólico que se relacionan con nuestro pasado y con algunas de las identidades locales. Las prácticas culturales, en cuanto a rituales (la serenata, la fiesta popular, la música campesina, y hasta los paseos al río Combeima que relataran los cronistas), también son lugares del recuerdo, en la medida que transmitieron versiones del pasado que bien vale la pena estudiar desde la actualidad.

5.3 Productores de la memoria

La historia oficial de la música en Ibagué muestra una tradición que desde la cultura indígena, pasando por el impulso de las élites burguesas y el mestizaje cultural, han realzado la labor del Conservatorio, las masas corales y los duetos, entre otros, influyendo en la construcción del concepto Ibagué como *Ciudad Musical de Colombia* tanto en la memoria y conciencia colectiva, como en los procesos identitarios.

Sin embargo, los historiadores están determinados por el lugar en el que viven y su perspectiva personal, es decir, la elección e interpretación de los acontecimientos que hace la historiografía están condicionados tanto social como culturalmente. Se erigen como creadores de memoria pero al elegir, medir y transformar el acontecer a través de medios retóricos, “lo transforman en una estructura narrativa y, de este modo, al mismo tiempo lo interpretan” (White, 1992). Analizando los textos encontrados, caben varias preguntas: ¿es esta historia una reconstrucción objetiva y no compartida del pasado o un análisis sesgado de los hechos del pasado? En el fondo, la clave está en la aspiración de verdad de la historia o si solo tiene una función conmemorativa, como lo plantean Assmann (1999) y Habermas (1998).

En sus narraciones se funden la cultura oral y la escrita, pero esencialmente el análisis de los documentos institucionales oficiales en los que no hay una continuidad sino grandes vacíos temporales llenados por hechos que los

historiadores consideraban relevantes. No existen estudios profundos acerca de las prácticas culturales cotidianas, más allá de las “impuestas” por unas élites que, a la manera de vencedores, catapultaron sus actos a la posteridad como verdad absoluta de un pasado que, si seguimos a estrictamente la historia “oficial”, solo transcurría en los salones de clase de algunas academias y en las salas de concierto.

Sin duda, y quizá de buena fe (contrariando la exigencia de Straub (1998) acerca de la importancia de sospechar de ideología los procesos colectivos que quieran imponerse como ideología colectiva), existía una aspiración de objetividad, pero en su camino de recuerdo y olvido, muchos de los procesos sociales que subyacían en la naciente Ibagué fueron relegados, en una muestra de su perspectiva ideologizante.

Dentro de las funciones que cumple la historia escrita en cuanto memoria, Bernard Lewis (1975) señalaba la *Invented history*, la versión de la historia, que tiene un objetivo puramente ideológico. Un elemento que se evidencia en la medida en que la elección e interpretación de los acontecimientos históricos están condicionadas social y culturalmente en un intento por establecer una memoria hegemónica establecida como valoración positiva del papel de las élites en la configuración del territorio.

Sin embargo, es importante señalar que para que la historia tenga un impacto en la conciencia colectiva y, por consiguiente, en la identidad, es necesario que esta se actualice en las memorias orgánicas de la comunidad. No existen estudio de recepción de esa memoria en el periodo estudiado. Debido al obstáculo metodológico que plantea los límites de la memoria comunicativa (80 años), las experiencias vitales de quienes fueron testigos, consumidores y constructores de memoria en el siglo XIX solo subsisten en forma de memoria cultural (escrita) y lugares de la memoria (ritos y espacios) que invitan a la evocación de un tiempo que ya no es.

El modelo de la *Schoah* y otras culturas históricas del recuerdo (siempre estudiadas desde el conflicto y sus víctimas) establecen un trasfondo motivacional en el que se mueven los actores históricos ya sea por represión, proyección o sublimación y plantea una transmisión transgeneracional de los traumas (Laub & Felman, 1992). En el caso de la cultura, sin duda existe esta transmisión transgeneracional que se evidencia en prácticas de conmemoración. Los homenajes póstumos a Alberto Castilla en el patio de las dos cadmias, al interior del Conservatorio del Tolima, con flores, conciertos y discursos, son un ejemplo claro de estos rituales conmemorativos que la historia rescata. La receta pasó de generación en generación y hoy, cuando ya Castilla no vive sino en los libros y su obra, la conmemoración se hace a Garzón y Collazos, con un concierto cada año en su tumba, en el Cementerio Central de Ibagué. Existe entonces una transmisión,

pero esta se desgasta hasta desaparecer, al no hacer parte de las nuevas memorias colectivas, siempre en evolución, siempre cambiantes.

La memoria, la invención de las tradiciones y el archivo son -junto con los lugares de la memoria ya mencionados- tres de los conceptos centrales y, al mismo tiempo, más marcadamente diferentes en la investigación científico histórica que se adelanta de la memoria. (Erll, 2012, p. 63)

Cuando la autora habla de invención de las tradiciones, no es que sean parte de la ficción sino una reconstrucción, siempre problemática, del pasado. Un ejemplo de estas tensiones en Ibagué son las fiestas populares en donde se plantean espacios de negociación conflictivos en los que se reinterpretan las tradiciones, en contra de un grupo “purista”, que busca congelar el pasado en el presente, planteando el contrapunto entre las costumbres cambiantes y las tradiciones estáticas.

Los discursos de identidad y territorio, desde una perspectiva nacionalista, aparecen continuamente en la disputa por la conservación de una memoria específica, olvidando que una de las características inherentes a la globalización es que “las identidades se producen internacionalmente en una mezcla jerarquizada pero cuyos efectos transformadores afectan a centros y periferia” (Bergalli Russo & Rivera Beiras, 2010).

¿Cuál memoria defendieron los productores locales de memoria hasta 1950? La historia de un pueblo culto, inclinado a la música europea, con conciertos al aire libre y en salones de concierto dignos de cualquier capital del mundo:

La sala de conciertos es no solamente la única que en Colombia existe, sino que luciría en cualquier capital de Europa. A tiempo que por Bogotá pasan inadvertidos grandes artistas ante auditorios ínfimos en número, en Ibagué se les invita con apasionamiento; *en Ibagué un acontecimiento musical es un acontecimiento público* (Lozano y Lozano, 1950, p. 31),

Con un talento natural para el arte, “en Ibagué todo el mundo sabe de música y todo el mundo es, en mayor o menor escala, un ejecutante” (Ibid., p. 31); con coros que enloquecían las ciudades que visitaban; un pueblo esencialmente europeo “en el carácter de los ibaguereños hay algo de ese sentido fácil y sibarítico de la vida que tienen los napolitanos” (Ibid., p. 29), un pueblo heredero del bambuco y el pasillo que con sus duetos imponía la música andina colombiana como proyecto nacionalista; un pueblo con vocación musical, espíritu musical, futuro musical, identidad musical y dirigida por una raza superior tanto ética y estéticamente, que logró a través de la cultura, conquistar los corazones de un pueblo que hasta 1950 solo existía gracias a la música.

Existían razones para que la élite promoviera estas narraciones históricas como mitos o arquetipos dominantes en la memoria colectiva. De acuerdo a Erick Hobsbawn y Terence Ranger (2012) existían tres funciones de las tradiciones inventadas: “el establecimiento o simbolización de comunidades sociales; la legitimación de instituciones, relaciones de estatus o de poder y la imposición de convicciones, sistemas de valores y convenciones conductuales”. Dichas funciones bien podían ser parte los objetivos ideológicos de la élite burguesa ibaguereña. Creada la leyenda del talento y la vocación musical, expresada desde la historia del párroco de Ibagué en 1525 que estableció una escuela de música al ver la “aptitud natural” de las comunidades, pasando por el mito fundacional del Conde de Gabriac, las nacientes academias burguesas se legitimaron tanto oficial como popularmente, estableciendo diferencias sociales (escuelas para señoritas y señoritos) e imponiendo valores estéticos más atados a su ideología y alejados de la idiosincrasia de “peones y cargueros” (Holton, 1857) que poblaban el territorio.

Solo la ciudad letrada (élites cultas), al decir de Angel Rama, es capaz de concebir “como pura especulación, la ciudad ideal, proyectarla antes de su existencia, conservarla más allá de su ejecución material, hacerla pervivir aún en pugna con las modificaciones “insensibles” que introduce sin cesar el hombre común” (1998, p. 40) y eso es justamente la manera como las clases dirigentes objetivaban y externalizaban la memoria, formando el sedimento y la tradición como parte de la institucionalización del saber social sobre la realidad.

Los cronistas y escritores de la época, como productores de memoria, se esforzaban por plasmar la idea de unas élites locales sin par en cultura universal.

El Chaparral es una oligarquía. *Ibagué es una aristocracia*. En Ibagué, el refinamiento urbano ha buscado medios de expresión estable, y su colegio, su club, su teatro, sus centros musicales, sus casas de campo, sus lugares de esparcimiento con salas de baile y magníficas piscinas, el hábito de la reunión social, la perfecta elegancia del traje femenino, son índices de un *carácter tradicional proclive a la sociabilidad, al buen gusto, a la cultura*. Nota característica es el refinamiento que ha permeado a la sociedad, es el criterio exigente que el pueblo obrero tiene para juzgar a oradores políticos. Allí el tribuno demagógico no puede despacharse del auditorio con un cajón de frases; el público lo silba y abandona. (Lozano y Lozano, Terra patrum, 1950)

O como relata Augusto Ramírez Moreno en su *Endecha tolimense*, acerca de la Ibagué que encontrara en la primera mitad del siglo.

Las maneras son calculadas, contenidas, sobrias, reveladoras de una aguda capacidad crítica y de una *urbanidad superior, que cierra el paso a las emociones para abrirlo estrictamente a las buenas maneras*. Ibagué es española por su osatura de abanico pero el tuétano es inglés: *Los ibaguereños son los británicos de Colombia*. (Ramírez Moreno, 1985)

Estas piezas de productores de la memoria, sin duda intentan imponer la idea de una élite superior, merecedora de su estatus, herederas de la cultura centro europea, con valores estéticos sublimes, “gracias a este temperamento musical nuestro suavizamos las pasiones y vamos estableciendo un fundamento social exquisito” (Saavedra Espinosa, 1935), y dignas del poder político, económico y cultural que ejercían sobre los demás sectores sociales, señaladas de emocionales, primarias.

Esta memoria circuló en los medios de comunicación y le dieron impulso a las élites que no solo evidenciaban sus aspiraciones aristocráticas sino que se sentían, ya no de un pueblo perdido en las montañas de Colombia, sino herederas dignas de toda la alta cultura europea.

La radio es al mismo tiempo productor y lugar de la memoria. Antes de las cadenas radiales, la técnica posibilitó hacia 1937 el enlace “de hecho” de las emisoras. En Colombia, la primer cadena comercial fue La alfombra mágica, que para en 1937 retransmitía un programa musical de 15 minutos; “en 1940, compañías como Bayer y Kresto patrocinaban espectáculos de música en simultáneo por varias emisoras” (Salamanca Uribe, 2012). Es en este ambiente cuando uno de los embajadores del concepto Ciudad Musical, el dueto Garzón y Collazos, se hacen a un espacio en la memoria de los colombianos. Participan en La voz de Bogotá y desde 1950 hacen parte del elenco artístico de la emisora Nueva Granada, de RCN, “donde alcanzan su consagración en el programa La ronda del aire, al lado de los destacados organistas Oriol Rangel y Jaime Llano González” (Pardo Rodríguez, 2003). Llamados los “Príncipes de la canción colombiana”, como los bautizó el periodista Álvaro Monroy Caicedo, difundieron la música del Tolima grande, dando a conocer compositores como Jorge Villamil, Pedro J. Ramos, Leonor Buenaventura de Valencia, Miguel Ospina y Rodrigo Silva, llevando sus obras a toda América Latina y obteniendo en México el Primer Premio en el Festival de la Música latinoamericana, ratificando a nivel nacional e internacional el espíritu musical de una raza.

Esa idea (mito) de una élite letrada, culta, merecedora de la confianza popular para seguir sus designios se mantiene durante todo el periodo estudiado. Sin embargo, la irrupción en Ibagué de los medios de comunicación radiales, comenzó a darle un nuevo sentido a la memoria.

Fue con íntima complacencia espiritual y con máximo orgullo de ibaguereños como escuchamos el concierto con que el Conservatorio del Tolima contribuyó a solemnizar esplendorosamente el centenario de nacimiento de nuestro más excelso cantor lírico, don Jorge Isaacs. Muy pocas veces, tal vez nunca, nuestro instituto artístico había regalado al público una audición musical más perfecta, mejor montada, ni trabajada con mayor unción, como esta de jueves, radiodifundida a Cali en tan fastuosa efemérides. (El Derecho, 1937)

Ecos del Combeima, fundada en 1934, dirigida por Mario M. Barrio y Nicolás Rivera, desde sus inicios le dio un “sabor autóctono” a sus emisiones, haciendo desfilar tras sus micrófonos a buena parte de los artistas tolimenses de entonces, a poetas, oradores, políticos y hasta conferencias culturales, (El Derecho s. G., 1935, p. 3) y se convirtió en difusor de la cultura local a nivel nacional. A esta emisora se le suma Radio Cacique en 1944 y La voz del Tolima en 1948. Estos medios también se constituyen, como hemos insistido, en productores de memoria pero en un espacio en el que las memorias hegemónicas terminan siendo acalladas por las estéticas populares que merecerían una investigación especial.

En su intento por imponer estéticas musicales europeas “con sus patrones rítmicos de marcha, vals y danza” (Casas Figueroa, 2007), desconocieron ritmos, melodías y materiales sonoros encontrados y asentados antes de la conquista, y crearon una idea de nación-región a través de las cuales legitimaron su jerarquía. No solo se trataba de imponer el concepto de Ciudad Musical, de lo que se trataba era de establecer una identidad musical, una cultura, una memoria colectiva de carácter diferenciadora. Pero los sectores populares no siempre aceptaron el liderazgo cultural de las élites a través del Conservatorio.

Todos esperábamos que el Conservatorio viniera a desempeñar una autentica labor cultural obedeciendo al objeto de su fundación, Pero hemos tenido que llegar al convencimiento de que *éste hermoso templo de la música se ha convertido en propiedad exclusiva y para el uso personal de algunas familias* que pertenecen a los que aquí hemos convenido en llamar la aristocracia (La Opinión, 1944).

Sin embargo, las estéticas populares, a partir de la fiesta y ciertas prácticas culturales, como ya anotamos, subsistieron y convivieron con la memoria hegemónica, presionando, negociando, ya en los repertorios, ya en las conmemoraciones, hasta lograr fundirse en un repertorio particular en el que los saberes y gustos musicales populares, mezclados con la academia musical europea, crearon a su vez nuevas estéticas, nuevos mitos, nuevas memorias colectivas.

La memoria cultural de la que hablara Assmann (1988) plantea una relación entre el recuerdo, la construcción colectiva de la identidad y el ejercicio del poder político. “Las sociedades crean imágenes de sí mismas y mantienen una identidad por encima de la sucesión de generaciones, en la medida en que forman una cultura del recuerdo”, y esto sucedió en Ibagué desde la oralidad y desde la escritura, como parte de una coherencia cultural, en la consolidación de historias sobre un “pasado común” que ofreció orientación en su presente y esperanza en el futuro. El mito de *Ciudad Musical*, sirvió sin duda como motor tanto fundante como contrapresente.

La música campesina, de otro lado, siguió su desarrollo sin relación con estas estéticas urbanas, que se erigían como música nacional (bambuco, pasillo, guabina). La caña, desde el folclor, es un ejemplo tolimense de dicho proceso, los “bailes propios del populacho”, censurados y olvidados por la historia oficial, son elementos que escaparon como objeto de estudio y de conservación de memoria hasta 1950, pero persistieron en lo rural, pese al olvido urbano.

Los productores de memoria encubrieron la no participación de vastos sectores sociales en esa memoria, generando una memoria colectiva hegemónica, pero, especialmente parcial (Bergalli Russo & Rivera Beiras, 2010).

La participación de los productores de la memoria (cronistas, periodistas, escritores, gobernantes y élites) en cuanto a la elección e interpretación que hicieron de los acontecimientos históricos siempre será motivo de análisis y debate. ¿Por qué eligieron dichos hechos?, ¿por qué los catapultaron a la construcción del mito? La cultura que crearon y promovieron estaba atada a una conciencia histórica, acerca de no solo cómo querían ser recordados sino qué tipo de territorio querían construir desde sus narrativas.

Y entre creadores, lugares y prácticas culturales, se desarrolló una memoria que merece ser contrastada con los setenta años que le siguieron, para entender qué existe de aquella memoria colectiva, qué identidades subsistieron, qué representaciones del pasado construyeron las nuevas generaciones; en últimas, qué quedó de ese territorio cultural, siempre polémico, siempre abierto al diálogo, que consolidó a la que hoy se sigue llamando, *Ciudad Musical de Colombia*, tal como lo propusieron los creadores de la memoria de Ibagué entre 1850 y 1950.

6. Conclusiones

Entre los elementos que hacen parte de los procesos identitarios en la naciente Ibagué, anotamos tres esenciales: el componente indígena, el mestizaje cultural derivado de la condición de ciudad de paso entre el centro y el occidente y la consolidación de una élite culta que activó dinámicas culturales diferenciales en el territorio. A partir de la fundación de la ciudad, estos tres elementos sociales y culturales contribuyeron a la configuración de la identidad y, especialmente, a la construcción de la primigenia memoria colectiva de los ibaguereños, a través de prácticas culturales que se constituyeron en narraciones que implicaban tanto una moral como una utopía.

Durante este ejercicio del recuerdo, que buscaba entretener la experiencia de la activación consciente de esos trazos del pasado con el flujo de las acciones actuales y darle significado, es posible señalar que existen suficientes evidencias para afirmar que la música fue protagonista y detonante de la memoria colectiva de la ciudad entre 1850 y 1950.

Las élites impulsaron la música como modelo de ciudad, aspiración histórica y como ética y estética social dominante, promoviendo desde los medios de comunicación y las narrativas fundantes, procesos identitarios regionales a través de las cuales legitimaron su jerarquía cultural y política y establecieron líneas divisorias entre ellas y los demás sectores sociales; pero por debajo de las narraciones hegemónicas, memorias populares, comúnmente ignoradas, subsistieron, construyendo una realidad que crecía paralela y en la que la música también tuvo un papel determinante.

Por fuera de los valores impuestos por las élites, entre 1850 y 1950, la presencia de la música en la cotidianidad de los sectores populares es innegable. Quizá no respondían a los cánones estéticos que en la segunda mitad del siglo XIX se promovían desde las escuelas de música, orientadas a las señoritas y señoritos de las clases burguesas, pero se constituyeron en la memoria otra, contraparte y en permanente oposición que se instaló en el territorio por iniciativa de sus propios cultores y como práctica cultural campesina y popular.

La imposición del gusto por la música culta europea fue una constante en el periodo estudiado; sin embargo, el mestizaje, que no es otra cosa que el proceso de negociación de las diversas memorias, permitió que prácticas campesinas influyeran en los repertorios y consumos populares generando a su vez nuevas prácticas culturales, nuevos gustos, nuevas estéticas y, por supuesto, nuevas memorias.

Es decir, la identidad atada a la cultura europea impuesta por las élites plantó sus raíces en medio de la algarabía popular; y de la negociación de las memorias, nacieron expresiones con la suficiente fuerza para mantenerse como nuevas narrativas identitarias regionales, en los que la producción sonora local generó transformaciones sociales y culturales.

Las narraciones y las acciones de los creadores de memoria, conformaron mitos y arquetipos que la sociedad asumió como propios, en su intento de crear su identidad y de construir el espíritu de la ciudad a partir de la consolidación de una memoria hegemónica, que les imprimiera un sentido de orgullo.

La música, como parte de ese espíritu, expresado desde los indígenas y acrecentado en el mestizaje cultural que permanece a lo largo de la historia, fue influida por factores ambientales, pero especialmente por ideologías nacionalistas, en nuestro caso regionalistas, que fueron el resultado de la labor de *minorías intelectuales*, que convirtieron la música en elemento constitutivo de la cultura local. La promoción de este patrimonio y su cristalización en lugares de la memoria, marcaron una época de naturaleza conmemorativa que deja ver ideologías e ideales del pasado.

Los productores de memoria, élites, gestores culturales y medios de comunicación, fueron quienes impulsaron la idea de un espíritu musical en la ciudad. Es cierto que las diversas narraciones muestran cierta inclinación del ibaguereño hacia la música, pero vendieron la idea de que la música era una práctica general. A la interpretación de su propia historia y de su identidad, se le sumaron una serie de prácticas y de representaciones que asumieron desde el sistema educativo, la celebración e institucionalización de dicha memoria.

Las academias, creadas inicialmente para los sectores burgueses, implantaron la música no solo como práctica sino, especialmente, como aspiración para las clases populares. Es cierto que inicialmente buscaban la formación de los señoritos y señoritas de la ciudad, pero las prácticas que de ellas se desprendieron, conciertos y coros, impulsaron modelos que debían ser imitados y al que debían aspirar todas las clases sociales.

Desde 1866, es evidente la tensión entre la línea clásica europea, impuesta desde las academias y más adelante desde el Conservatorio, y la música popular, llena de pasillos y bambucos y cañas, relegados a elementos del folclor y no admisibles en la cultura *culta* a la que aspiraban las élites. Estas dos estéticas, producto de dos memorias diferentes, tuvieron su espacio de negociación de la que surgió la idea de arreglos europeos para obras populares. Un sincretismo cultural que ocurrió en toda América. En Ibagué, la música andina colombiana encontró nuevas formas de expresión.

Esta nueva narrativa estética se convirtió en el elemento diferenciador que llevó a los masas corales del Conservatorio a erigirse como uno de los protagonistas de la música nacional e internacional. Se trató de una apuesta estética y cultural que representó una nueva manera de resignificar la memoria y las tradiciones en el territorio. Se trató de una reterritorialización a partir de nuevas sensibilidades e identidades.

El proceso de negociación entre las memorias populares y las que tenían aspiraciones hegemónicas, reconfiguró las culturas tradicionales (campesinas e indígenas), intensificó nuevas formas de comunicación y creó una reelaboración simbólica de su propio presente. No era solo una apropiación de nuevos relatos sino el trasplante de lógicas culturales que influyeron en la creación de un nuevo territorio.

Pese a que las narraciones instalan en la memoria la idea de prácticas populares generalizadas alrededor del tiple y la guitarra, la aspiración de las élites de convertir Ibagué en una gran *República del arte*, en la nueva *Salzburgo del país*, *templo de la música* o en el gran *Centro Musical de Colombia*, fue posible desde 1935 gracias al Congreso Nacional de la Música y los Coros del Tolima que visibilizaron el Conservatorio y la ciudad a nivel nacional e internacional. Los textos que hablaban de una raza dedicada a la música en calles y plazas, y la consolidación del pasillo y el bambuco como música nacional, impuesto desde el discurso centralista bogotano, que lanzó al gusto popular el trabajo de duetos como Garzón y Collazos y, más adelante, Silva y Villalba, también contribuyeron a la construcción de una memoria colectiva alrededor de la música.

Como producto sociocultural, la música tuvo una función identitaria. Sin embargo, como toda práctica cultural, fue permeable y flexible ante las nuevas estéticas, y fue el espacio de convivencia y de pugna entre las diversas memorias. Y si toda crisis de memoria está asociada a una crisis de identidad (Kansteiner, 2007, p. 34), la crisis de identidad de Ibagué se centra en el abandono de la memoria en el pasado.

La sociedad de Ibagué entre 1850 y 1950, estableció su propia cultura del recuerdo, basada en símbolos y prácticas sociales (fiestas populares, serenatas, música en actos oficiales, desfiles, homenajes, conmemoraciones, conciertos, fiestas religiosas, procesiones) que, sumadas a las formas privadas de rememoración (visitas familiares, paseos campestres) reconstruyeron las experiencias compartidas, narrando y transmitiendo memorias que generaron identidades que hoy es necesario estudiar para revisar su relevancia en el presente.

Las narraciones de los creadores de memoria implicaron una moral y al mismo tiempo una utopía que se mantuvo a lo largo de los cien años estudiados. ¿Se mantiene hasta la actualidad? El ejercicio de nombrar a las calles con títulos de canciones, como una manera de *obligar por ley al recuerdo*, o pintar los pasos peatonales como un teclado de piano, no parece generar efectos de memoria en la comunidad y parece destinado al *extranjero*, con fines turísticos. Sin embargo, otros ejercicios de la rememoración como los festivales, los conciertos gratuitos, la enseñanza de la música no con ánimos museísticos sino como parte viva de la cultura popular, podrían permitir acercarnos a las nuevas construcciones de la memoria.

El concepto de Ciudad Musical se impuso con fuerza irresistible como consecuencia de una estructura simbólica y social en la que las tradiciones campesinas, herencia de las memorias indígenas, jugaron un papel preponderante: el presente estudio ratifica prácticas populares paralelas y subyacentes a las representaciones de quienes querían institucionalizar su propia memoria, como colectiva. Sin embargo, la imposición de estéticas europeas penetró en la conciencia colectiva que, pese a la resistencia, adoptó un modelo de negociación que le permitió a su propia memoria permanecer en algunas prácticas culturales.

Los elementos de una cultura pública se convirtieron en elementos constitutivos de la cultura personal de los ibaguereños y en trazos de su propia identidad, en la medida que existieron un conjunto de símbolos y signos susceptibles de tener un significado público, prácticas culturales que involucraron activamente a los individuos, permitiendo que los significados públicos alcanzaran un sentido particular en su conciencia, y gestores culturales, élites, gobernantes y medios de comunicación, que promovieron un modelo de territorio.

La Sala Castilla y el Conservatorio subsisten como lugar del recuerdo en la memoria colectiva de los ibaguereños. Los conciertos, las retretas y las aulas de clase, llenas de jóvenes estudiantes, que en el periodo estudiado se vieron rodeados por un aura simbólica que resignificaba el pasado para lanzar identidades a su presente, aún hacen parte de la realidad cultural en la actualidad. Sin embargo, es importante una lectura de consumos de memoria en el siglo XXI, para intentar

leer cómo contribuyen estas prácticas culturales y lugares de la memoria en la actualidad, a la configuración de la memoria colectiva de este siglo.

No existieron políticas públicas alrededor de la música en Ibagué entre 1850 y 1950. La labor gubernamental se ciñó a la promoción de las artes de la élite que asumió el compromiso de unificar las prácticas culturales con su idea de ciudad.

La puesta en escena tanto de la memoria impuesta como la resultante de los espacios de negociación, se encarnó en una *obsesión* conmemorativa. Y en ese sentido, la materialización de esa abstracción, *Ciudad Musical de Colombia*, seguiría su curso a partir de 1950. Quizá por ello, y porque la memoria está siempre dispuesta a la reconstrucción, este breve trabajo es el diálogo inicial, el punto de partida de nuevos ejercicios de memoria que nos permita entender el territorio, la identidad y la historia de Ibagué.

ANEXO 1. Acuerdo 026 de 2010

REPÚBLICA DE COLOMBIA
DEPARTAMENTO DEL TOLIMA



CONCEJO MUNICIPAL
IBAGUÉ

FOLIO NO. 2

ACUERDO NUMERO 026 DE 2010

(- 4 OCT 2010)

"POR MEDIO DEL CUAL SE ADOPTA OFICIALMENTE LA MARCA - IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL - COMO LOGOTIPO INSTITUCIONAL DEL MUNICIPIO DE IBAGUÉ"

EL CONCEJO MUNICIPAL DE IBAGUÉ,

En ejercicio de sus facultades constitucionales y legales del artículo 313 de la Constitución Política, la Ley 136 de 1994 y

CONSIDERANDO:

Que mediante el Acuerdo N°045 del 11 de agosto de 2000, se adopta oficialmente el escudo de la ciudad de Ibagué como símbolo institucional del Municipio.

Que mediante el Acuerdo N° 060 del 30 de octubre de 2001 emitido por el Consejo Directivo del Archivo General de la Nación, se establecen pautas para la administración de las comunicaciones oficiales en las entidades públicas y las privadas que cumplen funciones públicas.

Que en el Artículo décimo cuarto Ibídem, se cita que con el propósito de reflejar una adecuada imagen corporativa, las entidades establecerán en sus manuales de procedimientos, la manera de elaborar oficios, cartas, memorandos y otros, teniendo en cuenta las normas ICONTEC, existentes para el efecto.

Que mediante el Acuerdo N°021 del 8 de julio de 2002, se adiciona el Acuerdo N°045 del 11 de agosto de 2000, que adopta oficialmente el escudo de la ciudad de Ibagué.

Que la marca - Ibagué Capital Musical - resulta de la iniciativa del Círculo de la Competitividad Turística del Tolima, la Alcaldía de Ibagué y la Cámara de Comercio de Ibagué, quienes aunaron esfuerzos para impulsar uno de los mayores atractivos turísticos de la ciudad y convertirla en un destino musical por excelencia. De esta manera, se busca también darle cumplimiento al Plan de Desarrollo donde se establece el eje "Ibagué Turística, empresarial y comercial para la generación de empleo"

Que mediante Resoluciones N° 31840, 31841, 31843, 31844 y 31845 emitidas el 30 de junio de 2009 por la División de Signos Distintivos de la Superintendencia de Industria y Comercio, se concedió los registros y se asignó números de certificado 381103, 381104, 381105, 381106 y 381107, de la marca IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL, cuyo titular es la ALCALDIA MUNICIPAL DE IBAGUÉ, con una vigencia de diez (10) años prorrogables contados a partir de la fecha de emisión de las resoluciones mencionadas.

Que la emisión de la estampilla "Pro-Cultura Ibagué", lleva como imagen la marca IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL.

Que a través de símbolos representativos, se destacan riquezas naturales y culturales que generan sentido de pertenencia en la comunidad y que se deben dar a conocer adecuadamente para proyectar y posicionar la imagen de la ciudad.



ACUERDO NUMERO 026 DE 2010

(- 4 OCT 2010)

"POR MEDIO DEL CUAL SE ADOPTA OFICIALMENTE LA
MARCA - IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL - COMO LOGOTIPO
INSTITUCIONAL DEL MUNICIPIO DE IBAGUÉ"

Que por lo anteriormente expuesto,

ACUERDA:

ARTICULO 1°.- Adoptar oficialmente la marca IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL como logotipo institucional del Municipio de Ibagué.



ARTICULO 2°.- El diseño, la tipografía de su nombre y los colores que la distinguen, no podrán ser modificados.

El Logotipo viene en forma rectangular con los bordes de diferente forma (circular y recto), en su parte interna va otro rectángulo con una nota musical (Sol) incrustada, bordea por las letras del Logosímbolo.

En la parte superior derecha va ubicado el símbolo de registrado (®).

Los colores son inalterables en cuantos a sus valores en CMYK (aplicable a impresos) y RGB (aplicable a medios digitales) y a su distribución entre los elementos del mismo. Sus colores son:

Amarillo: CMYK C/3 M/14 Y/97 K/0
RGB R/241 G/206 B/0
PANTHONE 109 C

Vinotinto: CMYK C/28 M/100 Y/96 K/33
RGB R/119 G/33 B/24
PANTHONE 1815C

Blanco: CMYK C/0 M/0 Y/0 K/0
RGB R/255 G/255 B/255
PANTHONE Trans. White

CMYK es un modelo de impresión a cuatro tintas que genera un buen resultado con mayor contraste y se utiliza en impresión a colores. Se basa en la mezcla de los siguientes colores para crear otros:

C: Cyan (Cian)
M: Magenta (Magenta)
Y: Yellow (Amarillo)
K: Black ó Key (Negro).



CONCEJO MUNICIPAL
IBAGUÉ

ACUERDO NUMERO 026, DE 2010
(- 4 OCT 2010

"POR MEDIO DEL CUAL SE ADOPTA OFICIALMENTE LA
MARCA - IBAGUÉ CAPITAL MUSICAL - COMO LOGOTIPO
INSTITUCIONAL DEL MUNICIPIO DE IBAGUÉ"

RGB es un modelo de color basado en la síntesis aditiva, con el que es posible representar un color mediante la mezcla por adición de los tres colores luz primarios, los cuales son:

R: Red (Rojo)
G: Green (Verde)
B: Blue (Azul)

Panthone es un sistema de control de colores de definición cromática.

La tipografía que compone el Logotipo y que se utiliza para identificación de "Ibagué Capital Musical" es única para todos los casos. La fuente utilizada es "spirogeometric".

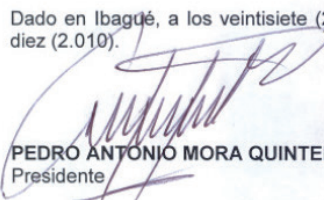
PARÁGRAFO: El Logotipo puede ser ampliado a cualquier tamaño siempre y cuando se conserven sus proporciones. El tamaño mínimo al que puede ser reducido es de 3.5cm de alto x 2.8 cm de ancho.

ARTICULO 3°.- Esta marca será utilizada como Logotipo institucional del Municipio de Ibagué y será, junto con el símbolo actual (el Escudo) parte de su identidad en la papelería oficial, mensajes comunicativos o publicitarios y demás elementos donde se comprometa la imagen visual del Municipio, el cual se darán los parámetros básicos para su correcto uso y aplicación a través del Manual de Imagen Corporativa.

ARTICULO 4°.- Enviar copia del presente Acuerdo a la Gobernación del Tolima y a la Contraloría General del Tolima para lo de su competencia.

ARTICULO 5°.- El presente acuerdo rige a partir de la fecha de su publicación y deroga las disposiciones que le sean contrarias.

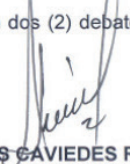
Dado en Ibagué, a los veintisiete (27) días del mes de septiembre del año dos mil diez (2.010).


PEDRO ANTONIO MORA QUINTERO
Presidente


DORIS CAVIEDES RUBIANO
Secretaría

Nota: El presente Acuerdo fue discutido y aprobado en dos (2) debates celebrados en sesiones de días diferentes.

Ibagué, septiembre 27 de 2010


DORIS CAVIEDES RUBIANO
Secretaría

INICIATIVA: DR. JESUS MARIA BOTERO G- ALCALDE, MANUEL ANTONIO MEDINA - SECRETARIO DE PLANEACIÓN MUNICIPAL.
C. PONENTE (S): LUIS FERMIN RIVERA.

ANEXO 2. *Algunos repertorios Ibagué 1850-1950*

1888

Diciembre 31

Templo de Ibagué

Banda del Batallón Bárbula

1. Te deum

1889

Septiembre 2

Colegio San Simón

Banda del Batallón Bárbula

Selección de obras de Beethoven

1890

Marzo 8

Camellón del Pueblo Nuevo

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Vals Hojas perdidas de José E. Suárez
2. Vals Dolores de Euile Waldtefuel
3. Pasillo El presentimiento de G. Vial
4. Mazurka La Candelía de Langer
5. Vals Laura de R. Forero B.
6. Id de la ópera de Farhback

Marzo 14

Paseo Bárbula

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Marcha militar de M. Euscanaza
2. Vals Ramo de azahares de J. Pombo
3. Vals Serenata de Shubert
4. Vals Rigoletto de Verdi
5. Pasillo El secreto de G. Vidal
6. Vals Confidencias de E. Waldtefuel

Marzo 23

Paseo Bárbula

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Marcha militar
2. Vals Valle de las rosas de G. Lamothe
3. Lanceros de J.M.P
4. Polka de J. Pombo
5. Mazurka de G. Vidal
6. Pasillo de J. E. Suárez

Marzo 30

Paseo Bárbula

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Vals Cantares de los bosques de Farhback
2. Polka de los oficiales
3. Id Danza de los oficiales
4. Id Danza La Estela de J.M.P
5. Vals María de R.F.B
6. Marcha militar

1891

Junio 4

Atrio de la iglesia

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Polka Entroga P. De Strauss
2. Vals La cita
3. Id tu siempre tú de Strauss
4. Pasillo Cabellos rubios de O. B.
5. Danza La amistad de O. B

Julio 30

Los Mangos

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Cavatia Lucia de Donizetti
2. Vals Die haggiaren
3. Pasillo Dulce souriza de D. Melo
4. Vals Vino, mujer y canto de Strauss
5. Danza Herminia de J. E. Suárez

Noviembre 30

Colegio San Simón

Academia de Música

Repertorio

1. L'italiana en Algeri
2. Lisa Miller
3. Rigoletto
4. La traviata

1892

Mayo 3

Parque de San Simón

Banda del Batallón Bárbula

Retreta

1. Obertura Fest temepelwieche de Keler Bela
2. Vals Doña Juanita
3. Pasillo Ayes del alma de J.M. Ponce
4. Danza La chata de N. Mata
5. Bambuco El loro real de N. Mata

1893

Diciembre 7

Colegio San Simón

Coro de la Escuela Normal

Concierto

1. Miserere de Verdi
2. Balada Al separarnos de J. Godoy

1896

Octubre 18

Banda Militar del Departamento

Retreta

1. Aria final de la ópera Norma de Belline
2. Vals Arco iris de Waldteufel
3. Id Los Aldeanos de Czibalks
4. Pasillo El zancudo

Octubre 22

Banda Militar del Departamento

Retreta

1. Potpurri Fille Regiment de Donizetti
2. Vals Sobre la montaña de J. Kaulich

3. Id sur Les flots vbleus de Fahrback
4. Pasillo Sueño de un ángel

Octubre 25

Banda Militar del Departamento

Retreta

1. Fragmento de La judía de Harley
2. Vals vino, mujer y canto
3. Pasillo

Octubre 30

Banda Militar del Departamento

Retreta

1. Duc de la ópera Lucía de Donizetti
2. Vals Grido Enfermale ai Mefistófeles de Strauss
3. Pasillo

Noviembre 12

Banda Militar del Departamento

Retreta

1. Serenata de Shubber
2. Vals La traviata de Verdi
3. Pasillo
4. Polka
5. Mazurka

Noviembre 22

Banda de Música

Retreta

1. Dúo ópera Semiramis de Rossini
2. Vals Ensueños de Carmen Manrique
3. Polka
4. Marcha

1934

Octubre 11 y 12

Sala Alberto Castilla

Orquesta de profesores y alumnos del Conservatorio

Repertorio

1. Beethoven
2. Chopin
3. Mendelssohn

4. Verdi
5. Shubert
6. Mozart
7. Saint Saens
8. Bach
9. Meyerbeer
10. Rossini
11. Weber
12. Breton
13. Wagner

1935

Julio 27

Sala Beethoven Conservatorio del Tolima

Concierto homenaje a Alberto Castilla

1. Vals Maria Amalia Orquesta del Conservatorio y Amina Melendro de Pulecio al piano
2. Bunde de Castilla. Interpretado por Teresa Melo
3. El arrullo de A. Castilla. Piano y violines
4. Danza El cacareo de A. Castilla. Piano y flauta
5. La guabina de A. Castilla. Piano por Teresa Melo
6. Un rizo de A. Castilla. Canto. Amina Melendro de pulecio
7. Chipalo de A. Castilla. Piano. Interpretado por Óscar Buenaventura
8. Rondinela interpretada por Conchita Lamus y Teresa Melo
9. Agua de cielo, interpretada por Inés e Isabel Buenaventura
10. Polca. Interpretada por Nora Santofimio.

1937

Febrero 27

Sala Alberto Castilla

Los cosacos del don (Coro ruso fundado en 1921 por Serge Jaroff)

Repertorio

1. Selección de soldados cosacos

1943

Diciembre 3

Teatro Tolima

Ballet sinfónico

Repertorio

1. La danza sagrada del fuego de Cesare Ciociano

1944

Abril 29

Sala Alberto Castilla

Concierto de piano de Demetrio Haralambis

Repertorio

1. Preludio número 15 de Chopin
2. Preludio en Sol mayor de Rachmaninoff
3. Jardines bajo la lluvia de Debussy
4. Leyenda de Asturias de Albeniz

1946

Enero 24

Sala Alberto Castilla

Oscar Buenaventura

Repertorio

1. Fantasía Kochel No 475
2. Sonata Kochel No 457
3. Preludio Op. No 28 de chopin
4. Valse en Mi Menor
5. Nocturno de respigni
6. Serenata a la Propec
7. Claro de luna de Debussy
8. Al calor del vodka, de Isabel Buenaventura
9. Cajita de música. Minueto en Mi Bemol

1948

Segundo semestre (s.f.)

Teatro Colón

Coros del Tolima

Repertorio

1. La marcha turca de Mozart
2. Arrurrú
3. La guabina de A. Castilla
4. O sole mio
5. La canción de Platoff
6. Amaina
7. Amor
8. El galerón llanero
9. El pescador
10. Borrachita
11. El bunde
12. La guabina tolimense (arreglo a seis voces)

1949

Julio 9

Teatro Martí La Habana - Cuba

Coros del Tolima

Repertorio

1. Quiéreme mucho de Gonzalo Roig
2. Habanera Tú
3. La guabina
4. El bunde
5. Trapiche
6. Galerón llanero
7. O sole mío

Anexo 3. Rastros de la música en la prensa escrita de Ibagué 1850-1950⁸

1887

Repertorio de Instrucción Pública

Mayo 15 de 1887. No. 1. Páginas 17, 18 y 19.

Aparte del informe del Inspector General de Educación. “Son profesores de la Escuela y están ejerciendo sus funciones, los señores doctor Pio Triana, Fabio Lozano T., y Ricardo Varón M. Según el cuadro de la distribución de tiempo, fijado en una de las paredes del establecimiento, resulta que el director hace las clases de Religión, Gimnasia, Moral, Urbanidad, Música y Canto; el subdirector las de Historia Patria, Lectura y Agricultura. El profesor Triana las de Aritmética y contabilidad; el profesor Varón las de Escritura y Dibujo, y el profesor Lozano las de Geografía y Castellano”.

Las materias de canto y música se dictan los días jueves de cinco a seis de la tarde y los sábados en el mismo horario.

Repertorio de Instrucción Pública

Julio 31 de 1887. No. 6. Páginas 165 y 166

En la sesión literaria que tuvo lugar el 20 de julio de 1887, en la Escuela de Niñas de Ibagué, que sirvió para evaluar a las estudiantes, en las que resaltaron las asignaturas de Lectura e Historia Patria, cantaron, reza el acta, las niñas un himno nacional.

La celebración de la fiesta patria se llevó a cabo en el Colegio San Simón con la presencia de las principales autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad, la Escuela Pública de Niñas, la Anexa de Varones, San Simón y otros colegios. Doña Elvira G. de Estévez preparó un coro de señoritas de la Escuela Normal de Institutores. El programa, que contaba de 22 puntos, abría con música y se intercalaba con otros actos como declamación y palabras de las personalidades. El acta termina diciendo: “a las cinco de la tarde terminó la solemne función y el auditorio desfiló, en medio de acordes de música entusiasmado por nuestra portentosa historia”.

⁸ Medios disponibles en microfilm en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República en Ibagué.

A continuación, el general Casabianca, entonces gobernador, con varios secretarios y distinguidos caballeros, se dirigieron a la casa de la venerable anciana señora doña Juliana Caldas, hija de sabio, a presentarle sus respetos en tan solemne fecha, la señora Caldas, resto precioso y última reliquia de aquel soberbio coloso, gloria de América, recibió con agrado y sensible emoción la delicada y oportuna visita de estos personajes.

1888

El Tolima

Octubre 5 de 1888. No. 9.

La ciudad de Ibagué le brindó una cálida recepción al ilustrísimo y reverendísimo señor doctor D. Moisés Higuera de Maximopolia, deán de la catedral de Santa Fe de Bogotá, a su llegada a esta capital. Al menos seis mil personas salieron a las calles para verle. Al llegar al punto denominado Los Mangos, ya era tanta la concurrencia, que trabajosamente se podía mover. En este sitio rigurosamente uniformado con vestido de parada, había sido colocada la parte de Batallón Bárbula, quien hizo los honores militares al ilustrísimo doctor Higuera. Si la confusión de ese día no tuerce el recuerdo, creemos que allí mismo se encontraba la banda de música, la cual saludó con una alegre pieza.

El Tolima

Octubre 26 de 1888. No. 12.

Correría del obispo Higuera por la región. En el caso la pequeña nota de referencia termina diciendo: “la Banda de Música amenizaba todos los actos con alegres aires”.

1889

El Tolima

18 de enero. Número 22. Página 1

El primero de febrero próximo, se abrirá en esta ciudad un establecimiento de educación para señoritas, a cargo de las institutoras Luisa y Heliodora Maz en su propia casa de habitación. Establecimiento en que se procurará cumplir satisfactoriamente la tarea que se emprende para llenar la necesidad que de él hay a hoy en esta capital. Las materias de enseñanza serán; Lectura, Escritura, Aritmética, Castellano, Geografía, Historia patria, Geometría aplicada al dibujo, Religión, Moral, Urbanidad, Teoría de la música y Lecciones de piano. Además se hará la clase de costura”. Horarios: 7 am-10. 11 am-3 pm. Pensión por alumna al año 24 pesos de ley.

El Tolima

21 de enero. Página 3.

Se celebró la noche vieja en Ibagué. Desde el 31 de diciembre se adornó el templo y en la noche hubo función religiosa de canto de señoritas de la ciudad, quienes interpretaron con delicadeza, armonía y soltura. También oímos esa noche y al lado de las que cantaban, esas notas dulcísimas y sentimentales que nuestro amigo Ricardo Ferro le hace producir al pistón. Indudablemente Ferro con el Pistón, entusiasmo y conmueve. En la tarde este día, la banda de música del Batallón Bárbula ejecutó varias piezas en la retreta, y se dirigieron a la casa del señor general Casabianca. El primero de enero, en la tarde, a la una, se cantó con toda la majestad del caso un Te-Deum. Dicho canto fue precedido por una solemne misa. En ambas funciones volvieron a cantar en el coro las señoritas Guzmán y Buenaventura, y es justo que repitamos que lo hicieron con esmero, arrancando un vote de aplauso de la escogida y numerosa concurrencia.

El Tolima

Mayo 24. No. 37.

En la Sección Crónica, con el subtítulo “Tras el baile vino la oración” Carriol hace referencia a las honras fúnebres de monseñor José Telesforo Paul, arzobispo de Santa Fe de Bogotá. El templo adornado con insignias de la dignidad de difunto, todo de riguroso luto, que infundía tristeza y recogimiento con retrato abordo y varias coronas dice el texto.

“El canto y la música que de antemano habían sido ensayados bajo la dirección del amigo Ferro llenaron su cometido como Il Faut; y por eso en ese día creía que esas notas que se regaban bajo las bóvedas de templo, hiriendo el alma con melancolía y tristeza, se unían y descendían en forma de coronas sobre la frente de retrato que se encontraba en el catafalco”.

“A las ocho de la noche de mismo día (se refiere al 20 de mayo de 1889) hubo una retreta fúnebre en el atrio, que al decir de los maestros en el arte, no se la habría escuchado con indiferencia en la culta capital de la República, lo que equivale a un aplauso de la Academia”.

El Tolima

Septiembre 5. Número 52.

El 3 de agosto se realizó la recepción a Ignacio León Velasco, arzobispo de Santa Fe de Bogotá.

“A las tres de la tarde llegó su ilustrísima a aquel punto (Guayabal a dos leguas de Ibagué) recibió allí el saludo de bienvenida del jefe del departamento y en medio del numerosísimo cortejo entró a la ciudad. Todo el camino desde cuatro leguas atrás estaba adornado con vistosos arcos y decorados de arcos, colgaduras y flores las calles y colmadas de espectadores; a la entrada de aguardaban en formación las Escuelas Públicas y las congregaciones religiosas, la comunidad de San Simón, y el Batallón Bárbula, éste último con su banda de música rindió los honores a la ordenanza”.

El 2 de septiembre de ese año se realizó un bazar para recaudar fondos para la construcción del hospital de caridad de la ciudad. Se presentó la banda musical de Batallón Bárbula. El día anterior, se había llevado a cabo la posesión como gobernador del Tolima del general Casabianca. El concierto se realizó en al Colegio San Simón. Sobre la presentación de la banda el periódico reseña; “la Banda durante los dos actos en que se dividió el bazar, en el día y por la noche, estuvo deleitando a los visitantes con sus armoniosas notas. El orden que reinó durante estas funciones fue el que corresponde al elevado concepto que ha sabido captarse Ibagué por su culta sociedad, y que la hace merecedora de la justa fama de que goza en toda la República”.

“Hubo momentos en que creíamos estar en el Salón de Grado de Bogotá, y días hacía que esperábamos la oportunidad de hacerle justicia a la Banda que ha existido en ésta ciudad, y de darle una palabra de aliento, aunque legos en la materia, por sus notables disposiciones y por su incesante aplicación al divino arte de la armonía; el jueves santo pasado le oímos tocar una selección de Beethoven; quienes saborean la música alemana acendrado gusto tienen”.

El Tolima

Septiembre 5 de 1889. No. 52.

“El domingo siguiente del bazar dará uno muy lindo la Banda de música de ésta ciudad, con el concurso de varias señoras y señoritas, también en beneficio del Hospital para concluir las obras se necesitan muchos fondos; y ojalá todos vecinos dieran un paseo por donde se está construyendo la obra para que en vista de ella juzguen de su importancia y vean siempre el apoyo que demandamos. En el programa que se repartirá se verá el precio de la entrada y el local donde tendrá lugar”.

El Tolima

Septiembre 12 de 1889. No. 53.

Al concierto que tuvo lugar el sábado próximo pasado por la noche, dado en beneficio de los pobres y con el fin de allegar fondos para la construcción del hospital de caridad de ésta simpática capital. El programa que de esta función se

repartió fue cumplido en todas sus partes y hábilmente ejecutadas las escogidas piezas de música, en el respectivo turno, por la señora Luisa A. de Torrente, señorita Felina Caicedo, las niñas Otilia Ramírez, Julia Manuela García; y los señores Claudio y Félix C. Maz, Ricardo Ferro B., y Rafael Vela R, quienes al tomar parte activa en esta función, al par que sin hacer alarde de sus conocimientos musicales y no movidos por la variedad de ostentarlos transparentaron los bellos sentimientos que los animan y el interés de aliviar a los infelices, no dudamos que este ejemplo será seguido con santa emulación por las señoras y señoritas, cuyo corazón naturalmente compasivo no se sacia nunca de hacer el bien; obteniendo aún en esta vida el premio debido a su virtud; pues como muy bien dijo Heredia: “¡cuánto exalta y diviniza el rostro de la hermosura, la expresión celeste y pura de la sensibilidad!”.

El Tolima

Septiembre 20 de 1889. No. 56. Página 44.

El Colegio San Simón, con la banda de música militar del departamento, ha estado ensayando el laudo cuerpo de cadetes del Colegio Público de San Simón el ejercicio de tropas de infantería. Sabemos también que el colegio prepara una lúcida fiesta el 28 de octubre día del onomástico de Libertador.

El Tolima

Octubre 31 de 1889. No. 60. Sección Crónica.

Sobre la constitución de manera oficial de la Banda de Música.

Ya tenemos banda de música oficial, más o menos constituida. I esto es bueno o malo que lo discutan otros, yo, ni pongo ni quito Rey, y mucho menos cuando no entiendo el asunto. Pero es lo cierto que la Banda, conforme a la ordenanza militar, de retretas los jueves y domingos de cada semana, y esto hace que se robe al lento y tranquilo andar del tiempo un instante de placer, que bien puede ser rocío que refresque el camino de la vida, en las tostadas playas de dolor (excuse usted este arranque gongoriano que tan mal me sienta).

El Tolima

Diciembre 6 de 1889. No. 66. Página 91. Sección Crónica.

“La Banda del Departamento que dirige Ricardo Ferro, obsequió anoche a los R.R.P.P., Jesuitas con una lúcida retreta, hábilmente ejecutada. Las felicitaciones por su adelanto. Sabemos asimismo que con la misma espontaneidad con que obsequió a los R.R.P.P, hará el señor Ferro que su banda toque escogidas piezas en la plaza principal el día de la Inmaculada para cooperar por su parte a la celebración de las glorias de María. ¡Bien, muy bien!”.

El Tolima

Diciembre 8 de 1889. No. Especial en honor a la Santísima Virgen.

En este número se menciona someramente que la Banda de Música participó de dicha celebración.

1890

El Tolima

Enero 10 de 1890. No. 69. Primera página.

El artículo confirma la continuidad en la ciudad del Colegio San Luis Gonzaga, plantel educativo de educación elemental y secundaria. Habla de su tarea, de su misión, de sus métodos pedagógicos. Así mismo hace referencia a las asignaturas en las que se incluye el canto.

El Tolima

Marzo 7 de 1890. No. 77. Página 4. Sección Crónica.

“El sábado 8, a las 5 p.m., tocará la Banda de Música del Departamento una retreta en el Camellón del Pueblo Nuevo, construido recientemente por el batallón Bárbula, conforma el siguiente programa: Valses Hojas perdidas por José E. Suárez, Id Dolores por Euile Waldtefuel, Pasillo El Presentimiento por G. Vidal, Mazurka La Candelía, Langer; Valses Laura por R. Forero B., Id de la ópera por Farhback. El director y jefe de Batallón dedican esta retreta a la sociedad ibaguereña”. (Tolima E. , Sección Crónica, Retreta, 1890)

El Tolima

Marzo 14 de 1890. No 78. Página 9.

Acto en el paseo Bárbula. El acto efectivamente se llevó a cabo con una “lúcida y numerosa concurrencia” y por indicación de gobernador se establecerán retretas en el mismo punto y a la misma hora todos los domingos “con el fin de proporcionar alguna distracción a esta culta sociedad”. También se señala aquí que el gobernador ha dispuesto la construcción de un parque.

“Al abrirse la temporada anunciada el coronel del Batallón Bárbula y el director de la Banda de Música dedican la primera retreta a dicho mandatario y advierten que en caso de lluvia se transferirá para el siguiente día en que haga buen tiempo”,

Programa:

Marcha militar por M. Euscanaza, Valses Ramo de azahares por J. Pombo, Serenata Shubert, Valses Rigoletto, Pasillo El secreto G. Vidal, Valses Confidencias E. Waldtefuel.

El Tolima

Marzo 21 de 1890. No. 79. Página 9.

Otra retreta programada para el día 23 en el Paseo Bárbula. Estas son algunas de las piezas que se tocaron. Marcha Militar, por NN; Vals Valle de las rosas de G. Lamothe, Lanceros por J.M.P., Polka por J. Pombo, Mazurka por G. Vidal y Pasillo por J. E. Suárez.

El Tolima

Marzo 28 1890. No. 80 Página 20

Anuncio de retreta. En la Sección Crónica de esta edición se comunica que las retretas se han transferido para los sábados a las 5 pm.

Las anunciadas para los domingos: Valses Cantares de los bosques por Farhback, Polka de los oficiales, Id Danza de los oficiales, Id Danza La Estela J.M.P., Valse María R.F.B., y Marcha Militar NN.

El Tolima

Mayo 16 de 1890. No. 86. Página 11.

Aviso en la Sección Crónica señalando que las retretas se seguirán dando los sábados a las 5 p.m., en el atrio de la iglesia.

El Tolima

Julio 4 de 1890. No. 91. Página 4.

Sección Remitidos. Músicos de la Banda Departamental salen en defensa de su director Ricardo Ferro B., acusado de maltratar a dos de sus músicos de la sección número dos.

El Tolima

Julio 18 de 1890. No. 93. Página 11.

En la Sección Crónica de este número se anuncia la programación para la conmemoración del Día de la Independencia. Dentro del programa se menciona: Retreta a las 8 p.m., en el Parque Principal.

El Tolima

Agosto 7 de 1890. No. 96.

En este número se hace referencia, Sección Crónica, del bazar con el fin de recolectar fondos para el hospital de caridad y de un concierto y función de Silforama y Cosmorania a cargo de Nemecio Torres y Félix Clemente Maz. Valor de las entradas 30 centavos general y niños 20 centavos.

El Tolima

Agosto 14 de 1890. No. 97. Sección Crónica.

“En la noche de 11 (agosto) tuvo lugar el concierto anunciado, pues la falta de un buen piano que había hecho incierta su realización, se llenó con la intervención de la señorita María Sicard, una de las que componen la junta directiva, y que con más decisión y eficacia colaboró en la empresa de concierto, es justo hacer mención a esta apreciable señorita porque sin sus auxilios no había podido realizarse la obra indicada, muy agradable para el público y muy lucrativa para el Hospital”.

Más adelante continúa diciendo. “El concierto, como era de esperarse estuvo a la altura de los artistas que en el tomaban parte y de la buena sociedad que a él concurrió cabe la esperanza de que con el éxito artístico del concierto las señoritas de Ibagué puedan vivamente interesados en estudiar música y canto para lo cual tienen maestros y pianos magníficos”.

El Tolima

Agosto 21 de 1890. No. 98. Sección Crónica.

Se hace referencia en esta edición a la ordenanza número 11 a través de la cual se crea un colegio de instrucción secundaria para señoritas, que debe principiar a funcionar a partir de 1 de febrero de 1881. Se dictarán los siguientes cursos. Escritura, Religión, Moral, Urbanidad, castellano, Aritmética, Geografía, Pedagogía, francés, Dibujo, Higiene, Economía Doméstica, Música y Canto. Inclusive piano, costura, bordados y tejidos, modistería y arte de cocina.

1891

El Tolima

Enero 16 de 1891. No. 116. Página 3. Sección Crónica.

En la Sección Crónica, sin mayores detalles, se menciona la fiesta de la Inmaculada Concepción y la participación de la Banda de Música.

En la página 4 de esta misma edición, Sección Avisos, aparece la apertura del Colegio de la Concepción y dentro de las materias de enseñanza figura teoría de música y lecciones de piano.

El Tolima

Abril 1 de 1891. No. 121. Página 4.

“El lunes último se instaló la Academia de Música de San Simón bajo la dirección del señor Temistocles Vargas; y la cual se propone el señor rector impulsar para que llene el objeto con que se la ha creado que es el de formar una verdadera escuela de música, que pueda ser provechosa y útil. Las clases que se dictarán son las siguientes: teclado, canto, violín, violonchelo, viola, contrabajo, y flauta, se

ha reunido un grupo de jóvenes pobres para que aprendan algún instrumento y puedan formar más tarde una orquesta. Benéfica labor, que a no ser interrumpida será de resultados prácticos y hará merecer a sus fundadores la gratitud pública”.

En la misma edición, Sección Crónica, el periódico señala.

“Para dirigir la enseñanza de música en el Colegio San Simón ha venido a esta capital el señor D. Temistocles Vargas, uno de los más notables discípulos que ha tenido la Academia Nacional de Música de Bogotá. Ojalá los padres de familia sepan aprovechar la oportunidad de poner a sus hijos a la vez que un magnífico maestro, un cumplido cabal era para que los instruya en el divino arte de la música”.

El Tolima

Mayo 14 de 1891. No. 126. Página 11. Sección Crónica.

“Algunos miembros de la colonia caucana de esta capital, con el apoyo del señor cura y de varias personas piadosas, costearon las exequias que por el alma de ilustrísimo señor Velasco tuvieron lugar el martes. La función estuvo solemne, tanto por la selecta concurrencia, como por la decoración sencilla y elegante de túbulo y severos acordes de la orquesta. Fue un digno tributo de nuestro llorado pastor”.

En la misma página (12) y sección.

“El viernes pasado hubo retreta en “Los Mangos”, risueño lugar a las afueras de la población. Estuvo muy buena y muy concurrida, a pesar de que pocas personas tuvieron conocimiento con la debida anticipación. El señor coronel Chávez las ha establecido mensuales en este punto al que se va con gusto por la variedad de paisaje y ambiente oxigenado que se respira. El Tolima anunciará el día y publicará programa de las sucesivas, da también las gracias al coronel Chávez y al señor director de la banda por éste nuevo pasatiempo que nos proporcionan”.

El Tolima

Junio 4 de 1891. No. 129. Sección Crónica. Página 4.

Relación de las piezas que la Banda de Música ejecutará para la retreta mensual el viernes 5 del presente.

Polka Entroga P. Por Strauss. Vals La Cita por NN, Id Tu, siempre tú por Strauss. Pasillo Cabellos rubios por O.B., Danza La Amistad por O.B.

El Tolima

Julio 24 de 1891. Sección Crónica. Página 16.

“Se ha abierto en esta ciudad una enseñanza de canto para mujeres,

dirigido por el hábil profesor señor Temistocles Vargas, y sé que algunos padres de familia se han apresurado a matricular sus hijas para recibir lecciones en tan bello ramo de la educación para la mujer. Todo esto demuestra que en Ibagué los padres de familia no descuidan la instrucción para sus hijos”.

El Tolima

Julio 30 de 1891. Sección de Todo. Página 20.

“Retreta. La del final de mes se tocará en el punto de “Los Mangos”, el sábado 1 de agosto a las 5 p.m., conforme al siguiente programa: Cavatina Lucia por Donizetti; Vals Die Haggiaren NN, Pasillo Dulce souriza D. Melo; Vals Vino, mujer y canto Strauss y Danza Herminia por J. Suárez. El director R.F.B.”.

El Tolima

Noviembre 6 de 1891. No. 151. Página 3. Sección de Todo.

“Magnífica retreta fue la que dio ayer la Banda oficial a las 5 p.m., en la Plazuela de San Simón. Se nos ha informado que se dará en lo sucesivo cada mes siendo obligatorio tocar piezas nuevas en cada una. Aplaudimos la resolución porque, así sea a la vez que se estimula al señor director de la Banda, se nos proporciona un rato de placer”.

El Tolima

Diciembre 4 de 1891. No. 155. Primera Página.

Bajo el título Instrucción Pública Secundaria.

Actos públicos y privados del Colegio San Simón. Exámenes finales y exaltaciones. La Sección Solemne tuvo lugar el 30 de noviembre de 1891. Comenzó con el Himno Nacional, letra de eximio Rafael Núñez y música del profesor Temistocles Vargas, cantado por las señoritas Camila Santos, Celmira Trujillo, Clementina Melo, Emilia Melendro, Filomena Ramírez, Isabel Casabianca, Juana Melendro, María Sicard, Otilia Ramírez, Paulina Caicedo, Rebeca Montealegre, Susana Melendro y Virginia Melo, los alumnos Carlos J. Bernal, Carlos Julio Caicedo, Jorge Tribín, José Gregorio Galarza, Manuel María Vargas, Marcos Bonilla y Rafael Reaño y acompañando de la:

Orquesta: Juan de Dios Suárez (Primer Violín) Edmundo Vargas R (Id, Id) Id Zacarías Caicedo Id. Id Fernando Caicedo segundo Id. Id Emiliano Bonilla, id. Id Lino Silvestre id. Luis González Primera Viola. Luis S. Pavia Segunda Id. Eutorgio César Primera Flauta. Clemente Castro Segunda Id. Coronado Castro Primer Violonchelo. José M. Casabianca Contrabajo señor Félix Clemente Maz, Piano.

En adelante narra el repertorio y la participación de la Banda Militar del Departamento.

En la página 3 de esta misma edición relacional la Retreta del fin de mes.

La Sección Crónica de este número hace también referencia al acto solemne del Colegio San Simón (Pág. 4) “Concluida la repartición de los premios le tocó el turno a la clase de música cuyos alumnos tocaron varios trozos de ópera que agradaron muchísimo. También tocaron piano algunas señoritas, lo mismo que algunos jóvenes que no están en la clase de música y todos los cuales ganaron merecidos aplausos. Y bien queda en éste lugar hacer mención de niño Carlos Restrepo por la propiedad con que supo acompañar con el piano a otros dos niños de colegio que tocaban violín y la niña Clementina Sicard que tocó piano a cuatro manos con el señor Vargas”.

El Tolima

Diciembre 10 de 1891. No. 156. Página 9.

“Academia de Música. Bajo la dirección del hábil profesor, Temistocles Vargas, se abrirá un establecimiento con éste nombre, el día del 20 del presente y se recibirán 15 alumnos, prefiriendo a los que el año anterior hicieron el curso de música en el Colegio San Simón. Un paso más hacia el progreso y por consiguiente, un nuevo tema de censura para el corresponsal de diario de Cundinamarca”.

En esta edición, Sección Crónica, también se menciona el matrimonio de Temistocles Vargas con María Sicard.

1892

El Tolima

Abril 7 de 1892. No. 160. Página 5.

Se menciona el repertorio de la retreta correspondiente al mes de abril de ese año.

Retreta. La de las piezas nuevas puestas en el presente mes, tendrá lugar el día 3 del entrante a las 5 p.m., en la plazuela de San Simón conforme a la siguiente relación. Obertura Fest temepelwieche Keler Bela. Valses Doña Juanita E. Strauss. Pasillo Ayes de alma J. M. Ponce. Danza La Chata N. Mata. Bambuco El loro real N. Mata. Director Ricardo Ferro B. Ibagué 28 de abril de 1892.

El Tolima

Mayo 19 de 1892. No. 165. Página 9.

Con el título Academia de Música.

“Ha llegado a nosotros la plausible noticia de que la Academia de Música de la ciudad de Ibagué, que está bajo la dirección del modesto cuanto hábil joven señor Temistocles Vargas, hace progresos rápidos. Se dictan clases de violín, violonchelo, contrabajo, flauta, piano, armoniur, teoría y lectura musical.

Abrigamos la esperanza de que el Gobierno de éste Departamento seguirá apoyando esta bella enseñanza tan descuidada entre nosotros. Felicitamos al señor Vargas por su triunfo”.

1893

El Tolima

Junio 8 de 1893 No. 186 Página 3. Sección de Todo.

Bajo el título Protesta a son de música.

“Ya habíamos dicho que lo Radicales piensan recuperar el poder, no a mano armadas, sino a fuerza de poesía: Así lo dio a entender el soneto a El Relator que en otro número de esta hoja queda publicado. Ahora han agregado a la poesía escrita la poesía tocada. Dice El Relator, hablando de la serenata que se le dio a D.D., Pérez en la noche de 22 de mayo último: “El concurso era numerosísimo, en él se hacía palpable la índole de nuestro gran partido (¿índole musical?) y el modo como entiende y practica la oposición que debe hacerse al actual tiránico régimen regenerativo, es decir; el de la protesta respetuosa, digna”.

Ha habido, pues, protesta musical y hasta hoy no hemos sabido que la Regeneración se haya empeñado en ser música. Y así es que se cree demasiado en nuestro sentimentalismo, hasta el extremo de entregar el poder a trueque de que no haya serenatas o manifestaciones de Gran Partido, bueno es que sepa que pueden irse con su música a otras partes, porque lo que es aquí no cambiamos Gobierno por fusas que son difusas.

El Cronista Tolimense

Junio 17 de 1893. No 3. Página 12.

Retreta, una nueva banda en el escenario.

“Una excelente tocada por la notable banda de música de los señores Maz fue obsequiada al señor doctor Galofre, por un grupo de sus amigos personales y políticos”.

El Tolima

Septiembre 7 de 1893. No. 197. Sección de Todo. Retreta.

“Muy bien desempeñada estuvo la del sábado último y sólo hubo de notarse la casi soledad de sitio. Para el miércoles 6 del presente está anunciada la retreta mensual en la Plazuela de Hospital. Ojalá que la concurrencia fuera un poco más numerosa que las tardes anteriores”.

El Tolima

Septiembre 14 de 1893. No. 198. Sección de Todo. Página 7.

Retreta.

“La del sábado próximo, 16 de septiembre, se dará a las 5 p.m., en la Plazuela del cuartel. Cuanto a sitio se nos ocurre. No sería más conveniente elegir para el caso la Plazuela de San Simón, más central y cómoda. Entendemos que mucha gente y sobre todo señoras, dejan de asistir a las retretas por retirado el paraje”.

La Hoja. Semanario comercial, literario y noticioso.

Octubre 3 de 1893. Página 2.

La hoja “Bellas Artes” un artículo pequeño sobre los tríos musicales.

El Tolima

Octubre 5 de 1893. No. 201. Sección Artística. Página 4.

En esta edición aparece una columna de Temistocles Vargas sobre el arte de la música, su importancia como lenguaje, y su poder fundamental en la educación. La nota queda en continuar.

La Hoja

Diciembre 7 de 1893. No. 10. Página 3. Sección Miscelánea.

Sesión solemne en el Colegio San Simón donde se entregan los premios de la Escuela Normal de Institutores.

“El acto duró tres horas. En él hubo además de la música de la Banda del Departamento, que ejecutó bien la clásica de la Academia de Música, que exhibió bastantes adelantos y el canto de señoritas de la Escuela Normal que arrancó entusiastas aplausos, distinguiéndose entre todos las señoritas Matilde Mariño y Elisa Uruña en el “Miserere” de Verdi y la balada “Al separarnos” de J. Godoy”.

1894

El Tolima

Abril 19 de 1894. No. 211. Sección de Todo. Página 9.

Compañía de Zarzuela.

“Llegó a esta capital la que hábilmente dirigen los señores Dalmau y Ughetti. Dará únicamente tres funciones, en atención a los inconvenientes con que ha tropezado. Hará su estreno hoy con La Tempestad. El reparto lo verán nuestros lectores en la hoja volante. Saludamos a la compañía, le deseamos feliz éxito con sus trabajos y el concurso que merecen y necesitan”.

La Hoja

Julio 2 de 1894. Página 3.

Suntuoso baile otorgado por el gobernador José I. Camacho la noche de 26 de julio en el Colegio San Simón (9 p.m.) al que fue invitado lo más granado de la sociedad.

“La Banda de Música ocupaba el antiguo coro de la capilla y debemos ser justos al reconocerle que se esmeraron en tocar bien”.

El Bazar

Julio 9 de 1894. No. 1. Hoja 2.

El periódico crea comisiones de trabajo para el desarrollo de la ciudad. En la música y canto nombra a la señora Luisa de Torrente, las señoritas María Sicard, Herminia Ramírez y Mercedes Cordovez y señor Félix C. Maz.

En la hoja número tres se lee lo siguiente: “fuera de las bandas de la ciudad, habrá una sesión de música y canto nocturna a cargo de la comisión respectiva y en ella se cantará lo más apropiado al acto, sea nacional o extranjero”.

Lo anterior forma parte de una ceremonia organizada en la plazuela de San Simón el 3 de agosto de 1890 con la idea de recoger dinero y objetos para los más pobres.

1895

La Tregua; Política y Variedades

Octubre 11 de 1895. No 2. Página 8. Sección Avisos.

Peluquería

En la muy conocida de Juan de Dios Rocha, se lavan y arreglan sombreros. Precios sin competencia. Y a los músicos ofrece abundante y permanente surtido de cuerdas para tiple y guitarra.

1896

El Eco Andino

Octubre 16 de 1896. No. 4. Página 10.

De las piezas de música que ejecutará la Banda Militar del Departamento en las retretas de 18 y 22 del presente mes. Día 18: Aria Final Opera Norma por Belline. Valses Arco Iris por Waldteufel. Id Los Aldeanos por Czibalks. Pasillo El Zancudo N.N.

Día 22: Potpourri Fille Regiment por Donizetti. Valses Sobre la Montaña por J. Kaulich. Id Sur Les Flots Vleus por Fahrbach. Pasillo Sueño de un Ángel NN. Director Ricardo Ferro B.

El Eco Andino

Octubre 23 de 1896. No. 5 Página 15.

Otra relación del repertorio de la Banda Militar del Dpto. para los días 25 y 29 de octubre de 1896, que incluye un fragmento de la Judía de Harley, valeses de Strauss como Vino, mujer y canto y pasillo.

En la edición del 30 de octubre de 1896, No. 6, página 18, también se hace una relación del repertorio de la Banda Militar del Dpto. para los días 1 y 5 de noviembre de ese año. Incluyen; Duc de la ópera de Lucía por Donizetti, valeses como Grido Enfermale ai Mefistófeles de Strauss y pasillos.

El Eco Andino

Noviembre 6 de 1896. No. 7. Página 2. Sección Variedades.

Fonógrafo.

“Está funcionando uno en la Calle Real; está hábilmente manejado y cuenta con escogidas piezas de música, cantos, trozos de prosa y en verso, etc. No cuesta sino un real cada audición”.

En la misma página aparece otra relación de repertorio para retreta de la Banda Militar de Dpto. para el 8 y 12 de noviembre de 1896. Incluye: Serenata por Schubers, valeses como la Traviata de Verdi, pasillos, polka y Mazurka.

El Eco Andino

Noviembre 20 de 1896. No. 9. Página 10.

Relación del repertorio de la Banda de Música para los días 22 y 26 de noviembre de 1896.

Incluyó el Dúo Opera Se mi ramis de Rossini, valeses como Ensueños de Carmen Manrique, Polka y Marcha.

La Verdad: Órgano de Comité Electoral de Tolima

Mayo 21 de 1897. No. 3. Página 11.

“Terminado ya el parque de San Simón, obra que debe mucho al interés y dirección del señor general Aparicio, bien podemos decir que embellece la plazuela, sólo falta ahora unos asientos para el público y que la Banda oficial os deleite con sus armonías una vez por semana en aquel ameno sitio”.

La Concordia Nacional

Mayo 27 de 1899. No. 6. Página 2. Sección de Todo. Recomendable.

“En la noche del jueves antepasado a tiempo que la Banda de Música del Dpto. daba principio a la retreta reglamentaria, unos cuantos jovencitos, amantes del arte, de esos que con gran satisfacción vemos todos los días entregados al

trabajo, quisieron divertirnos con unos pitos, instrumento musical muy propio de estos artistas. Más, como espectáculo no hacía parte del programa, la Policía se encargó de aplazarles hasta mejor ocasión el concierto lo cual ha sido muy sensible para muchos.

Pueda ser que siempre no den los jóvenes dichos el gusto de oírlos, y que no desmayen en el estudio del divino arte, aunque tengan para ello que distraer parte de tiempo destinado a trabajos más productivos”.

La Concordia Nacional

Junio 8 de 1899. No. 8. Página 6. Sección de Todo.

“Al señor director de la Banda de Música de la capital, nuestro buen amigo Ferro, nos permitimos suplicar nos facilite oportunamente los programas de las retretas que se ejecutan los sábados y domingos. El público, que tanto gusta de esos ratos de placer, agradecería se le diera a conocer previamente las piezas que se tocan. Y a propósito de las retretas no será mejor que la de sábado se diera en el Parque San Simón”.

1903

Registro Oficial de Ibagué

Martes 4 de agosto de 1903. Primera Página, No. 913.

En esta edición se publica la ordenanza número 21 sobre autorizaciones de señor gobernador. La Asamblea Departamental de Tolima en uso de sus facultades legales ordena:

2- Para organizar la Banda de Música del Departamento y reglamentarla por decreto especial, nombrar el director y los músicos y fijarles sus deberes.

1909

Ibagué Gaceta Departamental

Enero 9 de 1909. No. 6. Página 44.

En esta edición y con motivo del primer centenario de la Independencia, la Comisión Nacional del Centenario, con la aprobación del Gobierno Nacional, promociona varios concursos, entre ellos el de música.

“10. Un concurso de música. Para premiar las mejores composiciones musicales de cualquier género al que pertenezcan, de autores colombianos, hasta...1,0008”

Ibagué, Gaceta Departamental

Diciembre 2 de 1909. No. 49 y 50.

Decreto 409 de 1909 por el cual se asigna sobresueldo a los miembros de la Banda de Música de Ibagué.

Art.7. Asígnese desde el 1 de noviembre próximo un sobresueldo mensual de \$ 3 a cada uno de los músicos que componen la Banda de la capital del departamento cuyo sueldo no exceda de \$ 10. El sobre sueldo se pagará mediante cuenta de cobro que presentará al director.

1910

Ibagué Gaceta Departamental

Febrero 8 de 1910. No. 62. Página 502.

En esta edición se decretan los cargos de los empleados de la Academia de Música del Departamento. En ella, en artículo único, el gobernador nombra a Alberto Castilla como director ad-honorem de la academia.

Ibagué Gaceta Departamental.

Marzo 1 de 1910. No. 65 y 66. Página 15.

En esta edición se publican algunas disposiciones por decreto para la conmemoración del centenario de la Independencia de Colombia. El artículo 11, del decreto 81 de 1910 del 14 de febrero dice así: “la Academia de Música de ésta capital, tendrá una sesión solemne en dicho día, y tocará una retreta en el parque Libertador”.

Ibagué Gaceta Departamental

Julio 17 de 1910. Primera página. No. 88.

En esta edición se registra, en primera página, el nombramiento de Alberto Castilla como director interino de la Banda Militar de Música.

1930

El Derecho

11 de mayo de 1935. No. 13. Página segunda. Sección Diálogo.

Armando. No todo es nostalgia en esta parroquia. El miércoles último estuvimos de concierto. El famoso pianista Alfredo de Saint Malo y el notable violinista Giacomo Marcenaro nos honraron en nuestro conservatorio con una recitación musical. Y qué armonías. Yo oí sonar muy bien esos dos instrumentos. Y vi gozar intensamente al maestro Castilla. Y sufrir también; gozó con la música escogida, sufrió con la ausencia de auditorio.

1935

El Derecho

Ibagué 15 de junio de 1935. Primera página. No 18.

En esta edición, en primera página aparece la siguiente reseña: en la foto aparece Octavio Suárez, barítono venezolano.

“Renombrado barítono venezolano que debutará esta noche en el Teatro Departamental. El joven y famoso cantante viene conquistando ruidosos triunfos. Periódicos y revistas nacionales y extranjeras hacen elogiosos comentarios de su personalidad artística. Ibagué, ciudad delicada por excelencia, sabrá corresponder a tan gentil visita”.

En la misma edición, página tercera, cuarta columna de la página, aparece una nota titulada “Honrosa invitación”. La pequeña nota es un programa religioso de la fiesta del Perpetuo Socorro. La celebración se realizó en la capilla de San Roque ese 15 y 16 de junio. En uno de sus apartes dice: “esta tarde, vísperas de iglesia y de plaza, mañana misa desde muy temprano. A las seis misa de comunión general para la cofradía de la santísima virgen con música por la Banda Departamental, cohetes y repiques de campanas”. (El Derecho, 1935)

El Derecho

22 de junio de 1935. No. 19.

En esta edición aparece un aviso en la página séptima titulado Teatro Departamental, en el que se habla del cierre de edificio por presentar riesgo.

El Derecho

6 de julio de 1935. No. 21.

En esta edición, página segunda, Sección Diálogo.

“La ciudad desespera de tedio. Bostezo sin cesar. Las noches le son largas y sufridas. No tiene el espectáculo central a la que estaba acostumbrada: El cine en el Teatro Departamental. Para la parte alta de la ciudad, le queda retirado, excéntrico local de Cine Colombia”.

Luego habla de las pésimas condiciones de local de Cine Colombia y pide al Gobierno departamental la pronta recuperación de teatro. “Esta vida de Ibagué sin el espectáculo central es invivible”. Algunos, especialmente los hombres, sin el espectáculo central van al juego y las cantinas.

El Derecho

27 de julio de 1935. No. 24.

En esta edición, primera página se hace una corta reseña sobre un homenaje que la Asamblea Departamental y el Concejo de Ibagué le ofrecen al maestro Alberto Castilla por su entrega y servicios al arte.

El Derecho

3 de agosto de 1935. No 25. Sección Diálogo.

En esta edición, Sección Diálogo, página segunda, hay una nota que revela

la trascendencia de la labor de Alberto Castilla en Ibagué. Está claro que la fiesta y homenaje lo promovieron las mujeres de la elite ibaguereña. El texto de invitación a la fiesta decía: “la sociedad de Ibagué desea rendirle un tributo de admiración y afecto al maestro Alberto Castilla, con motivo de haberse dado al servicio público el salón de conciertos de Conservatorio de Música, iniciado y terminado por el idealismo batallador de aquel artista genial”.

En el concierto de homenaje solo se tocó música del maestro Castilla y se llevó a cabo el sábado 27 de julio de 1935.

Isabel Melendro de Iriarte, Gabriela Isaacs de Ramírez, Amina Melendro de Pulecio, Raquel Isaacs de Vélez, Amalia Melendro S., y Concha Lamus O, promovieron el homenaje.

El concierto comenzó con el valse “María Amalia”, ejecutado por la orquesta y acompañado al piano por Amina Melendro de Pulecio. La ejecución fue tan buena que la repitieron.

En el orden Alberto Camacho Angarita ofreció un discurso. Luego vino el Bunde interpretado por Teresa Melo. Luego unas coplas, al parecer hechas por María Amalia de Camacho Angarita y Raquel Isaacs de Vélez.

“Hoy celebramos la fiesta del gran maestro Castilla a quien sólo se le tacha que se quedó sin costilla” Luego vino la ofrenda floral. Montañas de flores a los pies de Castilla, que mudo sólo atinó a esbozar una sonrisa. Posteriormente se interpretó la pieza “El Arrullo” en piano y violines. Seguido vino la pieza “El Cacareo”, bella danza ejecutada al piano por Lucio Prada y la flauta de Manolo Montealegre.

Luego vino la intervención de la poetisa Luz Stella, quien recitó “magistralmente” una composición dedicada al maestro Castilla. Después de la intervención de Luz Stella vino la ejecución al piano de Teresa Melo de la pieza “La Guabina” y el canto de la pieza “Un Rizo” por parte de Amina Melendro de Pulecio. El entonces niño Oscar Buenaventura se lució, dice la nota, interpretando al piano la pieza “Chípalo”.

Conchita Lamus y Teresa Melo tocaron “Rondinela” y Lamus “Mistelita”. Inés e Isabel Buenaventura la pieza “Agua de cielo”. La pieza “Polca” fue interpretada por Nora Santofimio. “Fuentecilla” y “Giana”, una marcha, fueron los dos últimos números musicales de la denominada “fiesta inmortal para el arte ibaguereño”.

El Derecho

21 de septiembre de 1935. No. 32. Primera Página.

En esta edición, primera página, se habla de Ibagué como sede del primer Congreso Nacional de la Música.

En esta misma edición aparece una carta de Alberto Castilla a Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes y fundador de la Sociedad de Amigos del Arte.

Castilla le dice a Santos que la idea de la sociedad ha sido socializada y bien recibida en Ibagué. Aquí Castilla le habla a Santos de la posibilidad de tener en enero de 1936 el Congreso Nacional de la Música. El maestro Castilla piensa en una semana de la música y le dice a Santos que es indispensable el apoyo de la Asamblea, la Gobernación, pero también del Congreso de la República para premiar a los compositores, solistas, grupos instrumentales de cámara, sinfónico y bandas. También conjuntos corales.

Castilla piensa que debe haber música religiosa en las iglesias, retretas en las plazas, música de restaurante y actos definitivos de concierto en la sala del Conservatorio. Asimismo asambleas de compositores “para cambiar ideas sobre ritmo, modalidades y motivos étnicos”.

El Derecho

28 de septiembre de 1935. No. 33. Página Tercera. Sección Glosas y Apuntes.

“Bajo la dirección inteligente del doctor Mario M. Barrio y don Nicolás Rivera M ésta estación de radio viene desarrollando una labor de absoluto sabor autóctono. Por su micrófono han pasado nuestros artistas tolimenses. No en su totalidad como es nuestro deseo. Pero si hemos tenido el gusto de admirar a elementos destacados en el arte musical.

Maravillosamente atendida la estación ibaguereña está llevando a lejanas tierras nuestra música, nuestras canciones, está dando a conocer nuestros poetas, oradores, políticos, comerciantes, etc.” Y continúa diciendo “Ahora sus empresarios están organizando un ciclo de conferencias culturales. Lo iniciará el maestro Alberto Castilla, lo seguirá doña Luz Stella, nuestro redactor Flor Saavedra E, Alberto Santofimio, Lucio Prada, Julio Ernesto Salazar Trujillo, Fidel Peláez, Alfonso Vélez Botero, que pueden decir muchas cosas buenas de nuestra amada tierra”.

El Derecho,

12 de octubre de 1935. No. 34. Página Quinta.

En esta edición, página quinta, carta de Gustavo Santos, Ministerio de Educación Nacional en la que Santos le dice a Castilla que recibe con entusiasmo la iniciativa de la “Semana de la Música” y le asegura que puede contar con su ayuda y la oficial para su realización.

Santos le pide fijar desde ya un programa serio y rodear la iniciativa y replicarla luego en otros lugares de país. El funcionario le propone un programa así:

1. “Una serie de reuniones diarias de los artistas, compositores, ejecutantes, artísticos, pedagogos y musicólogos que asisten, para discutir sobre las bases de un informe que el presentará sobre cada tema en torno a cada problema”.
2. “En las horas de la noche en una serie de conciertos previamente organizados en los cuales tomarán parte artistas nacionales (pianistas, cellistas, violinistas, cantantes etc.) o artistas extranjeros que se encuentren Colombia. Podría acaso presentarse un pequeño cuadro de ópera.
3. “En horas de la mañana una serie de concursos de murgas de todo el país para premiar a las dos o tres mejores. Acaso podría hacerse un concurso de banas, aunque en esta materia hay muy poca cosa”.
4. “Ejecución de 3 o 4 actos misas y cantos religiosos en días especiales”.
5. “Concurso de canto y si es posible de bailes populares típicos”.
6. “Concurso de serenatas”.

Con este programa debidamente preparado creo que se haría una obra de gran trascendencia y esa encantadora ciudad habría merecido bien de la patria y del arte.

Recargar la semana musical con juegos florales y exposiciones de pintura es quitarle un poco de su carácter y expone el viejo dicho; “el que mucho abarca poco aprieta”. Más adelante Santos señala. “Ibagué con el tiempo puede llegar a ser algo como nuestro Bayreuth o nuestro Salzburgo, un verdadero templo de la música en Colombia”.

El Derecho

26 de octubre de 1935. No. 37. Página cuarta. Sección Glosas y Apuntes.
Título: Viajero Ilustre.

Aquí se confirma la visita a Ibagué de Gustavo Santos director nacional de Bellas Artes, pronosticada para el 31 de octubre de ese año y con el fin de tratar temas relacionados con el Congreso Nacional de la Música.

El Derecho

16 de noviembre de 1935. No. 41. Primera Página.

En esta edición aparece en primera página un aviso con las fechas de Primer Congreso Nacional de la Música.

El Aviso: Congreso Nacional de la Música. Las fechas fijadas para dar principio al desarrollo de esta gran fiesta nacional de 1936 son las siguientes:

Domingo 12 de enero: en este día se iniciarán los concursos y actos independientes del Congreso los que terminarán el miércoles 15.

Jueves 16 de enero: en este día se instalará el Congreso oficialmente y empezarán los actos organizados por él que terminará el domingo 19.

Todos los grupos de orquesta, de banda de instrumentos típicos, de cantores y orfeones que deseen concurrir a la semana de la música deben inscribirse en el Conservatorio del Tolima, por carta del 1 al 31 de diciembre de 1935.

El Derecho

30 de noviembre de 1935. No. 43. Aviso al final de la Primera Página. Título: La ciudad está de plácemes porque hoy se inaugura el Salón Departamental.

La empresa García y Agudelo sin ahorrar esfuerzos ni dinero acaba de acondicionar con elegancia el Salón Departamental para exhibiciones de cine en la parte construida de teatro del departamento. El salón citado está dotado de un equipo marca Holmes, modelo 36, el último adelanto puesto en práctica con resultados sorprendentes.

Hoy inicia su temporada a las 9 pm con la insuperable súper producción “Vivamos aquel momento”. Asista al Salón Departamental. Para mañana en matinee y nocturna “Tango Bar” con Carlos Gardel y Rosita Moreno. Próximamente “Unidos en la venganza”.

El Derecho

7 de noviembre de 1935. No. 43. Primera Página.

En esta edición el Concejo de Ibagué se asocia al Primer Congreso Nacional de la Música. A través de la expedición de acuerdo No, 28 de 1935.

El apoyo consistió en mil pesos oro y no cobrando impuesto a los actos que comprendieron el programa. El Presidente de Concejo Carlos Carvajal. Secretario Alberto Santofimio Caicedo.

El Derecho

7 de diciembre de 1935. Página Segunda. Título: Prospecto oficial de Congreso Nacional de la Música.

Carta de Gustavo Santos, director nacional de Bellas Artes sobre el proyecto del programa del Congreso.

1. Importancia de la música en la formación de la cultura.
2. La música, factor decisivo en la formación de la personalidad.
3. Historia de la música en Colombia.
4. Folklore colombiano.
5. Características de la música colombiana.
6. Influencias exóticas en la música colombiana.
7. Valorización de la música colombiana en sí y en relación con la música universal.
8. Un programa de cultura musical en Colombia.
9. El provenir de la música en Colombia.
10. Música colombiana, música americana.
11. Orquesta y ópera en Colombia.
12. El presupuesto nacional.
13. La música y el niño.
14. La música y el pueblo.
15. La Música y la escuela.
16. El piano y el violín. Su historia, importancia de su estudio.
17. Las bandas, su importancia, desarrollo y valor pedagógico.
18. Orfeones, masas corales, conjuntos vocales, su historia, su importancia social.

19. Qué puede hacerse en desarrollo de la música y beneficio de los músicos colombianos. A) Sindicatos, asociaciones, sociedades musicales, sociedades de músicos de las bellas artes. B) Formas de apoyo que debe y puede dar el Gobierno regional a la cultura musical. C) Formas de apoyo que puede dar la sociedad a la cultura musical.
20. Bailes y cantos regionales. Su historia, su importancia, sus necesidades y sus deberes.
21. La crítica musical. Su importancia, sus necesidades y deberes.
22. Bailes y cantos regionales, su historia, su importancia social, su significación pedagógica, su significado nacional.
23. Bailes y cantos regionales en la escuela, el colegio y la Universidad.
24. Bailes y cantos regionales en las festividades aldeanas y en las asociaciones obreras.
25. Programa para la restauración de las formas puras y típicas de bailes, cantos y coplas regionales populares.

La carta también señala la importancia de contar durante el Congreso de personal competente para adelantar el programa.

Y en esta misma edición, página cuatro, se presenta el “Programa oficial del Congreso Nacional de la Música”.

Lunes 13 de enero: Recepción de bandas municipales en la estación del ferrocarril.

8 pm: Retreta por la banda de la Guardia Civil en honor a las bandas municipales y lo grupos concurrentes a los concursos.

Martes 14 de enero:

9 am: Misa Réquiem en la Iglesia como homenaje a los artistas colombianos desaparecidos.

Nota: Desde el lunes en las horas de la mañana en adelante se desarrollarán los concursos de diversos grupos de bandas y de instrumentos típicos.

Miércoles 15 de enero:

5 pm: Retreta de gala de la Banda de la Guardia Civil a los delegados del Congreso.

9:30 pm: Inauguración oficial de Congreso por el señor gobernador de departamento. A) Fines de Congreso expuestos por el director nacional de Bellas Artes. B) Elección de dignatario de Congreso y nombramiento de comisiones.

12 am: Concierto de la Banda Nacional de Bogotá a los miembros del Congreso.

4 pm: Primera reunión de Congreso. Discusión de informes.

6 pm: Retreta ofrecida por la Banda Nacional en el Parque Murillo Toro.

9 pm: Primer concierto de música de cámara en la Sala Alberto Castilla.

Viernes 17 de enero:

10 am: Segunda sesión del Congreso. Lectura y discusión de informes.

4 pm: Tercera reunión, Lectura y discusión de informes.

7 pm: Retreta de la Banda Nacional en la Plaza de Bolívar.

9 pm: Segundo concierto de música de cámara en la sala Alberto Castilla.

Sábado 18 de enero:

1 am: Cuarta sesión de Congreso. Lectura y discusión de informes.

4 pm: Quinta reunión de Congreso, Presentación y discusión de las conclusiones a que llegó el Congreso.

6 pm: Concierto de música sagrada por los coros de la catedral de Bogotá.

9 pm: Primer concierto sinfónico (música extranjera) Sala Alberto Castilla.

Domingo 19 de enero:

9 am: Misa de Gloria en la Catedral.

11 am: Clausura de Congreso y lectura de las conclusiones.

1 pm: Almuerzo ofrecido por el Ministerio de Educación Nacional a los congresistas.

4 pm: Bailes y cantos populares.

5 pm: Batalla de flores en honor de los miembros del Congreso en la Plaza de Bolívar.

9 pm: Segundo concierto sinfónico en honor al maestro Alberto Castilla (Música de autores colombianos). Noviembre 4 de 1935.

El Derecho

14 de diciembre de 1935. No. 44. Página Cuarta. Sección Glosas y Apuntes. Título: Grupo típico.

“El Conservatorio departamental tiene noticia oficial de que la intendencia del Chocó enviará a la Semana Musical un grupo típico a representar y hacer conocer la música chocoana por todos sus aspectos. Esta noticia ha producido como es natural, magnífico en el público y ha despertado un vivo interés en los organizadores de la Semana Musical. Entendemos que para recibir al grupo chocoano se nombrará una comisión en ésta ciudad. Ojalá el gesto del Chocó sea imitado por otras secciones de país con lo cual se aportaría un beneficio inmedible para la cultura musical”.

1936

El Derecho

11 de enero de 1936. No. 46. Primera Página.

En la primera página de esta edición foto de la delegación Vallecaucana (Cali) al Congreso de la Música, encabezada por el maestro Antonio María Valencia.

En la misma edición, página tercera, Sección Glosas y Apuntes. Título: Semana de arte.

Allí se señala que los corresponsales de prensa siguen muy de cerca los preparativo e iniciación de Primer Congreso Nacional de la Música. “Tanto el maestro Castilla, como el doctor Gustavo Santos, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, tienen asegurado el éxito de esta feliz iniciativa. Y es que si Ibagué es la ciudad de la música, todos constituimos un pueblo de emoción, noblemente sensitivo, agrupado en torno a las ideas altas y a los sentimientos generosos”, dice uno de sus apartes.

El Derecho

18 de enero de 1936. No. 47. Primera Página.

Foto destacada de Teresa Tanco de Herrera y análisis de Congreso de la Música por Don Basilio. También foto de la Banda del Conservatorio Nacional.

El texto habla de las condiciones artísticas de Ibagué para ser la ciudad del primer Congreso. El trascendente papel de mismo en el desenvolvimiento de arte en Colombia. Don Basilio señala aquí el mal momento del arte musical en el país, debido, según él, a la enseñanza, la interpretación, composición y a la posición económica de los músicos de entonces. El texto también señala como un elemento de la crisis la salida de Conservatorio Nacional del compositor Guillermo Uribe Holguín por discrepancias con la dirección de Bellas Artes.

“Las fuerzas artísticas con que cuenta el país hoy están desorientadas; ni el arte, ni los artistas saben hoy hacia dónde van, ni que persiguen, ni que deben perseguir. En este caos se imponía una asamblea en que convergieran todas las opiniones sobre estos particulares, a fin de llegar a un acuerdo, que unificara en los posible propósitos, orientaciones y aspiraciones”. Y continúa diciendo. “No puede ponerse en duda, por este concepto, que la labor de primer Congreso de la Música será benéfica en grado superior”.

Finalmente Don Basilio agrega. “Pero es bueno advertir que tampoco puede esperarse de reuniones de esta naturaleza, al fin y a la postre congreso, que la transformación anhelada se opere automática y mágicamente. Allí sólo se van a acordar bases generales que en su mayoría serán sometidas al gobierno para que, si las encuentra aceptables, las convierta en normas legales por medio de decretos o en proyectos de ley que sean sometidos a las cámaras legislativas”.

En la misma edición, en la Sección Diálogo es dedicada por entero al Congreso Nacional de la Música, a la calidad de los artistas, a la puntualidad de los eventos, a la cultura del público y su comportamiento. Exalta la calidad del Conservatorio de Cali.

En la misma edición, página tercera, aparece una nota editorial firmada por Gilberto Agudelo titulada Alberto Castilla y el Congreso de la Música. El texto es una alusión poética, romántica del Congreso.

En la misma edición, Sección Glosas y apuntes aparecen notas pequeñas sobre Guillermo Quevedo, de Antonio María Valencia, como una realidad de la música colombiana; de Temistocles Vargas como un sembrador de la semilla musical en Ibagué y su influencia formativa en hombres como Quevedo y Castilla. También habla de hombres como Alejandro Villalobos, maestro bumangués, calificado con altísimas calidades creativas y estéticas en la música.

Emilio Jaramillo también es referenciado como representante de Antioquia y de Medellín y especialmente el poeta Antonio J. Cano, conocido como ‘El Negro Cano’.

Otros nombres ilustres en la música colombiana que asistieron al Congreso son: Maximiliano Grillo, escritor, Eduardo Lucena, músico, Manuel Grajales Reyes, pianista educado en Italia que vino en representación de Santander del Sur. También estuvieron Luis F. Fallón, pedagogo, hombre de letras.

Otro delegado del gobierno antioqueño fue el profesor José María Bravo Márquez, compositor, Darío Samper, Ismael Posada, considerado entonces el

primer violinista colombiano. José Rozo Contreras, director de la Banda Nacional de Bogotá, Hernando Jiménez, hombre importante en la lucha de Castilla en la construcción y fundación de Conservatorio. La pianista caleña Elvira Restrepo y la también pianista María Teresa Melo. Durante la semana que se desarrolló el Congreso también estuvo presente Daniel Samper Ortega, director de la Biblioteca Nacional de Colombia. Los profesores Israel Becerra y Simón Burdón del Conservatorio Nacional.

Al costado una nota titulada: Ibagué, gran centro musical.

“Por obra y gracia de Alberto Castilla y con el querer eficaz de los poderes seccionales y de la alta sociedad, Ibagué se ha impuesto en el país como el mayor centro de inquietud artística musical. Es sabido el espectáculo de esta ciudad por entero consagrada al arte. Y es un ejemplo que hay obligación de seguir”.

Y más adelante continúa diciendo. “Destaquemos por sobre todo la gesta gloriosa de Castilla al convertir al apostolado de arte a los más altos representantes del Gobierno seccional. Rafael Parga es hoy por hoy el exponente más visible y más atrayente en Colombia de aquellos tiempos admirables en que los príncipes consideraban como uno de sus más nobles empeños el del engrandecimiento de las bellas artes”. Autor José María Bravo Márquez.

El Derecho

1 de febrero de 1936. No. 48. Página Cuarta. Título: Elogio a Ibagué.

Carta escrita por Daniel Samper Ortega, director de la Biblioteca Nacional y dirigida al maestro Alberto Castilla.

Allí Samper Ortega expresa en principio gratitud por “los días de encantamiento”. Exalta la importancia de la labor hecha a través de la música. “Regresamos ahora a pregonar vuestra cortesía por todos los ámbitos de país y llevando encendida una lumbre de optimismo, de este optimismo nuestro tonificante y ejemplar, así a las playas donde se extingue nuestra inquietud de formar patria, como a las montañas donde las estamos cincelandos a brazo de luchador, a los riscos donde ensoñamos para todos un porvenir más fuerte y a las selvas que bordeas agresivas nuestra común heredad. Entregados todos a la angustiosa faena nos distrajo de la lucha vuestra invitación; depuso el uno de los épicos bríos, sosegó el otro la azada, abandonó aquel los indolentes rebaños, sustrácese a la rumia de pensamiento el de más allá y todos acudimos a escuchar esa voz que se alzaba a mitad de la patria pregonando belleza como instrumento constructivo, como redención, y como meta, como lazo de amor entre los hermanos, como verdadera y auténtica forja de nacionalidad”.

El Derecho

8 de febrero de 1936. No. 47. Página Quinta.

En esta edición Emilio Jaramillo, delegado del Gobierno antioqueño al Congreso Nacional de la Música hace un elogio de la hospitalidad de los ibaguereños y sobre el Congreso señaló.

“Tengo la impresión límpida de que en las otras secciones de la República no nos dimos cuenta, ni los gobiernos seccionales, ni nosotros mismos, de lo que éste congreso iba a significar, ni de lo que, no para el provenir, sino para el presente de la música nacional representa. Es más: los mismos organizadores de esta gesta admirable ignoran su alcance. Este Congreso Musical fue una semilla que está, ya está sembrada y que se convertirá muy pronto en un formidable elemento de cultura patria, pues todas las delegaciones llevan el firme propósito de divulgar las conclusiones a que se ha llegado tratando, dentro de las más nobles de las emulaciones, de superarse unas a otras en un esfuerzo tenaz, sostenido, rico en promesas”.

Jaramillo reseña también que durante el Congreso realizó una moción para que Medellín fuera la sede del segundo Congreso.

Más adelante Jaramillo continúa diciendo. “No andaba descaminado el ex ministro de educación doctor Luis López de Mesa, cuando en su plan de política educacionista consideró la música, la extensión de la cultura musical, como base inquebrantable de todo el sistema que ideó en buena hora”.

Jaramillo además agrega. “Quiero ser sincero porque de otra manera no adularía a los tolimenses sino que les inferiría agravio. Este primer Congreso de la música ha adolecido de muchos defectos y se ha cometido buena cantidad de errores en la dirección, en la confección de un plan armonioso que habría hecho más eficientes las labores”.

El Derecho

29 de febrero de 1936. No. 50. Página Cuarta. Título: El Gobierno atenta contra el Conservatorio.

La nota es un claro apoyo al maestro Alberto Castilla, quien había presentado su renuncia como director del Conservatorio, al recibir el decreto No. 16 de 26 de febrero de 1936, en el que se le comunica que el nuevo director del Conservatorio es Daniel Samudio. Según el periódico todo fue un acto elaborado por el señor Aurelio Tobón, director de Instrucción Pública de Tolima, bajo el gobierno de Rafael Parga. La renuncia de Castilla dice así:

Mi querido director. Anoche recibí el decreto 16 del 26 de mes en curso, reorgánico del Conservatorio. Me parece que esa disposición ejecutiva viene a cambiar una práctica que ha sido costumbre social apoyada por los gobiernos y por la opinión más respetable, y yo, francamente debo declarar que no acompaño al Gobierno en ese camino. Así pues, ruego a usted tenga esta carta como una excusa para aceptar el puesto que usted acaba de señalarme en el Instituto Artístico del Tolima. Pienso ausentarme de la ciudad por algunos días. Voy a la hacienda de Chimbá donde a sus órdenes. S.S.

El Derecho

7 de marzo de 1936 No. 51. Página Cuarta. Título: La municipalidad de Ibagué censura la intervención de Gobierno departamental en el Conservatorio de Música.

Moción aprobada unánimemente por el cabildo.

“El Concejo de Ibagué se complace en asociarse a las manifestaciones de simpatía que, con motivo de su retiro de la Dirección del Conservatorio de Música, hace en estos momentos la sociedad de Ibagué al maestro Alberto Castilla y lamenta que el ligero proceder de la gobernación en cuestiones que atañen a la organización de instituto le hayan obligado a adoptar, en guarda de su decoro y de los intereses de Conservatorio, una actitud cuya reconsideración ésta municipalidad vería con agrado”.

El Derecho

14 de marzo de 1936. No 52. Página Segunda. Sección Diálogo.

En esta edición se hace un llamado para que el maestro Alberto Castilla regrese a la dirección del Conservatorio.

“No alternemos más sobre estas cosas que dan motivo para sufrir de veras. Volvamos sobre el Conservatorio y su problema ante la renuncia de maestro Alberto Castilla porque la sociedad está en zozobra permanente. Hay angustia y temor de que nuestro único plantel artístico por debilidad de Gobierno departamental se convierta en veranadero de algunos bogotanos, entre ellos el señor Gustavo Santos, quien según documentos y declaraciones oficiales es el que ha venido a perturbar y entorpecer la marcha regular del establecimiento. Ya sintió envidia de nuestro salón y quiere atentar contra él. Tengo la certeza de que si a Alberto Castilla no se le devuelve la total dirección y administración de ese plantel se vendrá a menos irremediablemente”.

El Derecho

14 de marzo de 1936. No. 52. Página Cuarta. Título: Una sesión privada de la Asamblea. El Conservatorio del Tolima.

La Asamblea del Departamento efectuó una sesión privada en la que el maestro Alberto Castilla realizó una amplia exposición sobre la organización y marcha del Conservatorio. La exposición de Castilla comenzó con los orígenes e historia del Conservatorio desde su fundación en 1907; en la que menciona al doctor Edmundo Vargas, Joaquín Castilla (Pdte., la Sociedad de Embellecimiento) al general Félix Antonio Vélez, gobernador de Tolima, Juan B. Barrios, secretario general, Carlos Julio Montalvo, Celerino Jiménez, Pablo Domínguez, Miguel I. Buenaventura, Fernando Caicedo, Francisco Lamus O, y otros.

Castilla también habló del desarrollo progresivo, el paso por varios locales, los pequeños recursos para proveerse los útiles de trabajo y los frecuentes contratiempos. Señaló que bajo el gobierno del general Maximiliano Neira en 1909 elevó de escuela a Instituto Oficial al Conservatorio y lo dotó de elementos indispensables, y le asignó una suma suficiente para el pago de arrendamiento y profesores. Por aquel entonces, dice Castilla, se hizo llamar al maestro Guillermo Quevedo, al profesor Josías Domínguez y al frente de la sección de señoritas a doña Tulia Sánchez de Páramo.

Castilla también asegura que después del gobierno de Umaña López y del presbítero Manuel Suárez Saavedra, entonces director de Instrucción Pública, la incompreensión y las pasiones políticas lo cerraron y de qué manera el Gobierno hacinó los muebles, instrumentos y repertorio en un depósito que fue saqueado de modo criminal.

Luego vino la restauración por parte del gobierno del doctor Luis V. González, quien rehabilitó al instituto y puso a dirigir al maestro Quevedo y lo dotó de instrumentos. Tras la salida de Quevedo, Castilla se hace al frente de la institución. Bajo su dirección comenzó a dotarse de pianos y otros muebles, escritorios y música, hasta que Evaristo Aldana, jefe de la Guardia Civil en el gobierno del doctor Félix María Reina lo expulsó de Conservatorio, sacó los pianos y los botó debajo de la escalera de la gobernación e instauró en el instituto un cuartel de electores.

Luego vino la reorganización de Conservatorio bajo la gobernación de Antonio Rocha, sus dotaciones, su apoyo dio para comenzar la construcción de la sala de conciertos, también la construcción de local.

Castilla siguió con su exposición con cuentas, libros al día, asistencias, informes y certificados. A continuación se defiende de las acusaciones de Gustavo

Santos y Aurelio Tobón asegurando que nadie en Colombia ha ido al exterior para estudiar cómo se dirigen los conservatorios. Defendió su vocación y su apostolado por el servicio. También de los ataques de Santos en el sentido de la falta de estudios y errores del Congreso Nacional de la Música, que Castilla escuda en la escases de recursos.

El decreto donde se retira a Castilla de cargo también anula funciones de Consejo Directivo como la de formar el presupuesto anual, destruye las funciones de director, establece un sistema de becas y pensiones, en una institución que viene ofreciendo enseñanza artística gratuita a jóvenes y niños.

El Derecho

9 de abril de 1936. No. 56. Página Quinta.

En esta edición entrevista a Don Basilio sobre los problemas del Conservatorio del Tolima.

Don Basilio cree que aquí lo que ha faltado es entendimiento entre los involucrados, que la intensión de Guillermo Santos, director nacional de Bellas Artes, es la de organizar el Conservatorio, darle un plan de estudios.

El Derecho,

18 de abril de 1936. No. 57. Página sexta. Título: La Independencia del Conservatorio.

“Hemos creído, continuamos creyendo, creeremos siempre que algún respeto merece esa historia que de alguna manera atención son dignas las voces de quienes hicieron esa obra, los ruegos de las damas de Ibagué, de cuyo espíritu generoso brotó la idea de la creación de la Academia de Música de Ibagué, y de cuyo cariño y cuyas virtudes nació ese hogar donde está acuartelada toda la historia de una de las más distinguidas y admirables sociedades del país”.

Y sigue diciendo la columna sobre uno de los temas de discusión que refiere a la falta de una guía pedagógica. “Es elemental principio pedagógico, que no puede olvidar quien pretenda dirigir la educación de un pueblo, el de que la forma, en que a ese pueblo se le quiera llevar la cultura no esté reñida con los elementos que contribuyen y alientan su personalidad. Al Tolima no se le puede enseñar de otra manera que acomodando a su sencillez natural racial, las normas que han de emplearse para el desarrollo de un plan educacional. No se puede aceptar una extrema austeridad, que si es posible en otros pueblos de caracteres inclinados a ella para marcarle rutas en cualquier campo, a un pueblo que nunca podrá dejar de ser sencillo, bondadoso y llano”.

Y luego se hace la siguiente pregunta. “Qué tienen que hacer aquí los señores de Olimpo de Bogotá, que creen tener el cetro de la cultura en América, por decir lo menos”.

El Derecho

25 de abril de 1936. No. 58. Primera Página.

Carta de Alberto Castilla al periódico El Derecho en la que referencia una nota de periódico El Tiempo en la que se celebra la apertura en la Escuela de Bellas Artes de un curso de dibujo para arquitectos, constructores, albañiles, etc.

Castilla lo referencia ya que una de las decisiones del director nacional de Bellas Artes, Gustavo Santos, fue cerrar en el Conservatorio del Tolima un taller similar que el maestro Alberto Castilla abrió en las horas de la noche de dibujo y modelado en yeso para los hijos de los obreros de albañilería. Castilla resalta la curiosidad de la decisión con una frase de Pascal en su carta; “lo que es axioma para Francia, es un absurdo de otro lado de los Pirineos”.

1937

El Derecho

23 de enero de 1937. No. 92. Sección Glosas y Apuntes. Página Cuarta.

“Notabilísimo pianista de fama mundial, quien se encuentra desde antes de ayer en la ciudad con el propósito de dar un recital en la sala Alberto Castilla, aula principal del Conservatorio del Tolima. El señor Haralambis, según la crítica europea, es considerado como el mejor concertista por su sólida cultura y por el gran dominio que tiene sobre el instrumento, y en música moderna, dicen los autorizados es en donde mejor muestra todas las ventajas de su talento artístico. Ibagué, que siempre ha demostrado un gran amor por la música, acudirá el martes de la próxima semana a las 9 pm a deleitarse oyendo a este mago del teclado, que accedió a las instancias de muchas familias, a dar un solo recital en nuestro Conservatorio. El Derecho se complace en presentarle atento saludo de bienvenida a tan insigne artista”.

El Derecho

27 de febrero de 1937. No. 97. Primera Página.

En esta edición se publica la carta de invitación al II Congreso Nacional de la Música para Alberto Castilla y el Conservatorio de Tolima.

Medellín 17 de febrero de 1937

Señor D.

Alberto Castilla

Ibagué

El comité organizador de 2do Congreso de la Música que habrá de celebrarse en esta ciudad en la semana comprendida del 29 de marzo al 4 de abril próximos, ha aprobado ya definitivamente en su última reunión la lista definitiva de invitados de acuerdo con la dirección nacional de Bellas Artes. Dicho comité, que tengo el honor de presidir me ha comisionado para avisar a usted que su nombre ha quedado incluido en la nómina de invitados y delegados especiales, ya que el propósito de los organizadores es hacer venir a Medellín con tal ocasión las unidades más sobresalientes del arte musical en Colombia. Ibagué, centro musical de primer orden en el país, tendrá lugar preferente en este Congreso, y por consiguiente esta invitación es extensiva al selecto grupo de su Conservatorio, para el cual hemos reservado una noche de gala que ustedes ocuparán con el programa que tengan a bien enviar a la mayor brevedad posible. La delegación de Ibagué estará a cargo de usted y de maestro Samudio. Oportunamente les enviaremos el prospecto general de Congreso. Con la esperanza de una respuesta afirmativa les envío mi cordial saludo y me suscribo su amigo y S.S.

El presidente del Comité Organizado Antonio J. Cano.

No dudamos que el Conservatorio de Tolima se presentará en el 2do Congreso Nacional de la Música en Medellín con un programa digno de su fama, y que el Gobierno prestará a la delegación que asista todo el concurso necesario para que nuestra representación ocupe el puesto de honor que le corresponde.

En esta misma edición, Sección Diálogo, se reseña brevemente la presentación en Ibagué, en dos funciones en la Sala Alberto Castilla, de “Los Cosacos del Don”, voces místicas de Rusia, canciones de los soldados cosacos.

El Derecho

24 de marzo de 1937. No. 100. Primera Página. Título: El señor Gustavo Santos ataca descaradamente al Conservatorio del Tolima.

En principio el periódico publica carta del maestro Castilla al gobernador y antes de su publicación admite el combate en contra de Aurelio Tobón, ex director de Instrucción Pública y Gustavo Santos. De éste último dice: “pretendió a raíz del congreso musical de Ibagué establecer en ese instituto prácticas y métodos que han dado al traste con el Conservatorio Nacional y la Escuela de Bellas Artes”.

Y sobre lo que el semanario se plantea al respecto de la discusión, como medio de comunicación, por la intervención de Tobón y Santos señala. “No vamos ahora a comentar a espacio la nota del señor director de nuestro instituto musical, documento que con suprema elocuencia muestra el verdadero problema; pero en el próximo número y en los siguientes, sin ahorrarnos una sola de nuestras ediciones, llevaremos el debate en defensa del Conservatorio del Tolima hasta darle fin, y

entonces con a saber el señor Tobón, el señor Santos y el señor Zamudio que cosa es atentar contra los tolimeses, a quienes ninguno de los tres debe otra cosa que generosa hospitalidad y una larga retribución por servicios no prestados ni de quienes pueden esperar otra cosa que la repugnancia de merecer su conducta desleal”.

En la carta Castilla relata las argucias de Gustavo Santos, y de un funcionario y/o emisario de la dirección de educación pública quien solicitó en el despacho de Castilla un informe sobre lo que la dirección del Conservatorio supuestamente había contestado al director nacional de Bellas Artes (Santos) relativo al plan general de Ministerio de Educación. La supuesta carta, que debía llegar primero al despacho departamental de educación, como conducto regular, nunca llegó y tampoco al Conservatorio. Sin embargo, por no aplicar dicho plan general de Ministerio de Educación el Conservatorio fue castigado no recibiendo la subvención de tres mil pesos anuales, como es obvio, de vital importancia para su funcionamiento. Por tal razón Castilla escribe la carta al gobernador Largacha, poniéndole en conocimiento la situación y emprende un viaje por su propia cuenta a Bogotá donde se reúne con el ministro Echandía, el contralor Lleras y el tesorero general doctor Rocha, quienes encontraron ampliamente fundada la queja de Castilla, por lo que ordenaron el pago de inmediato.

En la misma edición, 24 de marzo de 1937, Sección Glosas y Apuntes, se publica un telegrama del maestro Alfredo Squarcetta, tras ser nombrado como sub director de Conservatorio del Tolima, fechado el 19 de marzo de 1937.

El Derecho

3 de abril de 1937. No. 101.

En esta edición, página tercera, Sección Glosas y Apuntes. Título: El concierto del Conservatorio.

Concierto en conmemoración de natalicio del poeta y autor de la María Jorge Isaacs, llevado a cabo en la sala Alberto Castilla, bajo la dirección del maestro Alfredo Squarcetta, fundador de la ópera en Colombia y sub director del Conservatorio del Tolima.

Apartes: “fue con íntima complacencia espiritual y con máximo orgullo de ibaguereños como escuchamos el concierto con que el Conservatorio del Tolima contribuyó a solemnizar esplendorosamente el centenario de nacimiento de nuestro más excelso cantor lírico, don Jorge Isaacs. Muy pocas veces, tal vez nunca, nuestro instituto artístico había regalado al público una audición musical más perfecta, mejor montada, ni trabajada con mayor unción, como esta de jueves, radiodifundida a Cali en tan fastuosa efemérides”.

La nota además reseña la importancia de un hombre como Alfredo Squarcetta.

“En el éxito a que venimos refiriéndonos tuvo participación esencialísima el maestro Alfredo Squarcetta, fundador de la ópera en Colombia y sub director hoy de nuestro instituto, cuya presencia, de una agradable simpatía en tan delicado cargo, constituye el más rotundo de los triunfos y la realidad de que en sus manos el Conservatorio alcanzará su máximo esplendor y formará entre nosotros una verdadera de armoniosas emociones”.

El Derecho

26 de junio de 1937. No. 112.

En esta edición aparece en primera página una nota titulada “El viejo bohemio”. Autor: Alberto Santofimio Caicedo, sobre la memoria de Alberto Castilla, fallecido el 10 de junio de ese año.

“Ese viejo bohemio que como un dios iluminó con su lectura esta vida nuestra, se fue llevándose entre sus manos atormentadas el alma de la ciudad”. Más adelante Caicedo señala. “Que horas vivimos con Alberto Castilla. Quizá el mejor homenaje al maestro guardarlas egoístamente y dejarlas caer un día en la escena atormentada de nuestras confidencias, cuando traemos hasta nosotros el recuerdo de los que amamos y admiramos para gozar el doloroso placer de compartir con ellos veladas de nuestros espíritus”.

En esta misma edición, página 4, Sección Glosas y Apuntes, escribe una columna el historiador Víctor A. Bedoya, también en homenaje a la memoria de Castilla.

“Cada pueblo, cada civilización, cada siglo traen a un hombre que viene a ser como el eco, como la síntesis, como la cristalización de un proceso psíquico de varias generaciones”. Y más adelante continúa diciendo. “Tal ha sido para el Tolima, si no para Colombia el maestro Alberto Castilla, sol que no brilló sobre todo el hemisferio por falta de ambiciones, por querer vivir sin afanes, dentro de una bohemia elegante y exquisita”. Y más abajo Bedoya afirma sobre Castilla que, “creador de una sociedad de un espíritu artístico y de una obra material de incomparable belleza, Alberto Castilla, llenó medio siglo de la vida ibaguereña, el Tolima no podrá resignarse nunca a su pérdida”.

El Derecho

3 de julio de 1937. No. 113.

En esta edición, primera página, se registra una nota titulada “Nuestra delegación artística en Medellín”.

La nota se refiere al desplazamiento a la capital antioqueña de la delegación tolimese al segundo Congreso Nacional de la Música, encabezada por Guillermo Quevedo y Alfredo Squarcetta. La delegación estaba compuesta por la orquesta de Conservatorio, el coro femenino y masculino, y la banda de músicos.

En esa misma edición, página cuarta, aparece una nota firmada por E. Medina en memoria al maestro Alberto Castilla y especialmente a los actos que en su ausencia se conmemoraron en el marco del segundo Congreso Nacional de la Música en Medellín.

El Congreso ordenó entonces el cierre de clases los días 18 y 19 de junio del año 1937 y dispuso la colocación de un retrato de Castilla en los salones de instituto, una retreta fúnebre, la silla que debía ocupar durante el Congreso se mantuvo enlutada durante el mismo.

El Derecho

10 de julio de 1937. No. 114.

En esta edición, en primera página, una nota titulada “El triunfo de Ibagué en Medellín”.

“Desde el miércoles, la embajada tolimese ante el segundo congreso de la música, que se celebra en la capital de Antioquia, ha conquistado merecidos triunfos que nosotros aplaudimos con entusiasmo y orgullo”. Más adelante continúa relatando. “Tuvo nuestra delegación la oportunidad de asistir a las exequias del doctor Carlos E. Restrepo, para sorprender a Medellín con la delicadeza de su música y la perfección de sus corales”.

“El jueves a las nueve de la noche se llevó a cabo en el Teatro Bolívar, la audición que le correspondía a Ibagué dentro del programa general y no tenemos palabras para loar el triunfo alcanzado por nuestra delegación, el cual han transmitido todas las radiodifusoras y nosotros oímos con fervorosa admiración”.

En esta misma edición, Sección Glosas y Apuntes, página tercera aparece una nota titulada “Nuestro Conservatorio”.

La nota pide, con urgencia, un director para el Conservatorio tras el deceso de Castilla.

“Ibagué tiene una necesidad inmediata, urgente, perentoria: poner al frente de nuestro instituto musical, un elemento que la comprenda, que esté identificado con sus problemas artísticos, que honre ese puesto y que fuera de músico excelente sea una persona de iniciativas, de sensibilidad ciudadana, de nexos cívico, que la

hagan simpática a todas las clases sociales y que desde esa posición tócale dirigir”. Más adelante agrega. “No vemos, muerto Alberto Castilla, otra persona que llene esas exigencias a no ser el maestro Guillermo Quevedo; hermano espiritual de Castilla y como éste estrechamente unido a la historia del Conservatorio”.

El Derecho

24 de julio de 1937. No. 116.

En esta edición, primera página, un titular que dice: “El Conservatorio de Tolima obtiene el más brillante de los triunfos en Medellín”.

En el artículo se destaca la participación de los maestros Guillermo Quevedo y Alfredo Squarcetta, como figuras centrales en el Congreso de la música. La prensa antioqueña hace elogios a la delegación tolimese. La nota destaca las presentaciones en el Teatro y Plaza Bolívar y reconoce la labor de Quevedo y Squarcetta.

“No es posible terminar esta nota sin reconocer en forma gallarda y digna de aplauso que si Quevedo como presidente de la embajada era el sucesor de Castilla, Alfredo Squarcetta como director de orquesta y organizador de los coros, nos representó brillantemente”. Y sobre el éxito de los coros en el Congreso de Medellín la nota destaca. “Si es cierto que nuestros corales nacidos y desarrollados con la venida de Squarcetta, en un término desesperante de un mes, son tan buenos que triunfaron en el congreso de Medellín; la lógica nos induce a suponer que dichos coros, con una mayor técnica adquirida por el estudio y por el tiempo, serán insuperables”.

Los autores de la carta dirigida al maestro Quevedo, Noel Naranjo Villegas y Félix Ángel V., Revista *La Tradición*, al servicio de las derechas universitarias de Medellín, destacan el significado de su labor.

“La empresa espiritual en que ustedes colaboran colma de orgullo a los colombianos y merece la permanente adhesión de quienes seguimos el desarrollo musical, que damas y caballeros de los más ilustres títulos en el arte vienen abriendo la órbita de nuestras posibilidades culturales en una de sus nobles expresiones como la música”.

En esta misma edición, en la página tercera, Sección Glosas y Apuntes Título: “Maestro Guillermo Quevedo”.

En la pequeña nota se destaca el nombramiento de Quevedo como nuevo director del Conservatorio del Tolima, como sucesor de Castilla. “Grande acierto el de Gobierno. Quevedo, por su competencia, su distinguido porte de caballero y

su honda raigambre en nuestros círculos sociales, es el llamado a continuar la obra que él mismo con Castilla inició desde remotos tiempos”. Dos semanas después Quevedo aceptaría el cargo.

El Derecho

7 de agosto de 1937. No. 118.

En esta edición se publica la carta del maestro Guillermo Quevedo, a través de la cual acepta el cargo como director del Conservatorio del Tolima, dirigida al gobernador de departamento José M. Barrios T. En ella Quevedo expresa su orgullo al ser elegido para el cargo y destaca la labor de Castilla.

“El cariño que siempre me ha ligado a esta hospitalaria tierra, el deseo de servirla y el mandato espiritual de mi llorado amigo y compañero, con quien me tocó compartir la lucha en la fundación de Conservatorio, son imperativos que me obligan a aceptar tan honrosa designación, y a poner mis últimos entusiasmos al servicio de esa ciudad ilustre y de gobierno que usted representa, como le mayor homenaje al extinto fundador de instituto y a esa ciudad generosa que mi corazón ha escogido, desde larga data, como la patria de mis afectos”.

El Derecho

21 de agosto de 1937. No. 120.

En esta edición, en un pequeño recuadro, se fijan las retretas en la ciudad. Título: “Retretas”.

A partir del primero de septiembre próximo, en adelante, habrá retreta en los días y lugares que a continuación se expresan.

Domingo- Plaza de Bolívar

Martes- Plaza de Boyacá

Miércoles- Parque Murillo Toro

Jueves- Palacio de la Gobernación

Sábado- Plaza Diego Falan o Plaza de Ferias.

1938

La Opinión

9 de junio de 1938. No. 870.

En esta edición, página número tres. Título: “El maestro Castilla”.

“Cúmplase mañana el primer aniversario de la muerte del maestro Alberto Castilla. Con este motivo la capital del Tolima ejecutará diversos actos conmemorativos, en los cuales participarán todas las entidades oficiales y corporaciones públicas. A medida que el tiempo transcurre sobre el sepulcro del

gran artista, su ausencia se hace más sensible y su figura y su recuerdo crecen en el cariño de pueblo. Esta vieja tribuna de pensamiento escrito renueva en la tumba de maestro las flores de su admiración y el tributo de afecto por su memoria, que preservará del olvido la gratitud a su obra”.

La Opinión

16 de junio de 1938. No. 871.

En esta edición, primera página, con pase a la quinta. Título: “El retrato de maestro Castilla”.

“Entre los actos con que esta ciudad capital conmemoró el primer aniversario de la muerte del maestro Alberto Castilla, sobresalió el que se realizó en el claustro de principal de la Normal de Señoritas y que consistió en la entronización solemne del retrato, en tamaño regular, de inolvidable artista”. Más adelante señala. “Los insignes profesores de conservatorio, maestros Quevedo y Squarcetta, ejecutaron al piano escogidas creaciones de genio nacional y con esto finalizó aquella fiesta de sentimiento social que agrega un nuevo título de gratitud y reconocimiento público a los muchos que ya tiene ganados la Normal de Señoritas”.

1939

La Opinión

15 de junio de 1939. No. 897.

En esta edición, página tres, un pequeño titular: “Inauguración de teatro”.

“Se trabaja día y noche en la obra de nuevo teatro departamental a fin de terminarlo para hacer su inauguración en los días destinados a los festejos de San Juan y San Pedro. Se sabe que a su inauguración llegará como invitado especial el presidente de la República el doctor Eduardo Santos. Además vendrá de Bogotá la orquesta sinfónica a cuyo cargo estará la primera parte del programa, que de manera solemne se ejecutará en este estreno de gala; el resto de actos sin duda los prepara nuestro conservatorio departamental a cargo del maestro Squarcetta”.

La Opinión

5 de julio de 1939. No. 900.

En esta edición. Página dos, un título: “Audición pro Ibagué”.

“Desde los micrófonos de la Voz de Colombia el próximo sábado a las ocho de la noche, la ilustre poetiza y escritora, doña Chula París V. de Aguirre dedicará a su ciudad natal la hora “Para ti”, que nuestra gentil coterránea opera con gran brillo y éxito, constituyendo su labor uno de los más valiosos aportes de momento actual a la obra de difusión cultural en que se halla comprometido el país. Doña Chula, a quien este periódico presenta un cordial saludo con motivo de su visita a ésta ciudad que la quiere y admira, ha elaborado con exquisita selección el

programa de su audición Pro Ibagué, lo cual sin duda habrá de constituir un triunfo resonante para la dulce cantora de Combeima y un éxito ruidoso para nuestra capital. Invitamos de modo más entusiasta al público ibaguereño a escuchar el sábado venidero el programa de “La Hora Para Ti” que radiodifundirá la Voz de Colombia”.

1941

La Opinión

31 de mayo de 1941. No. 983.

En esta edición aparece en primera página, con el título “El Conservatorio de Ibagué”, una nota escrita por Noel Ramírez, en la que transcribe el programa ejecutado el 30 de noviembre de 1891 en el Colegio San Simón, con motivo de una sesión solemne en el claustro.

El texto, luego de transcribir el programa señala. “Casi todos los ejecutantes de éste concierto están muertos ya. Las señoritas no tenían papel en la comedia de Bretón de los Herreros porque en aquel tiempo no se les permitía; por eso Félix Navarro hizo de la marquesa, Carlos Tribín de Elisa y Pedro Vélez de Juana. Entre los jóvenes actores llegó a ser muy notable el doctor Luis V. González, quien graduó en derecho y humanidades, fue gobernador de Tolima, y muchas veces representante de Congreso y senador de la República. El doctor Edmundo Vargas, tan entero y remozado, todavía es actualmente Senador. El general José María Casabianca todavía hace amenos los ratos de sus contertulios. Y la clase de música que se tocaba Verdi, Donizetti, Waldten y la insistencia es poner orquesta y piano como si el piano no formase parte de la orquesta, pero era que en ese tiempo no había en Ibagué más que un piano y querían hacer notar que ya la ciudad contaba con él, muy interesante saber a dónde fue a parar ese piano, que lo introdujo el Gobierno departamental. Queda pues comprobado que siempre el Tolima ha sido un pueblo esencialmente musical y que las veladas de antaño superaban con mucho a las de hogaño. Si hago estos apuntes es para que no se pierda el único programa que existe de año 1891, antes de que este servidor hubiese llegado al mundo. En posteriores escritos hablaremos a fondo de Conservatorio de Ibagué, que no vino a tener estatutos hasta 1934, cuando fue por muy poco tiempo gobernador de Tolima el muy ilustre señor Andrés Rocha, actual Tesorero General de la República y hombre de dilatada cultura”.

1942

La Opinión

12 de septiembre de 1942. No. 1017.

En esta edición se presenta una carta en la que se define la participación de Conservatorio del Tolima en la denominada fiesta de los penados, que se celebra en Europa y otros países de América. La carta está firmada por el director de

Conservatorio (¿) Jesús Bermúdez Silva y dirigida a Tiberio Castro, director de la penitenciaría de Ibagué. La fiesta tuvo lugar los días 26 y 27 de septiembre.

1943

La Opinión

5 de junio de 1943. No. 1048. Primera Página. Título: “El Conservatorio y los Mussolines criollos”.

“La copa ha rebozado. La paciencia bovina de los ibaguereños parece que ha llegado a tal grado de saturación, que se hace intolerable la presencia de italianos indeseables en la dirección de Conservatorio. El pueblo y los cuerpos legislativos, la prensa, la opinión general ya parece que reacciona contra esta anomalía, esta irritante imposición y esta aberrante manía del Gobierno por mantener en el Conservatorio a italianos groserotes, vulgares y poseídos de un complejo desmedido de superioridad. Por eso apoyamos decididamente la campaña en favor de la nacionalización del arte musical, o mejor, de la nacionalización de la enseñanza musical para quitare de manos de estos ciocianos indeseables que más que el arte de sonido, poseen el arte de la incultura y de la grosería en el trato con las damas que estudian en el citado Conservatorio”. Por esa razón, la nota firmada por Elisa Dell, que arrecia con otros improperios, advierte que en el país existen otras personas que pueden dirigir el claustro.

“Aquí en Colombia tenemos artistas de fama reconocida que con lujo podrían desempeñar esta dirección. Tenemos al maestro Alberto Urdaneta, Uribe Holguín, Martín Alberto Rueda y muchos otros”. Dell asegura que los maestros italianos que vinieron al Conservatorio solo tenían experiencia en los malolientes café concierto de Milán y Venecia.

La Opinión

11 de noviembre de 1943. No. 1062. Página 8. Nota de Luis Ussa Vargas titulada “Lo autóctono y lo exótico”.

“Es un hecho que estamos saturados de mejicanismo y argentinismo. Estas pujantes naciones han logrado infiltrarse en nuestro pueblo en forma completa”. Ambas culturas, la mexicana y la argentina, logran ese poder de penetración e influencia gracias al cine y la música. Los teatros se llenan, no hay una sino hasta dos y tres funciones. “Al retirar las películas persevera el recuerdo”. Las radiodifusoras de la época reproducen los ritmos de la ranchera y el tango, esencialmente que el pueblo tararee y silbe dichas melodías o canciones. “Lo nacional no gusta porque aburre, porque no tienen el sentimentalismo de lo extraño, porque no hay variedad. En una palabra, porque no hay cariño ni entusiasmo por lo terrígeno”.

La Opinión

18 de noviembre de 1943. No. 1063.

En esta edición, página tres, título: “El concierto de martes”.

“Auspiciado directamente por la secretaría de educación pública y por el departamento de extensión cultural del mismo ramo, se llevó a cabo el martes 16 de los corrientes, en el salón Alberto Castilla, de esta ciudad, un lúcido concierto de violín ejecutado por la gran artista Elyasbeth Waldo, embajadora musical de los Estados Unidos de América. El acto resultó espléndido. Un numeroso y selecto público pudo apreciar las magníficas dotes artísticas de la genial violinista, digna discípula del maestro Efrén Zimbalist, otro mago de arco y el sonido”.

1944

La Opinión

18 de marzo de 1944. No. 1072. Página dos. Título: El Conservatorio de Ibagué contra la cultura de pueblo.

La nota comienza exaltando el valor patrimonial de claustro para la cultura regional. Su arquitectura y función social.

“El Conservatorio de Música de Ibagué es una obra de indiscutible belleza arquitectónica; por el estilo de su construcción sobrio y al mismo tiempo que elegante, por la amplitud y comodidad de su ambiente propicio al estudio y al culto del arte, por su sala de conciertos lujosamente ornada con el mosaico de grandes maestros de la música, constituye, aparte de su noble finalidad artística, un valioso e inestimable patrimonio de la cultura que con justicia llena de orgullo a los ibaguereños”. (Pasa a la página 5) La nota se remite más adelante a la fama musical construida en la ciudad, tras efectuarse en 1936 el primer Congreso nacional de la música, pero se pregunta qué pasó con esa fama, qué queda de ella. “Pero cuál es la realidad actual. Corresponde siquiera en parte al gran prestigio de que goza. Hoy se puede afirmar que este prestigio no queda ya si no el edificio del conservatorio, sin alma, como un símbolo que recuerda mejores tiempos”. Y continúa diciendo. “Todos esperábamos que el Conservatorio viniera a desempeñar una autentica labor cultural obedeciendo al objeto de su fundación, pero hemos tenido que llegar al convencimiento de que éste hermoso templo de la música se ha convertido en propiedad exclusiva y para el uso personal de algunas familias que pertenecen a los que aquí hemos convenido en llamar la aristocracia”.

La nota también cuestiona la producción de los italianos traídos a Ibagué como poca o escasa y de traicionar la filosofía o la idea de Alberto Castilla quien según la nota era un “hombre de gran sensibilidad social, amigo de la cultura amplia, popular y verdadera”.

El artículo finalmente cita palabras de propio Castilla sobre la finalidad del Conservatorio. “Para que la juventud humilde y la gente de pueblo tengan un hogar y una escuela”.

El Derecho

3 de abril de 1943. No. 380. Sección Ángulos. Página 4. Título: “Programa extraordinario de Ondas de Ibagué para esta noche”.

“Ondas de Ibagué, la emisora predilecta de los hogares tolimenses, ofrecerá esta noche, desde las 7 pm en adelante un programa extraordinario, bajo el patrocinio del comercio local a beneficio de los empleados de la radio. Sintonicé Ondas de Ibagué para que escuche la orquesta del conservatorio en magníficas actuaciones, conjuntos musicales, barítonos y programas animados de 7 pm en adelante en 1420 kilociclos”.

El Derecho

23 de octubre de 1943. No. 404.

En esta edición se destaca la triunfal actuación del conjunto de cuerdas del Líbano. Actuación en la sala Alberto Castilla que tuvo un gran éxito. El conjunto compuesto por Alejandro Bernal Jiménez, fue recibido el viernes por miembros del Conservatorio, en especial por Isabel Melendro V. de Iriarte y Amina Melendro de Pulecio. El conjunto fue llevado a la recién inaugurada Casa del Niño, obra promovida por las mujeres de la alta sociedad, como las antes mencionadas. Luego se le ofreció al conjunto una recepción en el Círculo Social de la ciudad.

El Derecho

30 de octubre de 1943. No. 405. Página cuatro. Título: Huésped ilustre.

En esta edición se registra la visita del cantante de la V de la Victoria Fernando Rosel, encargado por las embajadas británica y norteamericana y del Brasil, en toda Suramérica para extender “Por estos pueblos hispánicos la causa democrática que defienden las naciones aliadas con el noble propósito de conservar la libertad humana”.

Rosel había llegado a Ibagué desde el miércoles 27 de octubre de 1943 y se presentó en la ciudad el miércoles 3 y jueves 4 de noviembre de ese año. Su repertorio incluyó folclore brasileño, trozos de operetas francesas y otras canciones hispanoamericanas. Junto a Rosel actuó también el poeta y declamador Iván Rosny, conferencista colombiano “que con emoción democrática se ha unido al cantante Rosel”. Rosny declamó poemas de Porfirio Barba Jacob, Miguel Ramos y otros.

El Derecho

4 de diciembre de 1943. No. 410. Sección Ángulos. Página Cuatro. Título: “Noche de arte”.

“El lunes en la noche asistió Ibagué a uno de los acontecimientos artísticos de más alta calidad que hayamos presenciado. En el Teatro Tolima, con la colaboración inteligente de nuestras más bellas damas, se llevó a escena La Danza Sagrada del Fuego, obra musical de maestro Cesare Ciociano, dedicada a doña Pepita Calderón de Lozano Agudelo. Es esto lo que pudiéramos llamar ballet sinfónico”. Actuaron Clarita Neira, Mercedes Borda. Organizaron Luz Caicedo de Tono, Satoria Santofimio de Pardo Gálvez, y Beatriz Santofimio.

1944

El Derecho

26 de febrero de 1944. No. 419. Sección Ángulos. Página 4. Título: “Nuevo director de Conservatorio”.

“El Gobierno departamental acaba de nombrar al maestro Demetrio Haralambis, de nacionalidad griega, director del Conservatorio de Ibagué. Bastantes conocidas son conocidas de nosotros las dotes artísticas de maestro Haralambis, porque lo hemos visto actuar triunfalmente varias veces en nuestro instituto musical, para que nos detengamos a recomendarlo por este aspecto”. Y continúa diciendo, “estamos seguros que el maestro Haralambis será un notable continuador de la obra del inolvidable maestro Alberto Castilla, tanto más cuando el Conservatorio cuenta hoy con electos elementos materiales y con colaboradores incomparables como doña Teresa Melo de Castilla, los maestros Cesar y Augusto Ciociano, Lucio Prada, y otros que llevan en el alma y en el corazón la memoria de fundador y son artistas sin reemplazo en éste país”.

El Derecho

29 de abril de 1944. No. 429. Sección Ángulos. Página 4. Título: El recital de Haralambis.

La pequeña nota refiere un recital de piano a cargo del maestro Demetrio Haralambis, director del Conservatorio de Música, quien incluyó piezas en su repertorio como el preludio número 15 de Chopin, de Rachmaninoff, preludio en sol mayor, “Jardines bajo la lluvia” de Debussy, y de Albeniz “Leyenda de Asturias”.

El Derecho

Noviembre 11 de 1944. No. 449. Página 2. Título: Ibagué y su encanto. Firmado por Clara Inés (Relator de Cali)

El artículo aborda temas de la memoria. Lo primero que afirma es que en la ciudad no existe ningún signo tangible o visible que atestigüe un pasado señorial o magnífico.

“...Ibagué se salva de la vanidad, de modernismo falsificado y estridente, por su espíritu, por algo superior y misterioso que flota en su ambiente modesto, pero lleno de gracia y encanto que personifican sus mujeres”.

Señorío, orquídeas, mistelas, biscochos y dulces finos. Tradición de la buena mesa y en lo musical.

“El refinamiento del paladar es síntoma seguro de otras virtudes sensiblemente nobles. La tradición de la buena mesa acompaña, sin lugar a duda, otras de apariencia más culta, Ibagué es pueblo musical”.

El Conservatorio por su significado.

“Como constancia ahí está su Conservatorio. No entro a calificarlo técnicamente, pero puedo referirme a su significado. En este sentido la idea de Alberto Castilla es una superación de anhelos. Algo sagrado y bello. El Conservatorio de Ibagué es su alma”.

“Ibagué así lo entiende y por eso ha puesto en aquella casa amor y comprensión, apariencia hogareña, detalles materiales, estilización del edificio antes incoloro y feo. Hoy convertido en algo infinitamente amable y acertado. Amplio y acogedor, patio español con su fuente, patio interior, recogido, sembrado de yerba, perfumado por esbeltas y verdes camias, que escoltan el busto de maestro. Pequeña grada que descende hasta la sala Castilla decorada a lado y lado, por dos estanques alargados en cuyas aguas limpias florecen de noche los lotos”.

El Derecho

Diciembre 2 de 1944. No. 452. Página 4. Sección Ángulos. Título: El triunfo de Darío Garzón.

“El Consejo Directivo del Conservatorio del Tolima, con acierto y justicia que somos los primeros en aplaudir, acaba de exaltar con el premio Alberto Castilla, al conjunto Garzón y Collazos por su labor educativa y de feliz interpretación de la canción tolimese”. Más adelante el artículo señala. “Para los ibaguereños este conjunto significa mucho porque caracteriza y define nuestra propia psicología; es lo alegre, lo sencillo, lo romántico, lo triste, lo sensitivo, lo que habla al corazón de la tierra, de paisaje, de amor, de ritmo y de la fiesta. Es el conflicto humano de tolimese entregado a la confidencia musical, al son del tiple y la guitarra”.

1946

El Comercio

12 de enero de 1946. No. 202. Primera página. Título: Grave conflicto en el Conservatoria de Música.

La renuncia del maestro Haralambis y su reemplazo por el maestro Squarcetta ha producido un gravísimo conflicto entre la dirección de educación pública y el Conservatorio de Música. La sociedad musical del Tolima y los coros orquestales del Conservatorio, aprobaron una resolución a virtud de la cual se decidió negar toda colaboración al nuevo director del Conservatorio maestro Squarcetta. El conflicto referido y la gravísima situación que se ha creado con él mantienen pendiente la atención de la ciudadanía ibaguereña.

El Comercio Ibagué domingo 20 de enero de 1946 No. 203. Página 5. Título: Oscar Buenaventura un verdadero artista.

“Procedente del Teatro Colón de Bogotá ha llegado a esta ciudad con el propósito de dar un gran concierto de piano, el distinguido joven y gran artista ibaguereño don Oscar Buenaventura y Buenaventura”.

Luego en la nota se hace mención del talento del pianista, de sus inicios en el Conservatorio entonces dirigido por Alberto Castilla y en esa relación que siempre se hizo, tras la muerte de Castilla, para encontrar un sucesor que le diera gloria y brillo a la institución el autor agrega. “Estamos seguros que el Conservatorio del Tolima no recobrará su antiguo prestigio sino el día en que los muchachos ambiciosos y de gran inquietud espiritual que hoy adelantan estudios en los más exigentes establecimientos educativos de América, entre ellos el dibujante Darío Jiménez Villegas y el pianista Oscar Buenaventura, vengan a nuestra urbe resueltos a trabajar por el provenir artístico de su querida tierra tolimese”.

La presentación que se dio el 24 de enero de 1946 en la sala Alberto Castilla incluyó el siguiente repertorio: Fantasía, Kochel No. 475 de Mozart. Sonata Kochel No. 457. Preludio Op No. 28 de Chopin. Valse en Mi Menor En el Convento de Borolin. Nocturno de Respighi, Serenata a la Propec de Debussy. Clair de lune. Al calor de Vodka de Isabel de Buenaventura. Suite Catedral de Oscar Buenaventura. Cajita de música minueto en mi bemol. Construccional templo de ballet Goranchacha, intermezzo. El señor de la Ninfa. Ballet. Las obras de Borolin y Respighi, que aparecen en el programa fueron interpretados por primera vez en Colombia por Oscar en la Radiodifusora Nacional de Colombia. (El Comercio, 1946)

El Comercio

6 de julio de 1946. No. 227. Página 8. Título: El niño prodigio.

Pequeño artista de la armónica que debutó con todo éxito el miércoles pasado en el Teatro Imperial se anuncia para el lunes próximo una nueva presentación en el Teatro Colombia. (El Comercio, 1946)

El Comercio

15 de septiembre de 1946. No. 236. Página 2. Título: Ritmos y melodías de América.

“Un programa radial por el adelanto cultural y económico de Ibagué se transmitirá todos los domingos de (10 y/o 11 am) a 1 pm, a control remoto desde la lujosa pista de baile de gran club por intermedio de la potente emisora Ondas de Ibagué. Viaje a través de Las Américas sintonizando este programa y escuche bellas melodías interpretadas por la orquesta Alberto Castilla y por prestigiosos artistas tolimeses. Gran desfile de artistas que interpretarán melodías panamericanas en nuestro imaginario viaje a través de continente americano”. (El Comercio, 1946)

El Comercio

27 de octubre de 1946. No. 242. Primera página.

En esta edición se anuncia la creación de la emisora Ecos de Combeima con equipos traídos de exterior. Potencia mil vatios. Prevé desfile de artistas. Pedrito Caicedo, el cantante que entonces tenía gran simpatía de público colombiano, vino a la inauguración.

Y en la misma edición, también en primera página, se menciona la brillante actuación de tenor Armendariz Esparza la noche de 26 de octubre de 1946 en el Teatro Imperial. Su repertorio incluyó “bellos trozos de ópera, rapsodias y música popular”. Esparza estuvo acompañado por su guitarra. Lo único que lamenta la nota es que el artista se presentó en combinación con una película y no se presentará en ninguna radio ni en el Teatro Tolima.

1947

El Comercio

27 de septiembre de 1947. No. 289.

En esta edición aparece una mención a un Teatro Libre en el Club Baltazar, que a diferencia de la Sala Alberto Castilla, es abierta a todo público y no sólo a “los mimados de la fortuna”.

El Comercio

1 de noviembre de 1947. No. 243. Página 2. Título: Un acontecimiento artístico.

“La presentación de la compañía de Revistas del Tolima de empresario Hernando Barone Márquez. El cantante Abelardo fue la estrella de la noche. La artista tolimese Ligia Delgadillo también se presentó con éxito. La presentación fue hecha en el Teatro Imperial”.

1948

El Comercio

13 de marzo de 1948. No. 304. Primera página. Título: Viajaron a Bogotá las masas corales de Conservatorio de Música del Tolima.

“Una espléndida oportunidad para lucir su técnica y su maravillosa preparación se presenta al Conservatorio de Tolima, cuya fama abarca todos los ámbitos de país y ha traspasado las fronteras patrias”. El Conservatorio fue invitado a los festejos que en Bogotá se llevaron a cabo de la conferencia panamericana.

El Comercio

28 de marzo de 1948. No. 306. Página 8. Título: triunfan las masas corales de Conservatorio.

“Ante un nutrido y selecto público, en la noche del sábado pasado dieron soberbio concierto en el Conservatorio de Música de Tolima sus ilustres masas corales, con un éxito artístico sin precedentes”. El concierto fue previo a su participación en la IX Conferencia Panamericana con sede en Bogotá.

El Comercio

5 de junio de 1948. No. 309. Primera página. Título: Las masas corales del Conservatorio.

“Este notable conjunto que ha crecido y brillado bajo la sabia dirección de maestro Alfredo Squarcetta se presentará en vespertina el próximo 18 de junio en el Teatro Colón. Actuará igualmente en el Teatro al aire libre de la Media Torta y en la Radiodifusora Nacional”.

El Comercio

26 de junio de 1948. No. 312. Página 4 Título: La Cruz de Boyacá para las masas corales.

“Las masas corales de Colombia son las del Conservatorio de Música de Tolima que se inspira en el paisaje, la tradición y el ritmo de la ciudad musical”. La nota continúa con la importancia de obtener la condecoración, del éxito de su debut comentó un diario capitalino. “Debe ser saludado como un verdadero acontecimiento artístico nacional y es tanto más meritorio y más sorprendente cuanto ese maravilloso conjunto ha logrado el alto grado de perfección y de

técnica con escasísimos recursos financieros, a base de entusiasmo y pasión por el arte y la cultura”. Luego habla de orgullo que encarna el Conservatorio para los tolimenses, sobre lo que agrega. “Pero de ahora en adelante será el país entero el que considerará esa prestigiosa institución y sus coros como patrimonio nacional y como tal habrá de prestarle toda la ayuda indispensable para que produzca de si todo lo que pueda dar”.

El Comercio

5 de diciembre de 1948. No. 333.

En esta edición se hace mención a la participación de tenor Cristóbal Rodríguez. Las noches de 29 y 30 de noviembre en los micrófonos de la emisora Ecos de Combeima. El tenor fue acompañado por el pianista Cesar Ciociano. (El Comercio, 1948)

1949

La Opinión

Julio 7 de 1949. No. 1231. Primera Página y Octava. Título: Viajan los coros del Conservatorio al exterior.

Antes de ir a Cuba paró en Barranquilla haciendo su debut en esta ciudad. Después de presentarse en Cuba, salió rumbo a New York donde se presentó también en el Congreso Internacional Leonístico. La presentación allí fue en honor al presidente Truman. Dirigió el maestro Alfredo Squarcetta, la parte cultural y diplomática fue conducida por Alberto Camacho Angarita.

La Opinión

Julio 25 de 1949. No. 1233. Primera página y Octava. Título: El lunes próximo llegan las masas corales.

“Tras el éxito de las masas corales la ciudad prepara gran recibimiento en el campo aéreo de Perales. Ofrenda floral. Caravana. Discursos de alcalde y gobernador”.

La Opinión

Julio 28 de 1949. No. 1234. Primera Página y Octava. Título: Apoteósico recibimiento se tributó a las masas corales.

“Nunca en el transcurso de la vida civil de Ibagué se había presenciado un recibimiento tan solemne y entusiasta como el que el pueblo todo de la capital le tributó a las masas corales de Conservatorio Desde muy temprano millares de personas se situaron en los puntos más visibles de las calles y plazas con el objeto de presenciar la entrada triunfal de nuestra embajada musical La marcha de la multitud por la carrera tercera hacia la plaza de Bolívar, constituyó un acto de caracteres francamente apoteósico nunca registrado antes en Ibagué”.

La Opinión

Febrero 18 de 1950. No. 683. Primera Página. Título: Renunció la junta Pro- Coros del Conservatorio de Música del Tolima.

Presentaron su renuncia debido a considerar que la tarea encomendada por el Gobierno departamental para restituir el prestigio del Conservatorio. Labor que la junta, conformada por Luz Caicedo de Tono, Amina Melendro de Pulecio, Raquel Márquez de Kairuz, Raquel B. de Caicedo, Nena Pineda de Tovar, Raquel Mejía Escobar, consideró cumplida tras triunfar en el Teatro Colón de Bogotá, recibir la Cruz de Boyacá y recibir el reconocimiento en Cuba de la crítica especializada.

La Opinión

Septiembre 23 de 1950. No. 711. Página Quinta. Sección Ángulos. Título: Plaza de Bolívar.

A través de cartas algunos ciudadanos piden restituir las retretas nocturnas en la Plaza de Bolívar como una manera de acrecentar la afición musical y un espacio de entretenimiento para la gente que a esa hora sale a buscar un descanso.

Referencias

- Abadía Morales, G. (1970). *Compendio general del folklore colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Agnes, H. (2001). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. (I. Reyes García, Trad.) *Política internacional y memoria* (2), 139-143.
- André, E. (1884). *América pintoresca*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Angarita Somoza, A. (20 de enero de 1948). Ibagué, convertida en gran centro musical de Colombia. *El Espectador*.
- Ángulos, S. (3 de Abril de 1943). Programa extraordinario de Ondas de Ibagué para esta noche. *El Derecho* , pág. 4.
- Apuntes, S. G. (24 de Julio de 1937). Maestro Guillermo Quevedo. *El Derecho*, pág. Tercera.
- Assmann, J. (1988). Memoria colectiva e identidad cultural. En J. Assmann, & T. Hölscher, *Cultura y memoria* (págs. 9-20). Frankfurt.
- Assmann, J. (2010). Communicative and cultural memory. En A. Erll, & N. Ansgar, *A companion to cultural memory studies* (págs. 109-118). Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Baer, A. (2010). La memoria social: breve guía para perplejos. En A. Sucasas, & J. Zamora, *Memoria política justicia* (págs. 131-148). Madrid: Trotta.
- Barriga Monroy, M. L. (2003). *La educación musical en Bogotá (1880-1920)*. Pamplona: Rudecolombia.
- Bedoya, V. A. (26 de Junio de 1937). Sección Glosas y Apuntes. *El Derecho* , pág. Cuatro.
- Beiriain, J. (1990). *estado de bienestar, planificación e ideología*. Madrid: Editorial Popular.

- Bergalli Russo, R., & Rivera Beiras, I. (2010). *La memoria colectiva como deber social*. Barcelona: Anthropos.
- Bernal, L. (2005). Historia de los pijaos. En C. O. Pardo Rodríguez, *Manual de Historia del Tolima* (Vol. I). Ibagué: Pijao Editores.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buenaventura, O. (23 de Abril de 1956). La Sinfónica de New Orleans. *Tolima*, pág. 4.
- Bueno, A. (11 de Mayo de 1935). Dialogo. *El Derecho*, pág. 2.
- Bueno, A. (11 de Mayo de 1935). Dialogo. *El Derecho*, pág. Segunda.
- Bueno, A. (6 de Julio de 1935). Dialogo. *El Derecho*, pág. Segunda.
- Bueno, A. (3 de Agosto de 1935). Dialogo. *El Derecho*, pág. 2.
- Bueno, A. (3 de Agosto de 1935). Dialogo. *El Derecho*, pág. Segunda.
- Bueno, A. (14 de Marzo de 1936). Sección Dialogo. *El Derecho*, pág. Segunda.
- Caicedo, A. S. (26 de junio de 1937). El viejo bohemio. *El Derecho*, pág. Primera.
- Camacho Ponce, D. (Junio de 1981). Ibagué de antaño. *Así creció Colombia*.
- Camacho Ponce, D. (1985). Ibagué de antaño. En H. Ruiz Rojas, *Ibagué ayer, hoy y mañana* (págs. 51-56). Ibagué.
- Carriol, D. O. (26 de Octubre de 1888). El Tolima. *El Tolima*, pág. 2.
- Carriol, D. O. (5 de Octubre de 1888). El Tolima. *El Tolima*, pág. Primera página.
- Carriol. (12 de Septiembre de 1889). El Tolima. *El Tolima* .
- Carriol. (24 de Mayo de 1889). Tras el baile vino la oración. *El Tolima*, pág. 3.
- Carriol. (3 de Octubre de 1889). El Tolima. *El Tolima*, pág. 44.
- Carriol. (31 de Octubre de 1889). Sección Crónica. *El Toima* .
- Carriol. (5 de Septiembre de 1889). El Tolima. *El Tolima*, pág. Primera página.
- Carriol. (5 de Septiembre de 1889). El Tolima. *El Tolima* .
- Carriol. (6 de Diciembre de 1889). Sección Crónica. *El Tolima*, pág. 91.

- Carvajal H., C. R. (2003). La ilustración, el general Santander y el colegio San Simón. En A. d. Tolima, *Compendio de historia de Ibagué* (págs. 301-336). Ibagué: Academia de Historia del Tolima.
- Casas Figueroa, M. V. (2007). Música e identidad en los inicios de la república. *Entreartes*, V, 6 - 15.
- Castilla, A. (21 de Septiembre de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- Castilla, A. (29 de Febrero de 1936). El Gobierno atenta contra el Conservatorio. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- Castilla, A. (25 de Abril de 1936). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- Castilla, A. (10 de Junio de 1944). Reminiscencias de Ibagué “El Paraíso”. *El Derecho*, pág. 3.
- Castilla, A. (1989). El Paraíso. En H. Ruiz Rojas, *Ibagué ayer, hoy y mañana* (págs. 9-14). Ibagué: Alcaldía de Ibagué.
- Clavijo, H. (1993). *Formación histórica de las élites locales en el Tolima*. Bogotá, Colombia: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular.
- Clavijo, H. (2004). *Educación, política y modernización en el Tolima*. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: CUP.
- Correa Molina, F. (2014). La fundación social y la investigación en memoria cultural. En L. A. Sánchez Medina, *Una mirada reflexiva al pasado* (págs. 9 - 12). Bogotá: Fundación Social.
- Cruz González, M. A. (2002). Floklore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas* (17), 219-231.
- Cuartas Coymat, Á. (2013). *El conde de Gabriac en Ibagué*. Ibagué: Alcaldía de Ibagué.
- DANE. (21 de Marzo de 2013). 33 Razones para el optimismo. *Dinero* .
- De Castellanos, J. (1997). *Elegías de varones ilustres de indias*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno.
- Dell, E. (5 de Junio de 1943). El Conservatorio y los Mussolines criollos. *La Opinión*, pág. Tres.
- Díaz Castro, E. (1973). *Manuela*. Medellín: Bedout.

- Dueñas Montaña, C. H. (2011). *Representaciones de identidad en la canción andina colombiana entre 1900 y 1970*. Bogotá: Universidad Central.
- Easthope, A. (1999). *Cultura nacional*. Londres: Routledge.
- Eichenbaun, H. (2003). *Neurociencia cognitiva de la memoria*. Barcelona: Ariel.
- El Bazar. (9 de Julio de 1890). El Bazar. *El Bazar*, pág. 2 y 3.
- El Comercio. (12 de Enero de 1946). Grave conflicto en el Conservatorio de Música. *El Comercio*, pág. Primera.
- El Comercio. (20 de Enero de 1946). Oscar Buenaventura, un verdadero artista. *El Comercio*, pág. 5.
- El Comercio. (15 de Septiembre de 1946). Ritmos y melodías de América. *El Comercio*, pág. 2.
- El Comercio. (6 de Julio de 1946). Niño prodigio. *El Comercio*, pág. 8.
- El Comercio. (27 de Octubre de 1946). El Comercio. *El Comercio*, pág. Primera.
- El Comercio. (27 de Septiembre de 1947). El Comercio. *El Comercio* .
- El Comercio. (13 de Marzo de 1948). Viajaron a Bogotá las masas corales del Conservatorio del Tolima. *El Comercio*, pág. Primera.
- El Comercio. (28 de Marzo de 1948). Triunfan las masas corales del Conservatorio. *El Comercio*, pág. 8.
- El Comercio. (5 de Junio de 1948). Las masas corales de Conservatorio. *El Comercio*, pág. Primera.
- El Comercio. (6 de Julio de 1946). Niño prodigio. *El Comercio*, pág. 8.
- El Comercio. (26 de Junio de 1948). La Cruz de Boyacá para las masas corales. *El Comercio*, pág. 4.
- El Comercio. (5 de Diciembre de 1948). El Comercio. *El Comercio*.
- El Cronista Tolimense. (17 de Junio de 1893). El Cronista Tolimense. *El Cronista Tolimense*, pág. 12.
- El Derecho. (15 de junio de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- El Derecho. (15 de Junio de 1935). Honrosa Invitación. *El Derecho*, pág. Tercera.
- El Derecho. (22 de Junio de 1935). Teatro Departamental. *El Derecho*, pág. Séptima.
- El Derecho. (27 de Julio de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.

- El Derecho. (28 de Septiembre de 1935). Estación Ecos del Combeima. *El Derecho*, pág. 3.
- El Derecho, s. G. (28 de Septiembre de 1935). Estación Ecos del Combeima. *El Derecho*, pág. Tercera.
- El Derecho, S. G. (26 de Octubre de 1935). Viajero Ilustre. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- El Derecho. (7 de Noviembre de 1935). Prospecto oficial del Congreso Nacional de la Música. *El Derecho*, pág. Segunda y cuarta.
- El Derecho. (23 de Noviembre de 1935). Congreso Nacional de la Música. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- El Derecho. (30 de Noviembre de 1935). La Ciudad está de plácemes. *El Derecho*, pág. 1.
- El Derecho. (30 de Noviembre de 1935). La Ciudad está de plácemes. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- El Derecho. (7 de Diciembre de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.
- El Derecho. (14 de Diciembre de 1935). Grupo Típico, Sección Glosas y Apuntes. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- El Derecho. (11 de Enero de 1936). Semana del arte, sección Glosas y Apuntes. *El Derecho*, pág. Primera y Tercera.
- El Derecho. (18 de Enero de 1936). El Derecho. *El Derecho*, págs. Primera, sección Dialogo y Tercera.
- El Derecho. (7 de Marzo de 1936). La municipalidad de Ibagué censura la intervención de gobierno Departamental en el Conservatorio de Música. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- El Derecho. (14 de Marzo de 1936). Una sesión privada de la Asamblea. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- El Derecho. (9 de Abril de 1936). Entrevista a Don Basilio sobre los problemas del Conservatorio del Tolima. *El Derecho*, pág. Quinta.
- El Derecho. (18 de Abril de 1936). La Independencia del Conervatorio. *El Derecho*, pág. Sexta.
- El Derecho. (23 de Enero de 1937). Sección Glosas y Apuntes. *El Derecho*, pág. Cuarta.

El Derecho, s. Á. (26 de Febrero de 1944). Nuevo director del Conservatorio. *El Derecho*, pág. 4.

El Derecho. (27 de Febrero de 1937). El Derecho. *El Derecho*, pág. Primera Página.

El Derecho. (23 de Marzo de 1937). El señor Gustavo Santos ataca descaradamente al Conservatorio del Tolima. *El Derecho*, pág. Primera Página.

El Derecho. (3 de Abril de 1937). El concierto del Conservatorio. *El Derecho*, pág. Tercera.

El Derecho. (3 de Abril de 1937). El concierto del Conservatorio. *El Derecho* (101).

El Derecho. (3 de Julio de 1937). Nuestra delegación artística en Medellín. *El Derecho*, pág. Primera.

El Derecho. (10 de Julio de 1937). El Triunfo de Ibagué en Medellín. *El Derecho*, pág. Primera.

El Derecho. (10 de Julio de 1937). Nuestro Conservatorio. *Sección Glosas y Apuntes*, pág. Tercera.

El Derecho. (24 de Julio de 1937). El Conservatorio del Tolima obtiene el más brillante de los triunfos en Medellín. *El Derecho*, pág. Primera.

El Derecho. (7 de Agosto de 1937). El Derecho. *El Derecho*.

El Derecho. (21 de Agosto de 1937). Retretas. *El Derecho*.

El Derecho, S. Á. (3 de Junio de 1944). La demolición de Ibagué viejo. *El Derecho*, pág. 4.

El Derecho. (24 de Octubre de 1943). El Derecho. *El Derecho*.

El Derecho. (30 de Octubre de 1943). Huésped ilustre. *El Derecho*, pág. 4.

El Derecho. (4 de Diciembre de 1943). Noche de arte. *El Derecho*, pág. 4.

El Derecho, S. Á. (9 de Diciembre de 1944). El triunfo de Darío Garzón. *El Derecho*, pág. 4.

El Derecho, S. Á. (13 de Mayo de 1944). El recital de Haralambia. *El Derecho*, pág. 4.

El Eco Andino, E. P. (16 de Octubre de 1896). Retreta. *El Eco Andino*, pág. 10.

El Renacimiento. (18 de Abril de 1909). Torneo de arte en Ibagué. *El Renacimiento*, pág. 3.

- El Tolima. (7 de Agosto de 1888). Las fiestas clásicas del pueblo tolimense. *El Tolima*.
- El Tolima. (10 de Enero de 1889). Celebración de la noche buena. *El Tolima*, pág. 3.
- El Tolima. (18 de Enero de 1889). Casa de educación para señoritas. *El Tolima*, pág. 4.
- El Tolima. (5 de Septiembre de 1889). Concierto pro construcción hospital de caridad. *El Tolima*, pág. 22.
- El Tolima. (10 de Enero de 1890). El Tolima. *El Tolima*, pág. 69.
- El Tolima. (14 de Marzo de 1890). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 9.
- El Tolima. (7 de Marzo de 1890). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 4.
- El Tolima. (21 de Marzo de 1890). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 9.
- El Tolima. (28 de Marzo de 1890). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 20.
- El Tolima. (4 de Julio de 1890). Sección Remitidos. *El Tolima*, pág. 4.
- El Tolima. (16 de Mayo de 1890). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 11.
- El Tolima. (18 de Julio de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*, pág. 11.
- El Tolima. (7 de Agosto de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*.
- El Tolima. (14 de Agosto de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*.
- El Tolima. (21 de Agosto de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*.
- El Tolima. (21 de Agosto de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*.
- El Tolima. (19 de Diciembre de 1890). Sección Crónica. *El Tolima*, pág. 3 y 4.
- El Tolima. (1 de Abril de 1891). Sección Crónica. *El Tolima*, pág. 1.
- El Tolima. (14 de Mayo de 1891). Sección Crónica. *El Tolima*, pág. 11 y 12.
- El Tolima. (4 de Junio de 1891). Sección Crónica, Retreta. *El Tolima*, pág. 4.
- El Tolima. (24 de Julio de 1891). Sección Crónica. *E Tolima*, pág. 16.
- El Tolima. (30 de Julio de 1891). Sección De Todo, Retreta. *El Tolima*, pág. 20.
- El Tolima. (6 de Noviembre de 1891). Sección De Todo, Retreta. *El Tolima*, pág. 3.

- El Tolima. (4 de Diciembre de 1891). Instrucción Pública Secundaria. *El Tolima*, págs. 1, 3 y 4.
- El Tolima. (4 de Diciembre de 1891). Instrucción Pública Secundaria. *El Tolima*, págs. 1, 3 y 4.
- El Tolima. (10 de Diciembre de 1891). Academia de Música. *El Tolima*, pág. 9.
- El Tolima. (7 de Abril de 1892). Retreta. *El Tolima*, pág. 5.
- El Tolima. (19 de Mayo de 1892). Academia de Música. *El Tolima*, pág. 9.
- El Tolima. (8 de Junio de 1893). Protesta a son de música. *El Tolima*, pág. 3.
- El Tolima. (7 de Septiembre de 1893). Sección De Todo, Retreta. *El Tolima*, pág. 3.
- El Tolima. (14 de Septiembre de 1893). Sección De Todo, Retreta. *El Tolima*, pág. 7.
- El Tolima. (19 de Abril de 1894). Sección De Todo, Compañía de Zarzuela. *El Tolima*, pág. 9.
- Erice Sebares, F. (2008). Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia Revista interdisciplinar* (7).
- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Escobar, J. C. (2000). *Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Cielos de arena.
- Esquivel Chala, Y. F., & Salinas Arias, B. A. (2013). Memoria e identidad sonora del resguardo indígena Páez de Gaitania (Tolima). *Música, cultura y pensamiento*, 5 (5), 13-36.
- Fernández de Piedrahita, L. (1881). *Compendio historial de la conquista del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Medardo Rivas.
- Flores, M. (2007). Identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenibles. *Opera* (7), 35-54.
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. Hall, & P. Du Gay, *Cuestiones de la identidad cultural*. Londres: Sage.
- Fubini, E. (2001). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Gabriac, A. (1868). *Viaje a través de América del sur (Nueva Granada, Ecuador, Perú y Brasil)*. París: Michel Lévy hermanos.

- Gaceta del Tolima. (1884). *Censo de 1870 y 1874*. Neiva.
- Gaceta del Tolima. (8 de Febrero de 1878). Exámenes a escuelas públicas y privadas. *Gaceta del Tolima*, pág. 1.
- Gaceta Departamental. (9 de Enero de 1909). Gaceta Departamental de Ibagué. *Gaceta Departamental de Ibagué*, pág. 44.
- Gaceta Departamental. (8 de Julio de 1909). Auxilio Academia de Música. *Gaceta departamental*, pág. 119.
- Gaceta Departamental. (27 de julio de 1909). Auxilios Academia de Música. *Gaceta departamental de Ibagué*, pág. 232.
- Gaceta Departamental. (3 de Agosto de 1909). Decreto de organización de la Academia de Música de Ibagué. *Gaceta departamental de Ibagué*, pág. 242.
- Gaceta Departamental. (2 de Diciembre de 1909). Gaceta Departamental. *Gaceta Departamental*.
- Gaceta Departamental. (8 de Febrero de 1910). Gaceta Departamental. *Gaceta Departamental*, pág. 502.
- Gaceta Departamental. (1 de Marzo de 1910). Gaceta Departamental. *Gaceta Departamental*, pág. 15.
- Gaceta Departamental. (17 de Julio de 1910). Gaceta Departamental. *Gaceta Departamental*, pág. Primera Página.
- Galindo Palma, H. (2015). *César A. Ciociano (1899-1951): un músico italiano en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giménez, G. (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: UNAM.
- Gómez Casabianca, L. E. (2003). La regeneración. En A. d. Tolima, *Compendio de historia de Ibagué* (Vol. I, págs. 359-377). Ibagué: Academia de historia del Tolima.
- Gómez Muns, R. (s.f.). *Una aproximación a la función identitaria de la música*. Recuperado el 20 de Agosto de 2016, de [www.metro.inter.edu: http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Una%20aproximacion%20a%20la%20funcion%20identitaria%20de%20la%20musica-Ruben%20Gomez%20Muns.pdf](http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Una%20aproximacion%20a%20la%20funcion%20identitaria%20de%20la%20musica-Ruben%20Gomez%20Muns.pdf)
- Gómez, S. (2007). La economía en el Tolima. En C. O. Pardo, *Manual de Historia del Tolima* (Vol. III). Ibagué: Pijao Editores.

- González Pacheco, H. F. (2003). Ibagué Ciudad Musical. En A. d. Tolima, *Compendio de historia de Ibagué* (Vol. II, págs. 533-542). Ibagué: Academia de Historia del Tolima.
- Guerra Tovar, B. (2010). *Diversión, devoción y deseo. Historia de las fiestas de San Juan*. Medellín: La Carreta Editores.
- Gunmennaia, V. (2014). Reflexiones acerca del fenómeno de la serenata y sus transformaciones producto del diálogo con los nuevos contextos socioculturales. *Pensamiento, palabra y obra* (12), 52 - 63.
- Gutiérrez Quintero, A. (2003). La gran migración. En A. d. Tolima, *Compendio de historia de Ibagué* (págs. 31-138). Ibagué: Academia de historia del Tolima.
- Gutiérrez, R. (1921). *Monografías* (Vol. II). Bogotá: Imprenta Nacional.
- Guzmán, Á. I. (1996). *Poblamiento e historia urbana del Alto Magdalena, Tolima*. Bogotá: Fondo mixto para la promoción de la cultura y las artes del Tolima y Universidad del Tolima.
- Halbwachs, M. (1950). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Revista española de investigaciones sociológicas* (69), 209-219.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía, métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (1998). *Metodología de la investigación*. Bogotá: McGraw-Hill Interamericana Editores.
- Higuera Gómez, S. (2013). *El ecosistema cultural del litoral en Bocachica-Tierrabomba-Cartagena*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (2012). *La invención de la tradición*. Madrid: Crítica.
- Holton, I. (1857). *La Nueva Granada: Veinte años en los Andes*. New York: Harper and brothers.
- Inés, C. (11 de Noviembre de 1944). Ibagué y su encanto. *El Derecho*, pág. 2.
- Jaramillo Castillo, C. E. (2003). La ciudad en medio de la guerra. En A. d. Tolima, *Compendio de historia de Ibagué* (Vol. I, págs. 383-414). Ibagué, 2003: Academia de historia del Tolima.
- Jaramillo, E. (8 de Febrero de 1936). E Derecho. *El Derecho*, pág. Quinta.

- Jodelet, D. (1998). El lado moral y afectivo de la historia. En D. Páez, *Memorias colectivas de procesos culturales y políticos*. Bilbao: Universidad del País vasco.
- Kansteiner, W. (2007). Dar sentido a la memoria. Una crítica metodológica a los estudios sobre la memoria colectiva. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo* (24), 31-43.
- La Concordia Nacional. (27 de Mayo de 1899). Sección De Todo, Recomendable. *La Concordia Nacional*, pág. 2.
- La Hoja. (3 de Octubre de 1893). Bellas Artes. *La Hoja*, pág. 2.
- La Hoja. (7 de Diciembre de 1893). Sección Miscelánea. *La Hoja*, pág. 3.
- La Hoja. (2 de Julio de 1894). La Hoja, Suntuoso baile. *La Hoja*, pág. 3.
- La Opinión. (9 de Junio de 1938). El Maestro Castilla. *La Opinión*, pág. Tres.
- La Opinión. (16 de Junio de 1938). El retrato del maestro Castilla. *La Opinión*, pág. Uno y cinco.
- La Opinión. (5 de Julio de 1939). Audición Pro Ibagué. *La Opinión*, pág. 2.
- La Opinión. (15 de Junio de 1939). Inauguración del teatro. *La Opinión*, pág. Tres.
- La Opinión. (12 de Septiembre de 1942). La Opinión. *La Opinión*.
- La Opinión. (18 de Noviembre de 1943). El concierto del martes. *La Opinión*, pág. 3.
- La Opinión. (18 de Marzo de 1944). El Conservatorio de Ibagué contra la cultura de puebl. *La Opinión*, pág. 2 y 5.
- La Opinión. (18 de Marzo de 1944). El conservatorio de Ibagué contra la cultura de pueblo. *La Opinión*.
- La Opinión. (18 de Febrero de 1949). Renunció la junta Pro-Coros de Conservatorio de Música de Tolima. *La Opinión*, pág. Primera.
- La Opinión. (7 de Julio de 1949). Vijan los coros de Conservatorio al exterior. *La Opinión*, pág. Primera y Octava.
- La Opinión. (25 de Julio de 1949). El lunes próximo llegan las masas corales. *La Opinión*, pág. Priemra y Octava.
- La Opinión. (28 de Julio de 1949). Apoteósico recibimiento se tributó a las masas corales. *La Opinión*, págs. 1-8.

- La Opinión. (23 de Septiembre de 1950). Plaza de Bolívar. *La Opinión, sección Ángulos*, pág. 5.
- La Tregua. (11 de Octubre de 1895). Peluquería, sección avisos. *La Tregua*, pág. 8.
- Laub, D., & Felman, S. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature Psychoanalysis and History*. Nueva York: Routledge.
- Lewis, B. (1975). *History, remembered, recovered, invented*. Princeton: Princeton UP.
- Libertad y Orden. (1908). Concierto en Ibagué. *Libertad y Orden*.
- Lozano y Lozano, J. (1935). Ibagué, tierra buena. *Arte*.
- Lozano y Lozano, J. (1935). Ibagué, tierra buena. En H. Ruiz Rojas, *Ibagué ayer, hoy y mañana* (págs. 27-32). Ibagué.
- Lozano y Lozano, J. (14 de Octubre de 1950). Terra patrum.
- M., E. P. (20 de Noviembre de 1896). El Eco Andino, Retreta. *El Eco Andino*, pág. 10.
- M., E. P. (23 y 30 de Octubre de 1896). El Eco Andino. *El Eco Andino*, pág. 15 y 18.
- M., E. P. (6 de Noviembre de 1896). Fonógrafo. *El Eco Andino*, pág. 2.
- Manero Brito, R., & Soto Martínez, M. A. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e investigación en psicología*, 10 (1), 171-189.
- Manheim, K. (1946). *Ideology and utopia. An introduction to the sociology of knowledge*. Nueva York: Hancourt, Brace Co.
- Markowitsch, H. (2000). Memory and amnesia. En M. Mesulam, *Principles of behavioral and cognitive neurology* (págs. 257-283). Oxford: Oxford University Press.
- Martínez Posada, J. E., & Muñoz Gaviria, D. (2009). Aproximación teórico-metodológica al imaginario social y las representaciones colectivas: apuntes para una comprensión sociológica de la imagen. *Universitas humanística* (67), 207-221.
- Martínez Silva, C. (1989). Reseña de la forma urbana de Ibagué. En H. Ruiz Rojas, *Ibagué, ayer, hoy y mañana* (págs. 193-234). Ibagué: Imprenta departamntal.
- Martyniuk, C. (2010). En un mar congelado. Indiferencia, memoria y atención. En R. Bergalli, & I. Rivera Beiras, *Memoria colectiva como deber social* (págs. 40 - 75). Buenos Aires: Anthropos.

- Mathien, T. (1991). History and the moralist. *The monist* (74), 240-267.
- Medina, E. (3 de Julio de 1937). El Derecho. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- Melucci, A. (2001). *Cambiando códigos. Acción colectiva en la era de la información*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Mora, M. (2002). *La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici*. Obtenido de Athenea digital: <http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a8.pdf>
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Nacional, L. C. (27 de Mayo de 1899). Sección De Todo, Recomendable. *La Concordia Nacional*, pág. 2.
- Nacional, L. C. (8 de Junio de 1899). Sección De Todo. *La Concordia Nacional*, pág. 6.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de Mémoire*. (F. Jumar, Trad.) Paris: Gallimard.
- Nora, P. (1998). *Enter la historia y la memoria*. Francfort: Fischer.
- Ocampo Hernández, N. (2014). *Las músicas campesinas carrangeras en la construcción de un territorio*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ortega, D. S. (1 de Febrero de 1936). Elogio a Ibagué. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- Ortíz Bernal, J. A. (2002). *La música: identidad y espíritu de Ibagué*. Ibagué: Ediciones Astrolabio.
- Ortiz Vidales, D. (2005). El Tolima en la independencia. En C. O. Pardo Rodríguez, *Manual de Historia del Tolima* (Vol. I). Ibagué: Pijao Editores.
- Palacios, M. (6 de Noviembre de 1896). Fonógrafo. *El Eco Andino*, pág. 2.
- Pardo Rodríguez, C. O. (2003). *Músicos del Tolima siglo XX*. Ibagué: Pijao Editores.
- Pardo Viña, C. O. (1999). *Itinerario de una hazaña. Historia del conservatorio del Tolima*. Ibagué: Pijao Editores.
- Pardo Viña, C. O. (2007). La música: historia de una identidad. *Aquelarre*, VI (12), 39-56.
- Parra Herrera, F. E. (2011). *La música colombiana en el siglo XIX*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Peláez, C. (s.f). *La convención liberal de 1922 y el Círculo de Ibagué*. Ibagué.

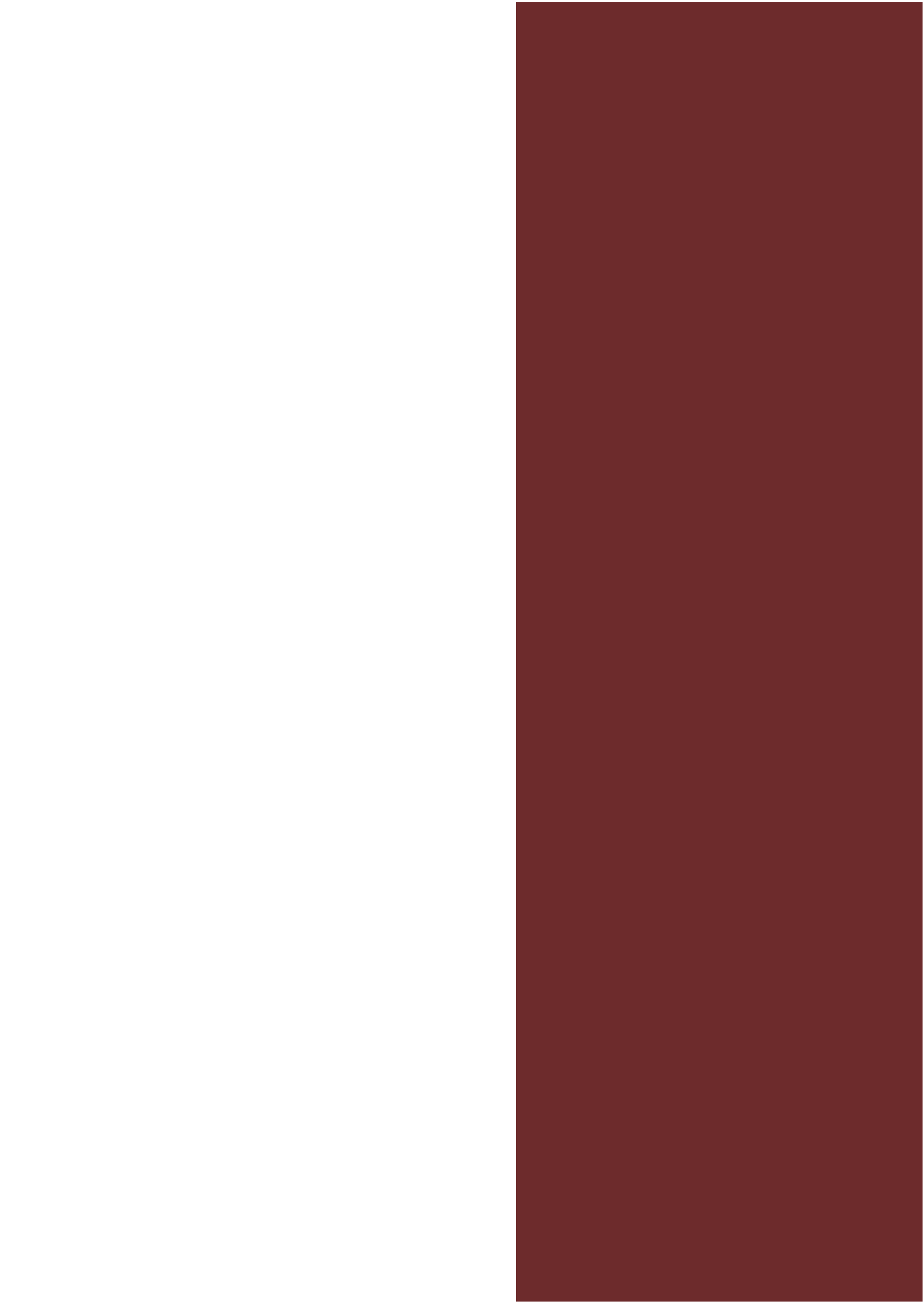
- Perdomo, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia* (5 Edición ed.). Bogotá: Plaza y Janés.
- Pereira Gamba, F. (1919). *La vida en los Andes Colombianos*. Quito: Imprenta El Progreso.
- Polanco Urueña, J. (1983). Ibagué o la armonía de los sonidos. *De turismo por el Tolima*.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: arca.
- Ramírez Moreno, A. (1985). Endecha tolimense. En H. Ruiz Rojas, *Ibagué ayer, hoy y mañana*. Ibagué.
- Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21 (60), 243-270.
- Ramírez, N. (31 de Mayo de 1941). El Conservatorio de Ibagué. *La Opinión*, pág. Primera.
- Registro Oficial. (4 de Agosto de 1903). Registro Oficial. *Registro Oficial*, pág. Primera Página.
- Reichel-Dolmatoff, G., & Reichel-Domatoff, A. (1943). Grupos sanguíneos entre los indios Pijao del Tolima. *Revista el instituto Etnológico*, 1, 507-519.
- Repertorio de Instrucción Pública. (15 de Mayo de 1887). Informe de Instrucción Pública. *Repertorio de Instrucción Pública*, págs. 17, 18 y 19.
- Repertorio de Instrucción Pública. (20 de Julio de 1887). *Repertorio de Instrucción Pública*, pág. 165 y 166.
- Rey, G. (2002). Cultura y desarrollo humano: unas relaciones que se trasladan. *Pensar Iberoamérica* (0).
- Rivet, P. (1943). La influencia karib en Colombia. *Revista del Instituto Etnológico*, 55-93.
- Rocha Castilla, C. (1959). *Prehistoria y folclor del Tolima*. Ibagué: Imprenta departamental.
- Rocha Castilla, C. (1959). *Prehistoria y folclor del Tolima*. Ibagué: Publicaciones de la Dirección de Educación.
- Rosa Rivero, A., Bellelli, G., & Bakhurst, D. (2000). *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca nueva.

- Rosa, A., Bellelli, G., & Bakhurst, D. (2008). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. *Educacao e pesquisa*, 34 (1), 167 - 195.
- Róthlisberger, E. (1963). *El dorado*. Bogotá: Banco de la República.
- Saavedra Espinosa, F. (15 de Julio de 1939). Rehabilitemos la serenata. *El Derecho* .
- Saavedra Espinosa, F. (15 de Junio de 1946). Las pilas o hidrantes de ayer. *El Derecho* .
- Saavedra Espinosa, F. (23 de Noviembre de 1935). Quien canta, su mal espanta. *El Derecho* .
- Salamanca Uribe, J. (2012). El nacimiento de las industrias culturales. *Credencial Historia* (268).
- Samper de Ancízar, A. (1970). Costumbres tolimenses. En H. Davidson, *Diccionario folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas* (Vol. 3). Bogotá: Banco de la República.
- Samper, J. M. (1861). *Ensayo sobre las revoluciones políticas*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Samper, J. M. (1869). *Miscelanea o colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*. París: Demné Schmitz.
- Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá: ICFES.
- Santos, G. (12 de Octubre de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. 5.
- Santos, G. (12 de Octubre de 1935). El Derecho. *El Derecho*, pág. Quinta.
- Santos, M. (1996). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel.
- Sarlo, B. (2002). *Tiempo pasado: cultura de la memoria*. Buenos Aires: Editores Argentina.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta poética* (35-2), 187-214.
- Simón, P. (1882). *Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las indias occidentales*. Bogotá: Medardo Rivas.
- Straub, J. (1998). Identidad personal y colectiva. En A. Assmann, & H. Friese, *Identidades, memoria, historia e identidad* (págs. 11-23). Francfort: Suhrkamp.
- Strauss, C., & Quin, N. (2001). *Teoría cognitiva del significado cultural*. Cambridge: Cambridge.

- Terdman, R. (1993). *Present past: modernity and the memory crisis*. New York: Cornell University.
- Thompson, J. B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: UNAM.
- Tolima. (25 de Abril de 1956). Prohibida la música a partir de las diez de la noche. *Tolima*.
- Tolima. (27 de Abril de 1956). Concierto de la banda esta tarde. *Tolima*, pág. 7.
- Tovar Pinzón, H. (2005). La colonia en el Tolima. En C. O. Pardo Rodríguez, *Manual de Historia del Tolima* (Vol. II). Ibagué: Pijao Editores.
- Tovar Pinzón, H. (2007). La Colonia. En C. O. Pardo, *Manual de Historia del Tolima* (Vol. I). Ibagué: Pijao Editores.
- Tregua, L. (11 de Octubre de 1895). Peluquería, sección avisos. *La Tregua*, pág. 8.
- Tribuna. (22 de Abril de 1956). Actuará mañana en la TV Nacional Oscar Buenaventura. *Tribuna*, pág. 7.
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the past: power and the production of history*. Chicago: Beacon Press.
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. París: UNESCO.
- Van Dijk, T. (1998). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.
- Vargas, L. U. (11 de Noviembre de 1943). Lo autóctono y lo exótico. *La Opinión*, pág. 8.
- Vargas, R. T. (4 de Abril de 1936). El Derecho. *El Derecho*, pág. Cuarta.
- Vargas, T. (5 de Octubre de 1893). Sección Artística. *El Tolima*, pág. 4.
- Verdad, L. (21 de Mayo de 1897). La Verdad. *La Verdad*, pág. 11.
- Villegas Villegas, H. (1962). *Reseña histórica del Conservatorio de música del Tolima*. Ibagué: Contraloría General del Tolima.
- Visión Tolima 2025. (2014). *Actualización de la Visión Tolima 2025*. Visión Tolima 2025. Ibagué: Gobernación del Tolima.
- Wallerstein, I. (1999). Cultura como la batalla ideológica del sistema-mundo moderno. En S. Castro-Gómez, *Pensar en los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial* (págs. 163-187). Bogotá: Centro Editorial Javeriano.

White, H. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Wood, N. (1999). *Vectors of memory: legacies of trauma in postwar Europe*. Oxford: Bloomsbury academic.



Desde la primera mitad del siglo XX, Ibagué ha sido conocida popularmente como la *Ciudad Musical de Colombia*. Sin embargo, en el año 2012, la Unesco declaró a Bogotá como Ciudad Musical de la Humanidad, un rótulo del que también hacen parte Sevilla (España), Glasgow (Escocia), Bologna (Italia), Gent (Bélgica) y Brazzaville (República del Congo). La noticia removió las más profundas fibras de los ibaguereños quienes, a través de las redes sociales y los medios de comunicación, expresaron su descontento por la supuesta pérdida del distintivo. El hecho ponía en duda su identidad. La pregunta que quedaba en el aire es si, en realidad, ¿alguna vez fuimos Ciudad Musical?, ¿cómo se construyeron esos procesos identitarios alrededor de la música?, ¿en qué contextos históricos se desarrolló esa apuesta territorial?, ¿en qué escenarios sociales e históricos circuló dicha idea?, ¿es la música un cohesor social y elemento clave para el desarrollo cultural y humano en Ibagué?

Memoria de una identidad: Ibagué Ciudad Musical es un viaje a través del tiempo, un ejercicio del recuerdo, un reencuentro con las memorias que construyeron la identidad de Ibagué alrededor de la idea Ciudad Musical, en el que Carlos Pardo Viña analiza cien años de producción, circulación y consumo de memoria entre 1850 y 1950, para responder a estas preguntas.

ISBN 978-958-5151-67-3



9 789585 151673



Universidad
del Tolima



Una nueva historia
ACREDITADA
DE ALTA CALIDAD