

La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular
en Buga (1943-2000)

Autor

Jaime Andrés Ruiz García

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HISTORIA
SANTIAGO DE ALI

2019

La música para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)

Autor

Jaime Andrés Ruiz García

Trabajo para optar al título de
Magister en Historia

Directora

María Vitoria Casas Figueroa

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HISTORIA
SANTIAGO DE ALI

2019

**A los amores de mi vida, mi fuerza y mi motor, pues nada
soy y nada tengo si no es por ustedes.**

**Doña Hermencia y Don Oscar, ejemplos de esfuerzo y
tenacidad; Julieta y Juana razón de ser y de existir.**

Alejandra, a ti... todo.

A la Familia Barbosa Mejía y herederos.

AGRADECIMIENTOS

Indudablemente la realización de este proyecto no sería posible de no ser por el apoyo de todos quienes aportaron en cada una de las etapas de su desarrollo:

A las señoras Soledad, Elena, Stella, Nubia, Gladys, Milena; hijas de Miguel Barbosa, quienes aportaron toda la información, entre documentos, partituras, fotografías y experiencias.

A don Hector Fabio Barbosa, hijo del maestro Barbosa.

A Hilda Gloria Pérez, Ciliar Arce, Fabio Molina Sanchez, Jorge Libreros, Andrés Felipe Cobo, Guillermo González, Gilberto Salcedo y Felipe Araujo, quienes a partir de sus archivos personales y su experiencia junto a don Miguel, permitieron avizorar la música interpretada y creada por él.

A la Academia de Historia Leonardo Tascón y sus miembros académicos, y con gratitud al señor Roberto Jaramillo por permitirme acercarme al archivo que a buen resguardo tienen.

A la Universidad del Valle, al departamento de Historia y a los maestros y compañeros a quienes debo todo lo aprendido durante mi permanencia en la maestría.

A la Licenciatura en Música de la Universidad del Valle Sede Buga, estudiantes y docentes.

A mi maestra María Victoria Casas Figueroa, por su paciencia y sus directrices siempre tan acertadas, mi más sincero respeto, admiración y gratitud.

Y a todos a quienes brindaron algo de sí para apoyarme en esta travesía.

Resumen

Esta tesis, hace una aproximación histórica a la música popular en Guadalajara de Buga a partir del quehacer musical y la obra para cuerdas del maestro bugueño Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, entre los años 1943 y 2000, periodo en el cual se desarrolló profesionalmente a través de la consolidación de agrupaciones, en su mayoría de cuerda pulsada, como el Trío Típico (tiple, guitarra y bandola) o la Estudiantina.

Se identificó que se desconoce una actividad musical en Buga durante el periodo en estudio, que ayude a entender cómo, a partir de esas prácticas, entre la enseñanza, la dirección, la composición y la ejecución de unos repertorios interpretados durante esta época, se observan ciertos gustos particulares de la sociedad bugueña durante la mayor parte del siglo XX y su consonancia con los cambios sociales, políticos y culturales en Colombia.

Como base de esta investigación se establece el concepto de lo *popular*, a partir de la música, partiendo de las acepciones sobre *cultura popular* establecidas dentro de la historiografía y la sociología por autores como Peter Burke o Renán Silva, este último para el caso colombiano. Y sobre *música popular* sobre lo establecido por Peter Wade, Carolina Santamaría, Theodore Adorno o Coriún Aharonián.

Se propuso realizar una aproximación histórica a la música instrumental para cuerdas pulsadas o formato de cámara en Buga entre 1943 y el 2000, a partir de la obra de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez. Para ello fue necesario relacionar la música popular y la música para cuerdas en Buga en el periodo citado; describir la figura del músico; caracterizar su obra musical, en los formatos escogidos, e identificar el aporte de ésta en la historiografía musical de la ciudad.

Este trabajo hizo uso de técnicas de la historia cultural, oral y de la microhistoria como una forma de decodificar lo que presentan las fuentes, que en este caso estarán enmarcadas en gran medida por la partitura, a través del archivo musical utilizado por el maestro y que contiene gran parte del repertorio interpretado en sus agrupaciones; adicionalmente se contó con una nota autobiográfica redactada por él sobre los años 80; así mismo hubo oportunidad

de rastrear su obra a través de diferentes archivos musicales y documentales públicos, privados y familiares; también se hizo uso de fuentes orales e iconográficas para que, a partir de la memoria de quienes tuvieron oportunidad de vivir directa o indirectamente junto al maestro Barbosa por este periodo tan convulso, lleno de tantos cambios políticos, sociales y culturales, se pudiera obtener la mayor información que ayudara a reconstruir parte de la historia cultural y musical de Buga.

Los resultados permiten reconocer los aspectos historiográficos y musicales de la obra de Barbosa, pero además permiten observar un quehacer musical en la ciudad que guarda relación con las prácticas de la música popular, en formato para cuerdas, de otros compositores en otras regiones del país en el momento histórico estudiado, para lo cual el trabajo en archivo fue fundamental para el alcance de los objetivos propuestos.

Palabras clave: música popular, música para cuerdas, historiografía musical, Buga.

Abstract

This thesis, makes a historical approach to popular music in Guadalajara de Buga, from the musical chore and the string work of the master bugueño Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, between 1943 and 2000, a period in which he developed professionally through of the consolidation of groups, mostly of plucked string, as the Typical Trio (tiple, guitar and bandola) or the Estudiantina.

It was identified that a musical activity in Buga is unknown during the study period, which helps to understand how, from these practices, between the teaching, the direction, the composition and the performance of some repertoires interpreted during this period, they are observed certain particular tastes of the Bugueña society during most of the 20th century and its consonance with the social, political and cultural changes in Colombia.

As a basis for this research, the concept of the popular is established, based on music, based on the definitions of popular culture established within historiography and sociology by authors such as Peter Burke or Renán Silva, the latter for the Colombian case. And on popular music on what was established by Peter Wade, Carolina Santamaría, Theodore Adorno or Coriún Aharonián.

It was proposed to make a historical approach to instrumental music for plucked strings or camera format in Buga between 1943 and 2000, from the work of Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez. For this it was necessary to relate popular music and string music in Buga in the aforementioned period; describe the figure of the musician; characterize his musical work, in the chosen formats, and identify the contribution of this in the musical historiography of the city.

This work made use of cultural history, oral and microhistory techniques as a way to decode what the sources present, which in this case will be framed to a large extent by the score, through the musical file used by the teacher and which contains a large part of the repertoire interpreted in their groupings; additionally, he had an autobiographical note written by him about the 80s; likewise there was an opportunity to trace his work through different musical archives and public, private and family documentaries; also made use of oral and

iconographic sources so that, from the memory of those who had the opportunity to live directly or indirectly with maestro Barbosa for this convulsive period, full of so many political, social and cultural changes, the more information that will help to reconstruct part of Buga's cultural and musical history.

The results allow us to recognize the historiographical and musical aspects of Barbosa's work, but also allow us to observe a musical activity in the city that is related to the practices of popular music, in string format, of other composers in other regions of the country. the historical moment studied, for which the work on file was fundamental for the achievement of the proposed objectives.

Keywords: popular music, string music, musical historiography, Buga.

Tabla de Contenido

Introducción	15
La música popular	21
Referentes historiográficos	26
Aspectos metodológicos	35
Objetivos	38
1. La música popular y la música para cuerdas en Buga	40
1.1. Música Popular	41
1.2. Música Andina Colombiana	49
1.3. Música para cuerdas	53
1.3.1. Formatos de música para cuerdas y estudiantinas	54
1.4. Lo musical en el contexto cultural de Buga en tiempos de Miguel Barbosa.	55
1.4.1. Emisora Voces de Occidente	68
1.4.2. Las prácticas musicales en Buga en el período.	71
1.4.3. Legado o herencia	84
2. Aproximaciones a una historia de vida musical.	87
2.1. La historia cultural y la historia oral como soportes en la configuración de un músico.	89
2.2. Miguel Jerónimo Barbosa.....	91
2.2.1. El intérprete.....	93
2.2.2. El educador.....	104
2.2.3. El compositor	119
3. El archivo musical como referente para la identificación y caracterización de la obra de Miguel J. Barbosa.	123
3.1. Qué es un archivo musical.....	124
3.1.1. El archivo como fuente de historiografía musical.....	125
3.1.2. La obra musical del Maestro Miguel Barbosa Domínguez: Un archivo en construcción.	127
3.2. El trabajo musical para cuerdas de Miguel J. Barbosa.	136
3.2.1. Arreglos y adaptaciones	136

3.2.2. Composiciones propias.	147
3.2.3. Construcción o estructura en el arreglo o la composición. Si hay recurrencia en algún modelo.....	150
3.2.4. Géneros de la música popular en el trabajo de Miguel Barbosa - Caracterización del repertorio.....	151
3.2.5. Los títulos (Nexo con el momento histórico).....	153
Conclusiones	156
BIBLIOGRAFÍA	161
Anexos	168

Índice de Imágenes

IMAGEN N° 1 PORTADA REVISTA ALBORES	57
IMAGEN N° 2 PORTADA REVISTA LÁPIZ	57
IMAGEN N° 3 CONJUNTO MUSICAL LOS MAGOS	58
IMAGEN N° 4 ANUNCIO PUBLICITARIO "RÍO RITA"	60
IMAGEN N° 5 ANUNCIO PUBLICITARIO "QUÉ LINDO ES MICHOACÁN"	60
IMAGEN N° 6 RECITAL RAFAEL BURGOS.	61
IMAGEN N° 7 SOCIALES. EVENTO EN EL GRILL DEL HOTEL GUADALAJARA.	62
IMAGEN N° 8 PROGRAMA FIESTA PATRONAL VIRGEN DE LAS MERCEDES	64
IMAGEN N° 9 CONCIERTO DE GALA	65
IMAGEN N° 10 "PROGRAMA DE CLAUSURA DE LA ESCUELA MODERNA DE COMERCIO".	66
IMAGEN N° 11 "EL GRAN CONCIERTO MUSICAL".	66
IMAGEN N° 12 "ORFEÓN DE MAESTROS".	67
IMAGEN N° 13 "LOCUTORES QUE PASARON POR LA EMISORA VOCES DE OCCIDENTE ENTRE 1940 A 1955"	70
IMAGEN N° 14 PROMOCIÓN FRANJAS	71
IMAGEN N° 15 CONJUNTO ESCOBAR 1961	73
IMAGEN N° 16 "TEATRO COLÓN DE BOGOTÁ COLOMBIA - FAMILIA ARELLANO BECERRA"	75
IMAGEN N° 17 BANDA FILARMÓNICA DEL COLEGIO ACADÉMICO 1952	76
IMAGEN N° 18 "CASA DE LA CULTURA" INICIATIVA PLAUSIBLE Y MARGINALES CASA DE LA CULTURA.	78
IMAGEN N° 19 "ESCARAPELA DE PARTICIPANTES 5° CONCURSO MONO NÚÑEZ 1979"	80

IMAGEN N° 20 "ESTUDIANINAS "EDY SALOSPI" Y ESTUDIANINA BUGA EN TV.	81
IMAGEN N° 21 "PROGRAMA DE MANO CONCIERTO TEATRO MUNICIPAL 16 DE OCTUBRE DE 1985"	82
IMAGEN N° 22 "PROGRAMA DE MANO CONCIERTO TEATRO MARÍA CRISTINA 3 DE MARZO DE 1994"	83
IMAGEN N° 23 CASA HILDA GLORIA PÉREZ.	84
IMAGEN N° 24 PUBLICIDAD DEL CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES DE CARMEN VICARÍA PINZÓN	94
IMAGEN N° 25 ORQUESTA CARMEN VICARÍA	95
IMAGEN N° 26 BAILE SINDICATO DE CAJETILLERAS	96
IMAGEN N° 27 ANUNCIO PUBLICITARIO ORQUESTA COLOMBIA.	96
IMAGEN N° 28 ORQUESTA COLOMBIA 1950	97
IMAGEN N° 29 ORQUESTA COLOMBIA	98
IMAGEN N° 30 “PARTICIPACIÓN ORQUESTA COLOMBIA. SOCIALES”.	99
IMAGEN N° 31 "ESTUDIANINA COLOMBIA Y SU CANTANTE DIEGO CABAL G."	100
IMAGEN N° 32 ORQUESTA GONZÁLEZ	102
IMAGEN N° 33 EN OTROS ESCENARIOS CON OTROS ARTÍSTAS	102
IMAGEN N° 34 MIGUEL BARBOSA EN EL CLUB GUADALAJARA JUNTO A HUMBERTO GONZÁLEZ NARVÁEZ.	103
IMAGEN N° 35 "EL MAESTRO MIGUEL BARBOSA CON RODRIGO LLOREDA CAICEDO, GOBERNADOR DEL VALLE DEL CAUCA"	103
IMAGEN N° 36 ESTUDIANINA ESCUELA COMPLEMENTARIA DE SEÑORITAS 1958	106
IMAGEN N° 37 ESTUDIANINA ACADÉMICO 1950	110

IMAGEN N° 38 FUNDADORES DE LA BANDA FILARMÓNICA DEL COLEGIO ACADÉMICO DE BUGA. AÑO 1950.	111
IMAGEN N° 39 BANDA FILARMÓNICA 1962.	112
IMAGEN N° 40 PROFESORES COLEGIO ACADÉMICO 1952	112
IMAGEN N° 41 ESTUDIANтина LICEO FEMENINO AÑOS 1960	114
IMAGEN N° 42 ESTUDIANтина LICEO FEMENINO EN LA III CONFERENCIA DE SECRETARIOS DE EDUCACIÓN	116
IMAGEN N° 43 ESTUDIANтина DEL SENA 1979.	119
IMAGEN N° 44 PORTADA LIBRO MAZUERA	128
IMAGEN N° 45 MIGUEL JERÓNIMO BARBOSA DOMÓNGUEZ. MAZUERA	128
IMAGEN N° 46 PORTADA LIBRO ZAPATA	129
IMAGEN N° 47 MIGUEL JERÓNIMO BARBOSA. ZAPATA.	129
IMAGEN N° 48 "MI COLINO" - PASILLO	131
IMAGEN N° 49 "MANOLIN" - PASILLO	132
IMAGEN N° 50 "DIEGUITO" - PASILLO	133
IMAGEN N° 51 "VAGUI" - PASILLO	134
IMAGEN N° 52 "COMO SON LAS MUJERES"	146

Índice de Cuadros

CUADRO N° 1 NUMERO TOTAL DE FOLIOS EN EL ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO	137
CUADRO N° 2 NÚMERO DE PIEZAS ADAPTADAS Y COMPOSITORES EN EL ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO	137
CUADRO N° 3 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR COMPOSITOR EN EL ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO	141
CUADRO N° 4 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR RÍTMO/AIRE EN EL ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO	144
CUADRO N° 5 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS COMPUESTAS POR MIGUEL BARBOSA.....	147
CUADRO N° 6 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR TONALIDAD	148
CUADRO N° 7 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR RÍTMO O AIRE	149

Introducción

Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, fue un músico bugueño que tuvo la oportunidad de realizarse profesionalmente durante gran parte del siglo XX, constituyéndose como una figura preponderante a la hora de hablar de música y de músicos en Guadalajara de Buga.

Conocer su quehacer musical permite aproximarse a las prácticas musicales populares de Buga entre 1943 y el 2000, ya que en este se entabla una red que conecta su vida, su obra y sus relaciones con el entorno.

La escritura de un texto histórico es, en pocas palabras, la narración documentada de un hecho o hechos que tienen una importancia particular para la sociedad; que puede dar cuenta del por qué, el cómo, cuándo y/o para qué se dieron ciertos procesos, permitiendo aportar a la construcción de conocimiento tras el análisis y la búsqueda de la resolución de un problema concreto en un espacio concreto.

Hay ocasiones en que el trabajo de análisis y construcción remite necesariamente hacer uso de otras disciplinas que permitan entender aspectos muy técnicos, de modo que pueda entenderse eso que solo dicha unión logra mostrar.

El caso de la historiografía musical, por ejemplo, siendo una disciplina que surge desde hace poco, permite visibilizar el quehacer musical, de producción y de formas de relación, a partir del trabajo historiográfico, de un grupo de la sociedad que se interesa por sacar adelante proyectos individuales o grupales, que se centran tanto en espacios académicos como no académicos.

Casas, para el caso de la historiografía musical en el Valle del Cauca, la describe como “(...) *un lento proceso que se observa no sólo en el caso regional, sino también en*

otros contextos en Colombia y Latinoamérica, que obedece a la realización de proyectos llevados a cabo por músicos, más que por historiadores.”¹

Guadalajara de Buga es un municipio al centro del departamento del Valle del Cauca que, desde hace algunos años, ha venido ganando interés como objeto de estudio en el campo de la historiografía, puesto que cada vez más se encuentra la integración de esta con las actividades que se dan a nivel nacional y regional, durante los diferentes periodos, dentro de su cotidianidad, lo que ha permitido volcarse a conocer cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué se han dado estos procesos.

La objetivación de Buga a partir de la música, se viene dando en los últimos años como una forma de entender cómo aspectos de la vida internacional, nacional y regional se veían reflejados y cómo operaban en esta ciudad.

Semblanzas de músicos, conjuntos musicales, formas de discurrir de la música, entre otras, son algunas de las temáticas trabajadas, no necesariamente por historiadores, pero si haciendo uso de algunos elementos de la historiografía.

Dentro de los aspectos particulares trabajados en investigaciones anteriores han sido los que tienen relación con la música de salón y la música popular, sobre todo para finales del siglo XIX y comienzos del XX, dando cuenta de algunas prácticas utilizadas durante este periodo, algunas como vehículo modernizador, otras como mecanismo de representación, que permiten visibilizar y responder a las inquietudes formuladas por sus investigadores para ese momento, y que adicionalmente aportan, como una ficha de rompecabezas, a la construcción de la historia musical local y regional.

Dentro de dichas investigaciones ha sido importante la figura de músicos de la región como eje central de lo allí documentado, pues quién más sino el intérprete, el compositor, el copista, el director, entre otros, para contar dicho relato. Las prácticas realizadas por el

¹ CASAS, María Victoria. 2014. *“El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): Ecos de una historia musical bugueña”*. Colección Historia y Espacio. Facultad de Humanidades. Departamento de Historia. Universidad del Valle. Cali. p. 2

músico lo insertan a ese *quehacer* musical, en el entramado social, y éste a su vez en todo un universo que lo vuelve en un actor más de la cotidianidad de una localidad o región.

Pero, ¿Qué se ha hablado de Buga y su música para finales de la primera mitad y para toda la segunda mitad del siglo XX?; ¿Qué prácticas musicales se realizan en ella durante este tiempo?; ¿Dichas prácticas son iguales a las que les precedieron?; ¿Qué músicos del municipio abanderaron los procesos realizados durante este periodo?

Al igual que se dio a nivel nacional y regional, Guadalajara de Buga estuvo en ese tránsito de lo rural a lo urbano, por tanto, hechos modernizadores aportaron nuevas búsquedas de redefinición de lo nacional; la radiodifusión, la grabación y la llegada de músicas tanto extranjeras, como de la periferia colombiana, trajeron consigo nuevas interpretaciones de las músicas que se hicieron populares en años posteriores, y que en algunos casos tuvieron disputas por su espacio en la sociedad. Estos aspectos, de la mano con hechos políticos y periodos de la historia nacional que atravesaron el tiempo en estudio, tienen repercusiones en el *quehacer* musical de dichos artistas, otros quizás no.

Pero, ¿Cómo puede conocerse la práctica musical popular de Buga entre 1943 y el 2000 desde el *qué hacer* de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez?

Respondiendo a la pregunta anterior, gran parte de su vida participó como compositor, intérprete o director de agrupaciones, en mayor medida para cuerdas pulsadas o formato de cámara como el Trío Típico o la Estudiantina, que, durante ciertos periodos, denotaron el gusto musical de Buga, ese *quehacer* permite hacer un acercamiento a esas músicas populares que transcurrieron por gran parte de su vida profesional, al igual que su imagen como docente en Colegios como el Académico de Buga, el Liceo Femenino, entre otras instituciones, sobre las cuales dejó grabado un imaginario que solo los que tuvieron oportunidad de vivir en esas épocas recuerdan, que se registraron en distintos documentos institucionales o en medios de comunicación escrita, y que es susceptible de ser olvidado como consecuencia de los años y la desaparición de muchos de estos actores.

Lo que sí es evidente, es que la popularización de ciertas músicas en Buga permitirá avizorar un consumo y unas prácticas particulares; por tanto, lo que busca hacer esta

investigación, es una aproximación histórica a la música instrumental para cuerdas pulsadas o formato de cámara en Buga entre 1943 y el 2000 a partir de la obra de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez; de modo que se pueda relacionar la música popular y la música para cuerdas en Buga entre esos años; describir su figura, así como hacer una caracterización de su obra musical en los formatos escogidos, que permitan identificar el aporte de la *obra musical* en su contexto y que a la postre contribuya a la recuperación de la historia musical de la región desde un ámbito local.

Hay una brecha existente que radica en el desconocimiento actual de lo vivido en Buga durante gran parte del siglo anterior, pues paralelamente al quehacer musical mantenido por el maestro Barbosa y contemporáneos, aparecieron nuevas prácticas y nuevas formas de ver, de hacer y de escuchar música, verbigracia de nuevos estilos y géneros musicales y culturales que atraviesan todo el periodo en estudio.

Buga no se encuentra aislada de los cambios socio-culturales que se dan a nivel nacional y regional; además se advierte que hay una vida musical inserta en este entramado social, durante una buena parte del siglo XX, relacionado con una música de corte *popular*, abanderada por músicos como Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, que no pertenece necesariamente a una clase social alta y que además mantiene dentro de su quehacer, la intención de conservar viva unas prácticas musicales, como la composición, la adaptación y la interpretación de música para cuerda pulsada, a través de formato de Trío Típico y/o Estudiantina, perviviendo pese a la inserción de nuevas músicas y géneros, como los afrocaribeños.

El concepto de lo *popular* es la base sobre la cual se estructura este documento, y para el caso de la *música popular*, gran parte del problema será mediar con la significación de éste, ya que mantiene en redefinición en la medida que el tiempo pasa y las sociedades modulan, mutan, cambian.

En 2001, para la Revista Musical Chilena, Juan Pablo González, escribió en su artículo “*Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*”².

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.

Evidentemente la postura de González es adecuada, si se ve la música popular desde la perspectiva globalizadora que tiene la sociedad de este momento histórico, enmarcado a comienzos del siglo XXI. Pero ¿qué se puede decir sobre la música popular desde mediados de siglo XX en adelante?. Por supuesto que la *música popular* para el caso que nos atañe, tuvo una mediatización propia de su época, con una creciente industria del disco de acetato en auge y en continuo desarrollo, así como el nacimiento y proliferación de las radiodifusoras y la llegada, algo tardía, de la televisión a Colombia.

También un mundo del cine mexicano y norteamericano, que se presentó en los teatros y salas de la ciudad, y que tuvo grandes estrellas que se convirtieron en ídolos del pueblo, gracias al discurrir de estas por dos mundos, el cine y la música, pues muchas fueron intérpretes de lo que se volvieron éxitos de la música de las masas, para terminar el siglo XX con la llegada de la internet y el auge de la televisión por cable, que permitieron presenciar otros modos de ver, de hacer y de vivir la música.

Por tanto, la música popular que describe González, mediatizada, masiva y moderna, para el caso del periodo y espacio en estudio, es similar si se piensa de forma global y en las

² GONZALEZ R., Juan Pablo. 2001. “*Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*”. *Rev. music. chil.* [online]., vol.55, n.195. pp.38-64. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso ISSN 0716-2790 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>

particularidades propias de la época en la que se da dicha *popularización*; pero si se cierra el foco viendo hacia una ciudad como Buga, no sólo se podrá ver cómo en una menor medida estas cosas se fueron dando, pues a ella llegaron las radiodifusoras como Voces de Occidente y Radio Guadalajara hacia comienzos de la década del 40; pero con una variante, al principio por ejemplo, la música debió hacerse en vivo; lo que hizo que agrupaciones locales debieran constantemente verse abocadas a una participación activa en la cotidianidad de la ciudad hasta comienzos de los años 80, cuando otras músicas las desplazaron y otras tantas, que nacen en el seno de lo nacional, debieron encontrar otros espacios de interpretación que terminaron *exotizándolas*.

El vinilo fue llegando poco a poco, por lo que fue más común que las agrupaciones musicales interpretaran las piezas del momento, tanto de corte nacional – en mayor medida – como internacional y afrocaribeña; abarrotaron los espacios con un público, que no estuvo determinado por millones, pero que hizo masiva la música popular porque llegó a gran parte de la sociedad, ricos, pobres, “cultos”, analfabetas, señores y subalternos; y fue moderna porque no dejó atrás los gustos de moda, sin embargo, buscó siempre la interpretación, en gran medida, de lo propio y de lo que antaño tuvo tanto auge, como las músicas nacionales, interpretadas a la vieja usanza, a través del trío típico, con tiple, guitarra y bandola y, en una dimensión un poco más grande, como la estudiantina.

Por tanto, lo que se conocerá en este documento por *música popular*, será aquella a la que, por el devenir cotidiano, se tuvo acceso para ser interpretada o escuchada por gran parte de la sociedad en Buga, a través de agrupaciones musicales de la época y a las que, como intérprete, director o compositor, Miguel Barbosa tuvo oportunidad de integrar junto, con otros músicos contemporáneos, que permitieron escribir un capítulo de la historia local y cultural de Buga a partir de su música.

La bibliografía revisada para esta investigación está muy cercana a la literatura que trata la música nacional, y nos referimos por supuesto a la música interpretada en las postrimerías del siglo XIX y gran parte de la primera mitad del siglo XX, que giró alrededor

de los aires que pertenecieron a la música del interior del país y de piezas del repertorio universal. Esto quiere decir, que muchos de los trabajos musicales estuvieron más desde la perspectiva musicológica y folclorista, o también desde la mirada de disciplinas como la sociología o la antropología.

Para efectos de la investigación, el estado del arte se organizó en dos grandes ejes de referentes: La música popular, su concepto, usos y funciones, música de cuerdas, en relación con la historia de la música y la mirada contemporánea incluyendo el caso colombiano. El referente historiográfico, tomó como punto de partida autores como Palacios, Safford, Bushnell, entre otros, así como la mirada de la República liberal y finalmente los referentes locales.

La música popular

Según Juliana Pérez “*durante la segunda mitad del siglo XX, la historia de la música se ha movido entre tres tendencias: Hacer historias sociales, hacer historia de músicos y hacer historia de la música como tal.*”³

Por tanto, en la historiografía musical a lo largo del siglo XX, vemos de manera invaluable una larga lista de trabajos, muchos de ellos de *corto aliento*, pero que buscan construir un concepto de lo *popular*, a través de la mirada que presentan cada uno y sus autores, yendo desde el empirismo hacia las nuevas formas de investigación, apoyados en lo etnográfico, lo sociológico, lo periodístico y lo histórico. Cada trabajo proporciona también una visión de la evolución en el abordaje de temas de investigación.

Carolina Santamaría Delgado, para la revista Historia y Sociedad⁴, titulado “*Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia*”, pretende enumerar gran parte de éstos trabajos buscando “*identificar y analizar el aporte de los escritos sobre aspectos de la historia de la música popular en Colombia realizados desde*

³ PÉREZ González, Juliana. 2004. “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico.” *Fronteras de la Historia* (9). <http://www.redalyc.org/pdf/833/83300909.pdf>. p. 290

⁴ SANTAMARÍA, Carolina. 2009. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.” *Memoria y Sociedad* 13 (26): 87–103.

1950 hasta la fecha, teniendo en cuenta el punto de vista de los autores y el contexto social e intelectual en el que estos desarrollaron su trabajo”

Es así como se encontraron, según Santamaría, documentos que carecían de un rigor académico, pero que ofrecieron información valiosísima como “*retrato del ambiente musical.*”, algunos documentos se basaron en la realización de crónicas, muy común a comienzos de la realización de éste tipo de textos, que iban desde biografías hasta documentación que, para comienzos del siglo XXI, abordaron nuevas metodologías y profundización en algunos temas.

Posteriormente, algunos textos señalados por Carolina Santamaría buscaron también “*recolectar memorias*” de ciertos géneros musicales que pretendieron legitimarse en un periodo de “*mediatización e industrialización*”. Los textos, que fueron escritos por autores diversos, mostraron nuevos “*(...) estilos de escritura, formaciones disciplinarias y criterios de análisis.*”

[...] en toda esta literatura persiste el conflicto narrativo entre mito e historia, que de cierta manera es el mismo entre vallenato como folclor o como música popular: ¿la raíz está en la figura mítica de Francisco el Hombre, o en las figuras históricas de los músicos de acordeón que en la década de los 40 comenzaron a ser tenidos en cuenta por las élites y los medios de comunicación?⁵

Es importante resaltar el trabajo logrado por Ignacio Perdomo en “*Historia de la música en Colombia*”, en sus ediciones de 1945, 1963, 1975 y 1980, en dónde abordó gran parte del periodo colonial, entre música y aspectos sociales, hasta hacer un acercamiento a los compositores de la primera mitad del siglo XX. Integró también gran parte de la organología y de algunos términos de danzas, cantares e instrumentos típicos de Colombia.⁶

⁵ Ibíd. p. 91: Otros títulos, que corresponden a lo denominado por ella como *Los Pioneros* se cuenta con: Cantas del Valle de Tenza, en un compilado de Joaquín R. Medina y José Vargas Tamayo de 1949; las ediciones de; Trabajos biográficos como los de Heriberto Zapata Cuéncar, títulos tales como Gonzalo Vidal de 1962, Centenario de Pelón Santamarta, 1867-1967: Vida, andanzas y canciones del autor de Antioqueña, de 1966; Compositores Vallecaucanos, de 1968; Compositores Nariñenses y Compositores antioqueños, ambos de 1973; y Cantores populares de Antioquia, de 1979.

⁶ Para éste segmento del estado del arte hecho por Santamaría sobre trabajos realizados durante la década de los 80's se encuentran: De Hernán Restrepo Duque, Lo que cuentan las canciones, de 1971, que habla sobre las carreras artísticas de algunos músicos de la época a través, al igual que Añez, de la utilización de la crónica. Y a mí cánteme un bambuco, de 1986, sobre la ascendencia europea del éste ritmo, Al igual que

Se encontró también un primer texto que deja atrás el trabajo de crónica y se centra más en aspectos históricos que, según la autora, evidencia una intención política como lo es *Vallenatología* (1973), de Consuelo Araujo de Molina, dicho por Santamaría, este texto:

“[...] toma elementos históricos para defender la canonización folclórica del género; habla de tres escuelas, el vallenato-vallenato, el vallenato-bajero y el vallenato-sabanero. La autora se vale de datos históricos para intentar demostrar que el área de nacimiento y desarrollo del género está alrededor de la ciudad de Valledupar. Más allá de su innegable aporte para el conocimiento del vallenato, el libro también deja ver los intereses políticos de la élite vallenata asociados a la creación del departamento del Cesar, que en 1967 logró separarse de la antigua provincia del Magdalena.”⁷

También se recalcan textos aun realizados por periodistas como el creado para su tesis de pregrado por José Arteaga en 1990, *La salsa*, 1991 y 1994, pero también sobre trabajos más académicos como los de Alejandro Ulloa, en 1992, titulado *La salsa en Cali*.

Según nos cuenta Santamaría podemos evidenciar un rigor académico mayor.

El trabajo de Ulloa está fundamentado en una revisión cuidadosa de archivos históricos, en un extenso trabajo etnográfico y en el análisis de la influencia de los medios, y busca hacer una aproximación sociológica y cultural al complejo fenómeno de la salsa. Este estudio puede ser considerado el primer trabajo académico comprehensivo sobre la historia y desarrollo de un género musical popular en Colombia, llevado a cabo siguiendo metodologías provenientes de la historia, la sociología y la comunicación social.⁸

Para Carolina Santamaría la producción de textos monográficos y artículos, para la primera década del 2000, van a ser mayores, muchos de ellos de corte académico,

textos como Tartaryn Moreira: cancionero, verso y prosa, de 1985; Lo que cuentan los boleros, de 1992; y La música popular en Colombia, de 1998. Entre los textos se encuentran Personajes y episodios de la canción popular y Vallenato, hombre y canto, ambos de 1983, el primero del periodista radial barranquillero Álvaro Ruiz Hernández y el segundo de Ciro Quiroz Otero. Memoria cultural del vallenato de Rito Llerena Villalobos (1985) y Canción vallenata y tradición oral (1986) de Consuelo Posada.

Dos ensayos, de corte literario, de Orlando Mora centrados en la música popular como fueron, Que nunca llegue la hora del olvido (1986) y La música que es como la vida (1989). Ya para el caso de Medellín entre los 50's y 70's.p. 89-90

⁷ SANTAMARÍA. *Ibíd.* p. 91

⁸ *Ibíd.* p. 93: para los 90's también nombra: De 1992, Breve historia de la música popular costeña de Roque Jiménez Urriola y Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas, de Tomás Darío Gutiérrez Hinojoza, Vuelven de nuevo a trabajos sobre la costa atlántica y el vallenato. Sin clave y bongó no hay son, del antropólogo Fabio Betancur Álvarez, de 1993; El libro del periodista Fernando España Que viva el chucu-chucu!, de 1995, etc.

investigativo e histórico, como por ejemplo: *Historia de la música en Colombia: a través de nuestro bolero* (1998), del abogado barranquillero Alfonso de la Espriella Ossio; y para el mismo año *Clavelitos con amor: la música cantinera* de Carlos Humberto Illera Montoya; *The City of Musical Memory*, del año 2002, de la antropóloga canadiense Lise Waxer; *Ecos, con-textos y des-conciertos*, de Fernando Gil Araque en 2003; Jaime Cortés, *La música nacional y popular colombiana en la colección Mundo al Día (1924-1938)* del año 2004, éste último resultante de trabajo de tesis de su Maestría en Historia; *Cien años de Bolero* y *La canción colombiana*, de Jaime Rico Salazar en el 2000 y 2004 respectivamente; artículos de Mariano Montes de Oca titulado “Nación y música costeña: algunas tensiones en el siglo XX”, de 2003.

Para el caso de la música en Buga, sin duda alguna, María Victoria Casas es fundamental para este trabajo, ya que su aporte sobre la práctica musical en Buga y el Valle a finales del siglo XIX y principios del XX, como las descritas en “*Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca (Música de salón 1890-1930)*”⁹; “*El piano en la música de salón. Un estudio de casos*”¹⁰; y en “*El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña*”¹¹; por ser de los primeros documentos existentes con información precisa y pensados en esa Buga de antaño, dan una mirada contextual de la práctica musical bugueña tan indispensable para la ubicación e inserción del músico en el contexto social, que posteriormente tendrán relación con el Maestro Miguel Barbosa; además, se constituyó en referente de forma en la construcción de este documento, pues utiliza herramientas similares a las pretendidas por este trabajo.

Casas también muestra en perspectiva la labor de la mujer en años previos a la aparición del Maestro Barbosa, y que tendrá una participación igual de importante en la

⁹ Ibid.

¹⁰ CASAS, María Victoria. 2010. “*El piano de la música de salón. Un estudio de casos*” en: Revista Historelo, Universidad Nacional de Colombia, Vol. II, Medellín,

¹¹ CASAS, María Victoria. 2014. “*El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña*”. Colección Historia y Espacio. Universidad del Valle. Cali.

construcción de agrupaciones musicales en años posteriores al tiempo estudiado por la maestra María Victoria.

La figura femenina en la vida musical de Buga aparece de manera discreta en la práctica del piano, con muy pocas jóvenes que aprendieron de maestros particulares las bases para una interpretación de nivel intermedio del instrumento. Sin embargo, se destacan aquí las figuras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883 – 1960), como pianista profesional, y su hermana Emilia Cifuentes de Salcedo (1881-1959), pianista aficionada, y Rosalba Payán Arboleda (1895- s.f.), hermana del compositor Agustín Payán (Cartago, 1895- 1969).¹²

Otro aspecto importante del trabajo de Casas, es la reivindicación de la partitura como fuente fundamental sobre todo en el caso de transcripción o copia manuscrita, muy común también en el maestro Barbosa.

“(…) es uno de los recursos fundamentales que facilitaron la circulación de la música escrita y que ha permitido recuperar, ya no como anécdota, sino como análisis histórico-musical, un patrimonio cultural local. Este patrimonio da cuenta del hacer de músicos, compositores locales, regionales, nacionales y extranjeros, no como testimonio histórico de una práctica que no quedó registrada en un documento musical, sino como música que es susceptible de ser reconstruida e interpretada, permitiendo conocer las modas y gustos estéticos de unos sectores de la sociedad”¹³.

“*Nación, identidad y autenticidad*”¹⁴ y “*De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*”¹⁵ son dos trabajos de corte historiográfico que destacan un aspecto importante dentro del quehacer musical muy relacionado con el Maestro Miguel Barbosa, las músicas para cuerda a través del formato de estudiantina, así como también le implementación del festival como forma de representación y de conservación de las músicas nacionales, aun cuando ya se ha hecho alusión a las nuevas músicas, entre ellas las caribeñas, cargadas de percusión y sabor, y que se expande durante la segunda mitad del siglo XX. Por

¹² CASAS. Ibid. p.37

¹³ CASAS, 2014, Págs. 19-20

¹⁴ CAYER, Nelson. 2010. “NACIÓN, IDENTIDAD Y AUTENTICIDAD. FESTIVAL DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA “MONO NÚÑEZ”, MÁS DE TRES DÉCADAS DE HISTORIA.” Tesis Maestría, Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia

¹⁵ RENDÓN, Hector. 2009. “De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980.” Tesis Maestría, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia.

tanto, debe considerarse que estos dos trabajos son importantes pues lo allí descrito demuestra cómo la estudiantina y el festival, concretan una visión de identidad y una búsqueda de consolidación de nación en un formato y unas músicas *mestizas*.

Es fundamental para éste trabajo establecer el estudio sobre unas categorías definidas, de las cuales se enmarca la *música popular* y la *música para cuerdas* como un eje central, pues de él se desprenderá gran parte de lo trabajado durante el periodo a estudiar acerca del maestro Barbosa, y que se encuentra entre el nacionalismo y el universalismo¹⁶.

En el proceso de revisión documental se encontraron otros trabajos como el realizado por el maestro León Darío Montoya “*Jerónimo Velasco y su música*”¹⁷; Montoya, acudiendo a Norbert Elias nos dice que: “*La historia del compositor es la historia, (...), de todo el tejido humano en el cual se desenvolvió el artista*”¹⁸. Pertinente para desentrañar la importancia de éste y de su práctica dentro de una sociedad en constante construcción y de su cotidianidad; el libro “*Imagen y obra de Antonio María Valencia*”, del maestro Mario Gómez Vignes¹⁹; y el texto de Octavio Marulanda Morales y Gladis González Arévalo, *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*²⁰, pues en ellos se relacionan tres figuras de la música vallecaucana y el aporte que ellos legaron, se pudo encontrar relaciones contextuales, de forma y estilo relacionado con el trabajo de composición y arreglos, así como también, al ser personajes vallecaucanos, generaron influencia en gran parte de los músicos de la época.

Referentes historiográficos

El periodo en estudio, se reconoce por contener momentos convulsos en la historia del país, pues está ligado a cambios políticos, económicos y culturales en el entorno

¹⁶ Siguiendo la idea de Narciso Garay, plasmada en el texto de Egberto Bermúdez en: Bermúdez, Egberto. 2004. “Un siglo de música en Colombia: ¿Entre nacionalismo y universalismo?” *Credencial Historia* (120). <http://www.banrepcultural.org/node/32433>. Recuperado el 29 de Septiembre de 2016.

¹⁷ MONTOYA, León Darío. 2010. “*Jerónimo Velázquez y su música*”. Editorial: U. del Valle. Cali.

¹⁸ MONTOYA, Pág. 8

¹⁹ GÓMEZ Vignes, Mario. 1991. “*Imagen y obra de Antonio María Valencia*”. Corporación para la Cultura. Cali.

²⁰ MARULANDA, Octavio y GONZÁLEZ, Gladis. 1994. “*Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*”. Colección Nuestra Música. Feriva. Cali.

colombiano, relacionados por la historiografía nacional en gran cantidad de trabajos de corte político, económico, social y cultural que enumeran cada uno de los sucesos vividos durante gran parte del siglo XX.

De Peter Wade, “*Música, raza y nación*”,²¹ y “*Nacionalismo musical*”²², centrados en la *música popular*. En ellos se relacionan la música posterior a los años 50’s y la construcción de un concepto de popular diferente al del periodo correspondiente a la primera mitad del siglo pasado. Wade aborda desde la historia y la etnografía el recibimiento de la música costeña en Colombia, hoy música tropical. Hace alusión al *hinterland* de la costa, y de sus orígenes, ritmos musicales, sus mitos, hasta que posteriormente se asienta en la cultura del interior del país, desplazando al que entonces era considerado como el ritmo nacional: el Bambuco.

Al principio, trabaja particularmente los aspectos sociales y culturales alrededor de la música entre una sociedad de élite-urbana, y una población rural; pero básicamente, y posterior a ésta contextualización, desde un momento histórico nacionalista, direcciona todo su discurso sobre los cambios de la música costeña, la industria fonográfica que la lleva de la mano, las nuevas expresiones que surgen a partir de ella en el interior del país, sobre todo en Medellín y Bogotá; finalizando en las nuevas expresiones multiculturales de la sociedad en la época de los 90’s.

Él expone como tesis dos ideas explícitas: La primera va ligada al conflicto, casi paradójico, de las jerarquías sociales, de la nación y sus discursos, en pro de una homogenización debido al mestizaje físico, pero que choca con un intento de blanqueamiento cultural utilizado frecuentemente por agentes jerárquicos:

“Por ejemplo, en Colombia el discurso oficial sobre la nación, o cualquier otro discurso público sobre el tema, contiene referencias tanto a la supuesta homogeneidad lograda mediante siglos de mestizaje físico y cultural como a la impresionante diversidad etnográfica de un “país de regiones”. De hecho [Sic.]este deslizamiento ambivalente, lejos de accidental

²¹ WADE, Peter. 2002. *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la Republica.

²² WADE, Peter. 2003. “Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia.” XIII Encuentro de colombianistas. Barranquilla-Colombia.

es una de las paradojas centrales del nacionalismo: **el intento de presentar la nación como un todo único y homogéneo está en conflicto directo con el mantenimiento de jerarquías de clase y cultura (y sus corolarios frecuentes, raza y religión), impulsado por quienes se encuentran en la cima de estas jerarquías (...).** Para teorizar esto es necesario trascender oposiciones simplistas entre las clases dominantes homogeneizantes y pueblo heterogéneo; (...) la historia de la música colombiana apoya esta visión”²³

La segunda idea es que la música costeña está unida a una historia de constitución de una clase o grupo social, pero de cómo ésta está intrínsecamente relacionada con otras realidades y sociedades en Colombia.

“Sostengo que **la música costeña está ligada a través de una relación de homología simple con una clase o grupo social en particular**, y que esta continuidad subraya toda su historia. Se trata de un vínculo sugerido en algunas teorías académicas sobre clase y cultura, y que está implicado en algunos relatos sobre música colombiana cuando insisten en las continuidades tradicionales de los aires costeños, sus raíces locales y sus orígenes plebeyos, todo lo cual es apropiado por las clases medias, la industria fonográfica y las élites nacionales. En la música costeña existen continuidades importantes y verdaderas: considerar que esta música se construye de nuevo en cada coyuntura histórica sería caer en la trampa de negar el aporte de los africanos, los colombianos negros y los indígenas. Sin embargo, estas continuidades no son continuas, por así decirlo; son ejemplos de lo que Amiri & raka (Leroi Jones) denominaba "el mismo cambiante" Ganes, 1970; Keil y Feld, 1994: 23; Gilroy, 1993: rO).”²⁴

Textos como los de Marco Palacios y Frank Safford “*Colombia, país fragmentado, sociedad dividida*”²⁵ y “*Colombia una nación a pesar de sí misma*”²⁶ de David Bushnell, son ejemplos claros de trabajos de largo aliento que establecen un análisis y en una línea de tiempo amplia y que, para la temporalidad estudiada, en términos históricos, dieron un análisis de lo que sucedía en Colombia en términos políticos.

²³ Ibíd. 2002. El texto es subrayado por quien escribe esta tesis, ya que se quiere hacer hincapié en lo dicho por Wade en tanto que complementaría una idea establecida por Fiske en su libro “*Reading the popular*” que, en pocas palabras, hace alusión a que finalmente “(...) las clases subordinadas no son quienes producen los recursos de la cultura popular, pero construyen su propia cultura a partir de los recursos que les vienen dados”. Esto último, presentado por Carolina Santamaría en Seminario Temático III: Historia y música popular, del 26 al 28 de abril de 2018 en la Maestría en Historia de la Universidad del Valle, Sede Meléndez.

²⁴ Ibíd. p.302

²⁵ PALACIOS, Marco, and Frank Safford. cop 2002. *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida : su historia*. Bogotá: Norma.

²⁶ BUSHNELL, David. 2004. *Colombia: una nación a pesar de sí misma*. 3ª: Editorial Planeta Colombia S.A.

De acuerdo con los autores, se puede establecer que el periodo que se trabajó se enmarcó en las postrimerías de una *República Liberal* que terminó en 1946, con una *Colombia cafetera* que fortaleció su economía desde principios de siglo a partir de la exportación del grano, vislumbrando un cambio social y urbanístico, pues pasó de ser un país rural a uno de ciudades, en el cual, López Pumarejo estableció cambios en el sector agrario, el económico y en lo social, en la educación y en el establecimiento del sufragio universal masculino. Transformaciones que revolucionaron y que fueron denominados por el mismo gobierno como La «revolución en marcha». El periodo de la República Liberal también trajo consigo modificaciones en términos culturales, pues se empezó a establecer una noción de cultura, liderada desde las percepciones de lo “popular”. Renán Silva²⁷, en este caso hace una aclaración:

Debe recordarse, además, que el período tradicionalmente llamado en la historiografía nacional *República Liberal* fue, desde el punto de vista de la apreciación de la “cultura popular”, hablando con exactitud, el momento en que se concreta una evolución que tiene sus raíces en la segunda mitad del siglo XIX, particularmente en su último tercio, momento este último en que grupos de intelectuales bogotanos, o residentes en Bogotá, principalmente - pero no exclusivamente- pertenecientes al partido conservador, empiezan a manifestar su interés por las “costumbres del pueblo”, a quien también veían, como se ha hecho recientemente, como el poseedor y guardián de formas ancestrales de una sabiduría inmune a los efectos del tiempo.²⁸

Marta Elena Bravo²⁹ hace un esbozo de las políticas culturales que atravesaron todo el periodo en estudio. Su apreciación, que se sustrajo desde el momento comprendido con la República Liberal que, para ella “(...) *propendía por un cambio de mentalidad. Es el inicio de un proceso de modernidad política que ineludiblemente pasó por un proyecto educativo y cultural*”

[...] se ha podido constatar cómo en el país se desarrolló un proyecto cultural liberal, que mostró propuestas de envergadura nacional, entre las más importantes: la reestructuración de la Biblioteca Nacional que contemplaba el Archivo Nacional y que en 1938, primer gobierno de Alfonso López Pumarejo, recibió un gran impulso con la construcción de una sede en la cual funciona en la actualidad. El proyecto de Cultura Aldeana, tuvo un especial propósito: incorporar a la aldea colombiana al proceso educativo y cultural a través de lo que se llamaban “casas sociales” en los municipios. Igualmente incluyó la

²⁷ SILVA, Renán. 2000. “REPUBLICA LIBERAL Y CULTURA POPULAR EN COLOMBIA, 1930-1946.”.

²⁸ *Ibíd.* p.4

²⁹ BRAVO, Marta H. “Políticas culturales en Colombia.” In Políticas culturales iberoamericanas.

Biblioteca Aldeana, que comprendía además la colección Samper Ortega de 100 obras representativas de literatura colombiana.³⁰

Hace alusión también a la reforma a la Universidad Nacional sobre el 1935 al integrar una Extensión de Cultura, la institucionalización de los Salones Nacionales de Artes Visuales en los 40's, y la creación de la Escuela Normal Superior que terminó en la creación del Instituto Caro y Cuervo, citando a Jaramillo Uribe: “(...) *es el germen de desarrollo de las ciencias sociales y humanas en Colombia.*”³¹

Además de lo antes nombrado, cabe resaltar también la creación del Servicio Arqueológico Nacional, la Radiodifusora Nacional de Colombia, en 1940; la Revista de Indias; la Biblioteca Colombiana de Cultura Popular, en el periodo de Germán Arciniegas; “(...) *el estudio de las manifestaciones populares culturales con la creación de la Comisión Folclórica Nacional.*”³²

Continuando con la enumeración establecida tanto por Bushnell, así como por Palacios y Safford, fue también un periodo que atravesó una era de violencia entre 1946-1957 establecida por los partidos y sus adeptos, situaciones que llevaron a hechos como los del 9 de abril de 1948, con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitan, líder populista que se perfilaba como próximo presidente colombiano, ocasionando un “*Pandemonium político*”, como lo llamaría Bushnell, pero también un crecimiento económico:

La producción industrial creció aún más notoriamente durante el período, al 9% anual. Hubo cierto incremento de las inversiones extranjeras en las manufacturas, aunque el sector industrial continuó siendo predominantemente de propiedad colombiana. Mientras tanto la proporción de habitantes urbanos, que en 1938 había sido del 31 %, se elevó al 39% en el censo de 1951 y alcanzó el 52% en 1964. El avance de la urbanización recibió sin duda el estímulo -como se ha afirmado comúnmente- del flujo de desplazados rurales de la Violencia hacia las ciudades, pero este factor se ha exagerado.³³

³⁰ Ibid. p. 4

³¹ Ibid. p. 5

³² Ibid. p. 6

³³ BUSHNELL. Ibid. p. 283

Dentro del mismo periodo que detallan Bushnell, Palacios y Safford, para el caso de la cultura en 1954, se da paralelamente con el inicio de la Televisora Nacional, un poco tardía, promovida por el Frente Nacional que para algunos “*era incluso un “proyecto cultural” por excelencia*”³⁴

La llegada de Rojas Pinilla y posteriormente el fracaso del populismo militar hizo que empezaran las alianzas bipartidistas que llevaron a una consolidación de un Frente Nacional, que trajo consigo también programas de desarrollo durante los años sesenta y pese a todos los pronósticos, y al extenso análisis que Palacios hace a la segunda mitad del siglo XX, más enfocado hacia la violencia, al enfatizar prácticamente que éste periodo fue solo un espacio para las conformaciones guerrilleras, de paramilitarismo y narcotráfico, la verdad es que también se consolidaron políticas culturales desde el estado haciendo el panorama un poco más variopinto.

Bravo expone que el desarrollo de una política cultural como tal se da al crear el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), en el gobierno de Carlos Lleras Restrepo en 1968.

COLCULTURA significó, desde la propuesta institucional y desde su organización como instituto del Ministerio de Educación, una posibilidad de definir e impulsar políticas culturales, de agrupar instituciones del Estado que estaban dispersas en diversos organismos, la mayoría dependencias del Ministerio de Educación Nacional que durante tantos años las había congregado en Bellas Artes o Extensión Cultural, como fueron los nombres que tradicionalmente se usaron. A partir de entonces existió un interés por “nombrar” las políticas culturales en forma más directa. En 1974 se elaboró un Plan de Cultura cuando estaba a la cabeza de Colcultura el poeta Jorge Rojas. Ya en él se proponía la creación del Ministerio.

Para periodos posteriores entre las décadas de 1970 a 1991 se ve que los gobiernos de López Michelsen y Belisario Betancur se propusieron impulsar las publicaciones, la Biblioteca Nacional, la participación en construcción de políticas culturales a nivel internacional.

³⁴ BRAVO, *Ibíd.* p.7

Se propuso una política cultural afincada en el fortalecimiento de la identidad cultural de la nación: “La cultura es el vínculo entre las generaciones y el puente entre el ciudadano, la nación y el universo”. Se le dio énfasis a los procesos de descentralización de la acción cultural. De allí la creación de las Juntas Regionales de Cultura en todas las regiones colombianas. Éstas fueron antecedentes de los consejos regionales de cultura, esenciales en el Sistema Nacional de Cultura, hoy existente.³⁵

El gran auge del sentido y la perspectiva cultural como consolidación de identidad tomó un nuevo giro con la creación en 1997 del Ministerio de Cultura luego de ser aprobada la Ley 397, “Ley General de Cultura”.

Se podría pensar entonces que cada uno de estos procesos, algunos contrastantes entre sí, en suma, lo que hacen es advertir que paralelamente están sucediendo cosas diferentes en cada entorno, pero que definirían la modernización cultural, política y urbanística o no de los sectores que hacen parte de la sociedad.

La mirada que se le dé a la música, desde cualquier ámbito, y en este caso desde lo popular, debe estar anclada a una relación con la contemporaneidad sobre la cual se estudia, por tanto es importante entender que se intenta construir una historia de la *música popular* en Guadalajara de Buga, una creciente ciudad en el centro del Valle del Cauca, que para inicios del siglo XX “(...) cuenta con doscientas y dos manzanas, con diez y nueve calles y diez y nueve carreras, sin anotas las ciento cuarenta hectáreas de ejidos que le corresponden”³⁶ “(...) y estaba conformada por 31.000 habitantes para 1941”³⁷.

Esta historia se construye en unos periodos importantes, en tanto que hay unos cambios sustanciales en la conformación de una nueva sociedad que pasa de un entorno y un pensamiento rural a uno urbano, y esto precisamente se viene dando no solamente en Buga sino en gran parte del territorio colombiano desde comienzos de siglo.

En este entorno, la transformación urbana empezó con los servicios de equipamiento básico y la gestación de los espacios públicos. Así, pues, de ser un villorrio que parecía asentado en el mundo colonial, Buga se convirtió en una ciudad en la que los servicios,

³⁵ Ibíd. p. 9

³⁶ DÍAZ del castillo, Porfirio. 1932. “El Valle del Cauca: Historia y realidades de sus municipios”. Cali, Imprenta Márquez.

³⁷ CASTAÑEDA, Et. Al. 2016. Guadalajara de Buga: Historia de medio siglo (1900-1950). Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia. p.16

edificaciones y espacios públicos demostraban que la modernización se había instalado, ubicando al cambio urbano junto al discurso de costumbrismo histórico que caracterizaba a los bugueños.³⁸

También la ciudad se caracterizó por sus “(...) *férreas costumbres católicas visualizadas en las prácticas familiares cotidianas, que intentaba hacer frente a las nuevas condiciones que brindaba el mundo capitalista y las necesidades propias de sus habitantes.*”³⁹

Pero esta modernidad urbana de la ciudad no se da sino después de los 30’s, pues antes no se perfilaba como una urbe, luego, poco a poco, logró grandes cambios en muy poco tiempo. “(...) *en Buga se implementó un proyecto de modernización urbana durante la primera mitad del siglo XX, con una serie de características compartidas con la mayoría de ciudades colombianas y otras propias, producto de las especificidades de su proceso histórico.*”⁴⁰

Todo lo comentado por los autores anteriores, sumado a lo descrito sobre la ciudad de Guadalajara de Buga durante el periodo en estudio, muestran esa llegada de la modernidad a esta ciudad, en relación con las políticas públicas emanadas desde los diferentes gobiernos, evidenciándose, por ejemplo, en el cambio de villorrio a ciudad, la llegada de las radiodifusoras a principios de la década del 40, en la consolidación de instituciones artísticas y culturales como la Escuela de Carmen Vicaría, la Academia de Historia, que para el caso de Buga engendra la Casa de la Cultura; la Biblioteca Municipal, la implementación de la educación y el aprendizaje en Institutos Nacionales de Enseñanza Media Diversificada INEM o el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), este último para el caso de Buga en el año de 1967.

La llegada de estas instituciones permitieron al maestro Miguel Barbosa contribuir a la consolidación de agrupaciones musicales en formatos para cuerdas pulsadas (estudiantinas, tríos, cuartetos, quintetos, etc.) que se convirtieron, junto con otros tipos de

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. p.17

⁴⁰ Ibid. p.18

grupos, como las orquestas de baile en formato Big Band que interpretaron, además de músicas nacionales, piezas afrocaribeñas y antillanas, en referentes de la música popular de la época, visibilizadas a través de concursos y festivales como el Festival de Música Vernácula hoy Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”. De la misma manera, el fortalecimiento de cátedras artísticas y musicales en los colegios, generó la implementación de este tipo de agrupaciones como en la Escuela Complementaria de Señoritas y el Liceo Femenino, así como de Bandas Filarmónicas en Colegios como el Académico de Buga.

En años posteriores a los 50's hubo un desarrollo de la Agroindustria en Guadalajara de Buga, que se dio gracias a una tradición agrícola, que poco a poco y con más fuerza a partir de esta década fortaleció una creciente industria: *“En 1952 se funda en Buga la empresa Grasas S.A., pionera de la agroindustria local, dedicada a elaborar aceites y grasas vegetales. De esta manera el proceso industrial bugueño se revitaliza.”*⁴¹

A este crecimiento en la década de los 70's se suman empresas como la Ebanistería Lozano, El Recreo Ltda. (Carioca), Confemetal, Conalvidrios, Gaseosas del Valle S.A., Harinera “El Dorado” y tantas otras que continuaron con el desarrollo industrial de Buga hasta los años 90. De la mano de la Agroindustria, Buga también empezó a contar con instituciones financieras incluso desde las últimas décadas del XIX con el Banco de Buga, luego el Banco del Pacífico, de Colombia, entre otros hasta el año 1982 con la agencia en Buga de Coprocenva.

La relación de la información descrita sobre este crecimiento en la industria en Buga, estuvo claramente relacionada con el quehacer musical, no necesariamente del maestro Barbosa, sino con la de muchos otros artistas con los cuales compartió, ya que estos debieron ingresar laboralmente a las diferentes empresas del sector, haciendo que el cambio en la actividad musical reconfigurara la labor del músico popular.

⁴¹ CEDEÑO de Tapasco, et. Al. 1997. “Desarrollo de la agroindustria en Guadalajara de Buga, 1920-1990.” En *Guadalajara de Buga: Su herencia histórica y cultural*, Editado por Alonso Valencia Llano, 197-227. Santiago de Cali: Universidad del Valle. p.123

Aspectos metodológicos

La investigación realizada, hace uso de técnicas enfocadas hacia la historia cultural, la historia oral y la microhistoria como apoyo a lo que se podría enmarcar en la nueva historiografía musical, pues involucra necesariamente a la sociedad, la cultura y la cotidianidad con el hecho o la obra artística, por tanto, esta investigación es de carácter exploratoria y descriptiva.

Sobre las fuentes primarias, se puede decir que entre ellas se encuentran principalmente las partituras contenidas sobre tres carpetas, que comprenden el material para cuerdas pulsadas trabajado por el maestro durante su carrera como director, compositor e intérprete en estudiantinas como las del Liceo Femenino, Mazar, entre otras; y que fueron entregadas por el maestro Miguel Barbosa al bandolista Andrés Felipe Cobo antes de morir.

Por tanto, se advierte a través de concordancias y particularidades encontradas en forma general, qué tipo de música se estaba interpretando, advirtiendo un tipo de consumo musical por parte del público, que hace que esas músicas se estén tocando, y así unos gustos musicales del ejecutante.

También se suman, gracias al rastreo, obtención y revisión de otros archivos, sobre todo de antiguos estudiantes, familiares y del propio maestro, algunas de las piezas compuestas por éste, entre las cuales se destaca *Julian*, única obra grabada, en este caso, por el “Trío Espíritu Colombiano”, de Diego Estrada Montoya, y que hace parte del repertorio del disco *Amores Malditos*⁴². El abordaje de estas composiciones permitió establecer aspectos propios del tipo, estilo y la manera de hacer música durante éste periodo, así mismo con ellos se pudo determinar aspectos de influencia en la manera de componer.

De una aproximación al repertorio, Casas⁴³ afirma que:

(...) si bien la partitura representa la posibilidad de interpretar aquello que el compositor tuvo como intención de plasmar en su obra, la misma partitura es imprecisa. “(...)

⁴² Trío Espíritu Colombiano. 1995. Amores malditos. [C.D.] S.D. Cali, Colombia.

⁴³ CASA F., María Victoria, “El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960). Ecos de la historia musical bugueña”. Colección Historia y Espacio, Universidad del Valle, Cali, 2014. Pág. 15

siempre hay una cantidad de detalles que, como afirma Lawson⁴⁴, (...) el compositor no se preocupó de escribir en ella”.

Esos elementos estilísticos que un compositor consideraba innecesario escribir dejan un vacío al momento de la interpretación. En el caso aquí estudiado, la partitura es un documento base sobre el que reconstruimos esta historia, la partitura es la que nos proporciona parte de la información, pero luego, ésta será confrontada teórica, conceptual y metodológicamente a través de la bibliografía, tanto histórica como musical, utilizada en la realización de esta investigación.

Adicionalmente, se hizo necesario visitar otros archivos y fondos documentales como La Sala de Colección de manuscritos y Libros Raros de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá; El Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura de la Biblioteca Nacional en Bogotá y el Fondo Musical Oriol Rangel; la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga y su fondo musical, constituido por documentos del maestro Agustín Payán Arboleda, sobre el cual se encontraron dos piezas del maestro Barbosa.

Por tanto, se hizo registro en fotografía digital a las partituras, de manera que no se realizara ningún tipo de alteración que pudiera cambiar su aspecto y originalidad, es decir en la fotografía quedaron los faltantes, fragmentos ilegibles, etc., que dependen del estado de conservación de la partitura.

Se elaboraron fichas de inventario para las obras musicales, ingresando en unas tablas de Excel la información que se encuentra de manera explícita como: Obra, Compositor, Formato, Instrumento, Año de transcripción, Genero/Aire, Ubicación, Observaciones. Este tratamiento permitió estructurar un adecuado manejo de la información de cada obra.

Se sumó a las fuentes primarias una nota autobiográfica, de solo dos páginas, realizada por el maestro Miguel Barbosa con fecha del 17 de mayo de 1985, para una publicación periodística que le realizaran con motivo de uno de los diferentes homenajes del

⁴⁴ LAWSON, Colin, y STOWELL, Robin. 2009. *“La interpretación histórica de la música”*. Alianza Editorial. segunda reimpresión. España. p.16

que fue objeto. Este documento se convirtió en la hoja de ruta sobre la cual se trazaron las pesquisas y posteriormente el relato de esta investigación.

La oralidad está dentro de las fuentes primarias de consulta, apelando a la memoria de quienes compartieron directa o indirectamente con el maestro, por tanto, se diseñaron entrevistas semiestructuradas, en donde se recogió el testimonio familiar y de algunos amigos y estudiantes, como reminiscencia de aquello que se vivió en este periodo, además que sirven como material de verificación y comprobación de lo relatado por el maestro Barbosa.

Fueron entrevistadas sus hijas, Elena, Nubia, Soledad, Gladys, Stella. También quienes fueron estudiantes e integrantes de sus agrupaciones como Hilda Pérez, Jorge Libreros, Guillermo González y Gilberto Salcedo Dominguez. Los que le conocieron por haber sido vecino, amigo, profesor o por haber investigado algo relacionado con el maestro Barbosa o el Colegio Académico como Roberto Jaramillo, Cilia Arce, Fabio Molina Sánchez “*Famosa*”, Guillermo Soto Soto “*Limonada*” y Felipe Araujo.

Como complemento, se obtuvo información de conversaciones esporádicas como las logradas con Marino Jimenez Soto y Liliana Ceballos.

Se utilizó como material documental, publicaciones de prensa, audios guardados por la familia y conocidos, iconografía, programas de mano, etc., los cuales fueron digitalizados también a partir de la toma de fotografías que posteriormente fueron sistematizados en un archivo Excel.

En fuentes secundarias fue necesario identificar bibliografía con obras que hiciera uso de información concerniente a los campos de estudio que son música popular, música para cuerdas, Buga, entre otros. Entre esas fuentes encontramos Libros, Tesis, Artículos; para eso se hizo consulta en bases de datos como “Jstor”, EBSCO, SciElo, Academia.edu, Dialnet, Google Académico; artículos de revistas indexadas como “Historia y Espacio”, “Historelo”, “Latin American Music Rewiew”, y revistas electrónicas como “A contratiempo” o “Revista Musical Chilena”, tanto en bibliotecas y hemerotecas como la Biblioteca de la Universidad del Valle, Sede Meléndez; La Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá y

la Hemeroteca del Centro de Documentación de la Biblioteca Banco de la República en Cali. Se realizaron fichas de lectura, y la información consignada en éstas hacen parte tanto de esta introducción como del cuerpo del documento.

Como afirma Ginzburg⁴⁵, en fuentes históricas *“pueden escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico”*, y en este caso podría añadirse que todo un micro universo musical.

Objetivos

“La obra para cuerdas de Miguel Barbosa: una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943 - 2000)”, propone la aproximación histórica a la música instrumental para cuerdas pulsadas o formato de cámara en Buga entre 1943 y el 2000 a partir de la obra de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, que aporte información sobre algunas prácticas musicales, desde la perspectiva de un compositor local, visibilizando su labor desde la caracterización de su obra, relacionada con la música popular para cuerdas pulsadas, y su correspondencia con el contexto histórico, haciendo uso de características, conceptos y argumentos tanto de la historia como de la música y/o la musicología.

En la realización de este documento se logró consolidar la información obtenida a través de las fuentes consultadas y, luego de identificar los elementos característicos, se logran tres capítulos que responden a los objetivos planteados.

El primer capítulo dirige su mirada hacia unos aspectos conceptuales como la música popular, música andina y la música para cuerdas dentro del periodo y el espacio estudiado.

Da una mirada contextual haciendo alusión a unas prácticas musicales a partir de algunos de los formatos instrumentales utilizados en la época, establece unos usos y unas funciones de la música en Buga, así como una observación a los espacios de difusión, como

⁴⁵ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

los teatros, los colegios, los institutos, los concursos y los repertorios. Realiza una síntesis sobre el legado dejado por la música popular en términos de productos y redes.

El segundo capítulo se ocupa de hacer una descripción de la vida musical de Miguel Jerónimo Barbosa sobre tres aspectos básicos, el músico (intérprete, compositor y director); El docente y el precursor cultural. Para este segundo capítulo, se hará uso de su nota autobiográfica, de las entrevistas realizadas, la correspondencia, la iconografía; que servirán de soporte para estructurar el documento basado en la historia cultural y la oral como soportes para configurar al músico.

El tercer capítulo hace una caracterización e identificación de la obra para cuerdas, entre composiciones y arreglos, tomando como base los archivos privados, familiares y personales. De los archivos consultados podemos hablar del Fondo Oriol Rangel, de la Biblioteca Nacional de Colombia, así como los archivos de Andrés Felipe Cobo, a quien el maestro entregó las piezas con los arreglos o adaptaciones interpretados por él y las agrupaciones que lideró, y los archivos de Hilda Pérez y Jorge Libreros, quienes fueron estudiantes del maestro Barbosa e hicieron parte de algunas de las estudiantinas dirigidas por él. Con base en la observancia y la sistematización de la información contenida en las partituras, se realizó un inventario que permite obtener unos resultados en relación con lo temporal, la estructura compositiva, la recurrencia en algunos géneros, entre otros.

La tesis termina con las conclusiones que permiten identificar la obra musical en su contexto.

1. La música popular y la música para cuerdas en Buga

Para empezar este primer capítulo, es necesario resaltar que la música en Buga ha jugado un papel importante ya que, desde comienzos del siglo XX, en ella se concentraron gran cantidad de prácticas dedicadas a su difusión en distintos escenarios, sin embargo, en gran parte, estas actividades estuvieron orientadas a la interpretación musical en formatos de cuerda como lo han señalado autores como Octavio Marulanda y Luciano Rivera y Garrido ya citados por María Victoria Casas Figueroa en su libro *El Álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): Ecos de la historia musical bugueña*; y en donde su autora, además, sostiene que el ejercicio de hacer música ya no es solo el “Concierto por el concierto” el “recital por el recital”. *Es la práctica musical que acompaña la cotidianidad de los habitantes del municipio. Es una música popular, que incluye repertorios diversos, sin niveles importantes de dificultad*”.⁴⁶

Es preciso decir entonces que, y de acuerdo por lo dicho por Casas, la música en Buga continuó manteniendo una conectividad con la actividad social, acompañando esa cotidianidad, pero también insertándose en otros escenarios, haciendo de la música un elemento más en la dinámica social a través de la interpretación de temas de tipo popular y en unos formatos instrumentales en particular, donde en gran medida el ensamble de cuerda pulsada es, sin lugar a dudas, la base de la conformación de agrupaciones desde mediados del siglo XX hasta nuestros días; por tanto, es sustancial saber ¿A qué nos referimos con música popular y a qué con música para cuerdas?, ¿Qué relación guarda la música popular con la música para cuerdas? Estas preguntas surgen a partir del título de este primer capítulo, y otro aspecto que complementa este trinomio es el hecho de referirnos en particular a Buga, un municipio al centro del Valle del Cauca, y sobre el cual se concentra la escritura de este documento desde 1943 al 2000.

⁴⁶ Op.Cit. CASAS. 2014.p.37

En este capítulo se trabaja una relación de la música popular y de la música para cuerdas durante el periodo de estudio, en Buga, reconstruyendo su historia musical a partir de actores, hechos, y formas de representación fundamentales para esta labor.

Las preguntas expuestas al principio de este documento y las definiciones logradas a partir del mismo, ayudarán a entender por qué la música dirigida al público de esta ciudad, por medio de las diferentes agrupaciones en las que participó y creó el maestro Miguel Barbosa y una serie de músicos contemporáneos a él, se puede denominar como popular, basados en un contexto cultural, enfocado particularmente en la música, y las prácticas sobre ésta durante este período; definiendo su consumo en un uso y una función⁴⁷ y los tipos de repertorios utilizados; identificando esas particularidades que la hacen merecedora de dicha inscripción, así como la conexión con conceptos como música andina colombiana, música para cuerdas y sus representaciones en los formatos más comunes como el trío típico o la estudiantina, éste último utilizado a menudo por el maestro Barbosa, pero sobre todo sin desconocer el vínculo de ésta con el entorno social de Buga, la región y el país.

1.1.Música Popular

Cuando se establece un análisis sobre lo *popular* en la música, se puede hacer una reflexión de lo estético, lo histórico y lo demográfico del término; pues al relacionarlo con ésta, se crea un nexo con un contexto socio-cultural que consume ciertos tipos de música, que le da unos usos y que cumple con unas funciones; por eso es importante entender en primera instancia que la música popular surge básicamente de una “cultura popular” y de la diferenciación de ésta con la música “seria”, que relacionamos con música “clásica”, “académica” o “cultura”.

⁴⁷ En términos de Merriam: "La palabra uso se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música" y "[...] "Función" hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve". MERRIAM, Allan P. 2001. "Usos y funciones." En: CRUCES, Francisco. 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología.* Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Editorial Trotta. Madrid.

Con respecto a la música popular, en palabras de Adorno y Bielsa sería la que “(...) el oyente no entrenado musicalmente llamaría música “natural”; esto es, la suma total de todas las convenciones y fórmulas materiales en la música a las que está acostumbrado y que percibe como el lenguaje simple (...)”.⁴⁸

Coriún Aharonián lo reduce simplemente a “(...) aquellos productos que son populares porque son consumidos por el pueblo, y que son música porque constituyen un ordenamiento de sonidos en el tiempo”.⁴⁹

Para Burke, la cultura popular puede definirse como la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forma parte de la élite. Al hacer alusión al concepto de cultura dice que es “[...]Un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna”.⁵⁰

Podría decirse que cuando habla de formas simbólicas, la música estaría claramente definida entre estas, ya que ésta, *per se*, es un mecanismo también por el cual se representa el ser humano y representa un entorno, por tanto muestra a través de ella parte de su cotidianidad, cargada con “[...]Toda una herencia del pasado como resultado de la mezcla de los elementos (...) que no solo pueden definirse por un conjunto de rasgos específicos sino también por oposición a la cultura dominante”.⁵¹

Pero ¿qué tan consciente se es de pertenecer a un grupo cargado de una Cultura Popular? Renán Silva considera que la cultura popular, para el caso de Colombia, obedece más bien a la creación de una categoría desde el ámbito académico e intelectual que ha sido denominada así, pues no cree que a ese grupo al que se le designa de esta forma esté realmente interesado por ser llamado de esta manera: “*Simplemente viven la vida de todos los días, con sus alegrías y sufrimientos, y la buena o mala conciencia o las discusiones y a veces*

⁴⁸ ADORNO, BIELSA. 2002. “Sobre la música popular”. En: “Caraguao”. Año 6, no. 15. p.170. publicado por Asociación Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL). Recuperado el: 24 de septiembre de 2016.

⁴⁹ AHARONIÁN, Coriún. 2000. “Conversaciones sobre música, cultura e identidad”. Ediciones Tacuabé. Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo. Uruguay

⁵⁰BURKE, P. 2005. “La cultura popular en la Europa moderna”. Ed. Alianza. P.29

⁵¹ TRIANA, Gloria. “12. La Cultura popular colombiana”. En: Tirado, Álvaro. 1989. “NHC Nueva Historia de Colombia”. VI Literatura y pensamiento, artes y recreación. Planeta colombiana editorial S.A. Bogotá. p.304

*divisiones y enojos profundos de quienes han creado el rótulo y discuten sobre sus características los tienen más bien sin cuidado”.*⁵²

También asegura que parece ser distintivo de intelectuales liberales durante el periodo de la República Liberal, entre 1930 y 1946, al haber sido pensada desde una base folclórica, pero que al mismo tiempo se lo consideró “típico y exótico”, con una fuerte carga de lo que en su momento representó la identidad de una sociedad con una suerte de tradiciones pensadas desde una “*simplificación idílica de la vida campesina*”, y como representación de lo nacional; una sociedad que estuvo en otra dirección, pues se construyó a sí misma desde el paradigma de la modernidad, desde la urbe y la industria, asumiéndose y redefiniéndose.⁵³

Sobre esa *matriz folclórica* denominada por Silva podemos hacer una relación de ese pensamiento y/o representación de lo *popular* a través de la música durante este periodo, sobre todo en el caso colombiano, ya que como lo dice Peter Wade “[...] *la historia de la música popular sólo está escrita parcialmente*”.⁵⁴

Y es ahí, cuando se mira desde la perspectiva musical, que se comprende lo importantes que han sido los cambios que se dieron en este periodo, incluso con algunas contradicciones, teniendo en cuenta la mixtura entre ambas culturas, la popular y la *culta*, así como la forma de reproducción de la música que cambió el ámbito bucólico por un ambiente urbano y, en muchos casos, comercial, convirtiéndose en la primera piedra para lo que hoy son las músicas populares (pero esa ya es otra historia).

Y es que Wade precisamente deja claro que la música popular ha mantenido “cierta ubicuidad”, pues está presente en todos los aspectos de la sociedad y su entorno, entre lo autóctono y lo foráneo, lo veremos constantemente en la construcción de la música popular

⁵² SILVA, Renán. 2002. “Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942”. CIDSE. Medellín - Colombia. p. 1-2 Consultado en: <http://sociohistoria.univalle.edu.co/reflexiones.pdf>

⁵³ Ibid. p.3

⁵⁴ WADE, Peter. 2002. “Música, raza y nación: Música tropical en Colombia”. Bogotá: Vicepresidencia de la Republica. P. 2

en Buga, como representación de una identidad que mantiene una relación de “apoyo y conflicto con las diferentes expresiones musicales”⁵⁵

Por tanto, la música popular en Buga, para este proyecto, es aquella que es consumida a diario tanto por un público de élite como por uno subalterno; por ende, a ambos les es natural, se identifican con ella, pues esta interviene en espacios en común; está construida sobre la base de ambas culturas, por eso establecer que pertenece solo a la *no oficial*, en términos de Burke, sería limitarla a un grupo de personas y unos espacios en particular.

La raíz folclórica en muchos de los casos de la música popular se refiere al aporte de lo campesino, de lo rural, pero también es importante entender que como muchos otros procesos humanos es producto de la transformación provocada por la unión de varios elementos y esto no excluye a las piezas o aires interpretados y disfrutados por la élite de este municipio, que intentó mantener los mismos gustos centralistas durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, sino que también adoptarán como forma simbólica las músicas que se encuentran en boga durante el resto del periodo estudiado, ya que no solo los aires de la región andina permearon a esta sociedad sino también algunas músicas de corte académico-europeas, antillanas y de la costa atlántica colombiana que, de acuerdo con Wade, se encontrarán en cada aspecto y entorno; en una concertación consuetudinaria evidenciada a partir de su participación en diferentes espacios a través de su creación e interpretación por Miguel Barbosa y contemporáneos por medio de sus conjuntos musicales, sobre todo los compuestos por instrumentos de cuerda pulsada como las estudiantinas o tríos típicos.

Para Carolina Santamaría-Delgado, en el caso de la música popular, hay un conflicto en la música en sí y en su representatividad, incluso las definiciones de ésta añaden una complejidad adicional si se hace un análisis de sentido entre las expresiones anglosajonas *popular culture* y *popular music* con respecto a “*lo popular*” en América Latina, pues las anglosajonas “*están eminentemente relacionadas con la cultura de masas producida industrialmente y diseminada por los medios. Por el contrario, el vocablo castellano implica,*

⁵⁵ *Ibíd.*

*de manera conflictiva, músicas que han abarcado lo rural y lo urbano, lo folclórico y lo masivo”.*⁵⁶

Así mismo argumenta que, en cuanto a los estilos musicales, y más exactamente para el caso del bambuco, estos tuvieron un periodo de transformación durante el siglo XX que les permitió hacer un tránsito desde lo rural, que es de donde provienen la mayoría de estas músicas, a lo urbano, luego a su *masificación y folclorización*, por lo que expresiones como “música popular” encierre una serie de contradicciones, conflictos e inestabilidades que no permiten delimitar claramente el concepto.

Para el caso de Buga, de acuerdo con el periodo en el que se enmarca este trabajo, ésta se encontró a la par con otros procesos modernizadores a lo largo y ancho del país y del departamento del Valle del Cauca; un proceso que da cuenta de una tradición encuadrada por personajes que hicieron de la vida cultural y bohemia de la ciudad un punto de referencia muy fuerte que se buscó mantener dentro del espíritu de los artistas de la época y de los ciudadanos, pese a los cambios que se estaban generando.

En Buga, la música popular tuvo una participación ambivalente, pues si bien es cierto cumple en parte con lo expuesto por los autores anteriores, de acuerdo con las fuentes consultadas, esta no fue inmóvil y no representó solo a un sector de la sociedad, pues era común entre los grupos sociales mencionados, uno de élite y otro subalterno, encontrar un gusto por las mismas expresiones musicales que, aunque ligadas al folclor y/o a lo tradicional, tuvieron presentes algunos aires y ritmos foráneos, como los caribeños, que tanto auge tomaron a principios de siglo y se fueron extendiendo por la región muy rápidamente.

También encontramos que desde ambos sectores se contó con representantes quienes, en gran parte, eran los que hacían la música, sin una distinción marcada y en muchas ocasiones con una circulación entre ellos que no definió si eran de una colectividad u otra, la función y el uso que se le daba a la música eran las mismas y no necesariamente precisaron un estatus social.

⁵⁶ SANTAMARÍA, Carolina. 2009. “Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.” *Memoria y Sociedad* 13 (26): 87–103. P.88

Al principio, se dijo que una mirada desde la perspectiva de la música popular devela también las posibilidades que se encuentran en esta de hacer una aproximación a su propia estética; Simon Frith precisamente argumenta sobre dicha posibilidad a partir de un acercamiento sociológico, e invita a redefinir "música popular" y "cultura popular" pues dicha oportunidad " *no excluye una teoría estética, sino que, por el contrario, la hace posible*"⁵⁷. [...] *La cuestión que debemos responder no es **qué revela** la música popular sobre los individuos sino **cómo ésta los construye***".⁵⁸

Propone dos respuestas sociológicas, las técnicas o tecnológicas ya que "[...] *Producimos y consumimos la música que somos capaces de producir y de consumir*" y la otra que tiene relación con los grupos que poseen distintos tipos de capital cultural pues "[...] *comparten expectativas culturales distintas y hacen música de manera distinta: los grupos musicales están relacionados con grupos específicos, y se dan por sentadas ciertas conexiones entre etnicidad y sonido*".

En cuanto al capital, Bourdieu lo propone de forma singular, individual, y reduccionista en términos económicos o de la producción económica a partir del mismo; no obedece al azar y es sorpresivo. El capital es acumulable, interiorizado u objetivado y en el que no necesariamente hay un intercambio de mercancía según la invención histórica capitalista. Pero ciertamente Bourdieu dice: "*Hay que destacar que precisamente se han sustraído al "gélido aliento" del cálculo egoísta (y de la ciencia) aquellas prácticas y bienes intelectuales y artísticos que son el cuasi-monopolio de la clase dominante*"⁵⁹. Es así como establece tres formas de capital, el Económico, el Cultural y el Social. El primero evidentemente convertible en dinero y con una forma de institucionalización en derechos de propiedad; el segundo que también puede ser cambiable en dinero y tiene una institucionalización en credenciales académicas; y el tercero representado en obligaciones y "relaciones" sociales y una institucionalización en títulos nobiliarios.

⁵⁷ FRITH, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular." In Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología, En: Cruces Francisco Villalobos, 413-35. Madrid: Trotta. p. 414

⁵⁸ Se subrayan las frases a consideración del autor.

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. 2000. "*Poder, derecho y clases sociales*". Editorial Desclée de Brouwer, S.A. España. p.134

Sobre la segunda forma de capital, el cultural, hay que tener en cuenta que está ligado a un *habitus*⁶⁰, que viene siendo la forma en que algunos sujetos actúan y perciben el mundo; están condicionados socialmente por ende caracteriza y unifica intrínsecamente bienes y prácticas diversas pero distintivas de ciertos grupos sociales, entre estas se encuentran lo que come, lo que practica, lo que piensa u opina y su forma de hacerlo, diferenciando una sociedad de otra. Según el diccionario crítico de las ciencias sociales⁶¹:

A cada posición social distinta le corresponden distintos universos de experiencias, ámbitos de prácticas, categorías de percepción y apreciación que, al servicio del *habitus* del individuo, serán naturalizados y consideradas cualidades específicas de clase. El goce de lo estético y refinado del arte en la clase burguesa, por ejemplo, será considerado por ésta como una cualidad personal especial y no como resultado de unas posibilidades de aprendizaje objetiva e históricamente desiguales respecto de las clases populares.

El capital cultural tiene tres estados: 1. El interiorizado e incorporado: disposiciones duraderas; 2. Objetivado: bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, etc. Muestra de resultados y disputas intelectuales; 3. Institucionalizado: títulos académicos.

El primero es parte de la singularidad biológica de la persona en *habitus*, “*queda determinado para siempre por las circunstancias de su primera adquisición. Estas circunstancias dejan huellas más o menos visibles, como la forma de hablar propia de una clase o de una región, y determinan a su vez el valor concreto de un capital cultural*”⁶².

También se concibe como capital simbólico; pues no se conoce su verdadera naturaleza dándole una “*competencia o autoridad legítima que debe esgrimirse en todos los mercados en los que el capital económico no goza de reconocimiento pleno (por ejemplo, en el mercado matrimonial)*”.

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. 1997. “*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*”. Editorial Anagrama. España.

⁶¹ CRIADO, Martín. “*Habitus*”. En: REYES, Román. 2009. “*Diccionario crítico de las ciencias sociales*”. Tomos 1-4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid y México. Consultado en: <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>

⁶² BOURDIEU, Pierre. 2000. Op.Cit. p.141

Pero, ¿cuál fue ese capital cultural que posibilitó que la música interpretada por Miguel Barbosa perdurara en el tiempo y pudiese ser considerada como popular?

El capital cultural que permitió cierta trascendencia en su obra como compositor, director e intérprete, está relacionado con las tres dimensiones del mismo, en tanto que, el interiorizado se encuentra expresado en términos de grupo social a través de las singularidades biológicas de cada individuo que lo componen, permitiendo identificar las músicas con las cuales creció gran parte de la sociedad bugueña de esta época, un periodo de oro en las músicas nacionales que le antecedieron con las cuales se logran identificar, no solo los grupos sociales de élite sino también los sectores populares. Así mismo, el carácter simbólico y de representatividad de los tipos de agrupaciones en términos organológicos ya que, pensar en conjuntos de cuerda pulsada como las estudiantinas, es remitirse inmediatamente a grupos musicales como la Lira Colombiana o la Lira Antioqueña, importantes agrupaciones de finales del siglo XIX y principios del XX, como indicadores de sofisticación y de transformación social que refiere un capital cultural objetivado e institucionalizado en términos de “un valor de escasez” al haber materializado, no solo para un grupo social dominante sino para el conjunto de la sociedad del municipio en unos espacios como colegios, escuelas, institutos, entre otros, eso que solo es medible sino de acuerdo al acervo cultural de una población que, según los antecedentes bibliográficos e históricos, representan orgullosamente a Buga en el imaginario local, departamental y nacional.

También es necesario aclarar que no se está haciendo alusión a una música campesina, ni a una de la *mass-media*; sino a aquella que pervivió pese a los grandes cambios generacionales que trae consigo su industrialización, no queriendo decir que la que escuchó, que vivió y que interpretó el Maestro Barbosa no tuviera, entre sus fines, ese desarrollo, pero si se ha podido observar que tuvo entre sus funciones, el deleite, la enseñanza, y el reforzamiento de una identidad a partir de una música que no era tampoco de corte académico, pero aunque pudo escucharse en los medios de comunicación, no tenía el objeto de convertirse en música comercial.

Por tanto, se debe considerar entonces que la *Música Popular* en Buga no es la comercial como tal, sino que, en éste período, ésta se define como *popular* debido a que es a la que pudo acceder, como oyente o como intérprete, un buen número de personas de una determinada comunidad y que ésta a su vez está definida por un capital cultural.

1.2.Música Andina Colombiana

Nos referimos comúnmente con el término Música Andina Colombiana a las piezas que usan los *aires* musicales, tradicionales y/o folclóricos de ascendencia campesina en la mayoría de los casos, de la región andina de Colombia, comprendida por los departamentos de: Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Quindío, Risaralda, Caldas, Huila, Tolima, Boyacá, Cundinamarca, Santander y Norte de Santander. Sin embargo, la música de esta región que surca la Cordillera de los Andes en nuestro país, en su concepción misma, no fue denominada de tal forma y los aires que la componen no fueron necesariamente designados como tal, además que algunos necesariamente no fueron de la base tradicional o folclórica de la región, sino que fueron adoptados y adaptados, obedeciendo a un proceso de construcción de lo nacional desde las diferentes esferas sociales decimonónicas y en una región en busca de construir su identidad.

Esos nuevos aires fueron surgiendo de la raíz de tres géneros consolidados en el país, los que brotaron, según Cortés, del “*contexto de la vida cultural urbana*”⁶³ como el pasillo; aquellos que letrados y ciudadanos buscaron promover por hacer parte de ese “*arraigo rural o campesino y de transmisión oral*” pero que a la postre terminaron convirtiéndose en un género igualmente urbano como el bambuco; y aquellos aires europeos y latinoamericanos adoptados en Colombia como el vals, la polca, la marcha, etc.

De igual forma el siglo XX ayudó a integrar nuevos ritmos o aires, así como configurar el concepto de lo que se denominó, hasta los años 70’s u 80’s, *Música Nacional*. Al mismo

⁶³ CORTÉS, Jaime. 2004. “*La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924–1938)*”. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia p. 113

tiempo, dio paso a nuevos aires con la fusión de ritmos caribeños con ritmos de la región andina como la rumba, la carranga o el merengue campesino.

Esta transformación fue paulatina y contó con el apadrinamiento de músicos tanto populares como académicos. Santamaría relata algunos apartes relacionados con la inclusión de ritmos folclóricos, como la canción popular andina, por algunos músicos dentro de su repertorio, como Emilio Murillo o el vallecaucano Antonio María Valencia, aun cuando no era bien visto a mediados de la primera mitad del siglo XX.

Durante la primera mitad del siglo, las instituciones de *art music*⁶⁴ occidentales, como el Conservatorio Nacional de Bogotá se opusieron tenazmente a las prácticas no académicas, hasta el punto de prohibir la entrada a alumnos dedicados a las prácticas de música folclórica [...] esta actitud no impidió que los músicos no académicos compusieran piezas, principalmente inspiradas en Géneros folklóricos andinos, según los ideales estéticos del *art music* pero con poca tecnología y conocimiento técnico. En la década de 1930, el compositor de *art music* bogotano Emilio Murillo propuso adoptar la canción popular andina como vehículo para una agenda nacionalista, una idea también a la que se opone furiosamente el establecimiento musical, pero hasta cierto punto adoptado por algunas personas de las clases medias y los medios de comunicación. Sin embargo, esta era una preocupación que ocupaba pequeños círculos sociales en las ciudades andinas hegemónicas, principalmente Bogotá y Medellín, pero que pasaban en gran parte desapercibidas en las ciudades provinciales, ya sea ubicadas en los Andes (Popayán, Bucaramanga, etc.) o en La Costa del Caribe (Cartagena, Barranquilla, etc.).⁶⁵

La discusión sobre el concepto Música Andina Colombiana, al igual que el de *popular*, atraviesa también una serie de adecuaciones y modificaciones en el tiempo, encontrando un lugar interesante de debate según lo propone Hernando José Cobo⁶⁶ al plantear la configuración del *género Músicas Andinas Colombianas* (MAC) a través de las definiciones y categorizaciones sugeridas desde el Festival “*Mono Núñez*” (FMN), de manera que estas pudieran precisar un perfil tanto de músicos como de músicas a interpretar en dicho espacio año tras año desde su creación en 1974. El concepto tomó una gran relevancia debido a que

⁶⁴ El término *art music*, es un término anglosajón para definir a la música clásica occidental también conocida como música culta, conónica, seria o como diría Bruno Nettl “(...) incluso irónicamente música real o música normal”

⁶⁵ SANTAMARÍA, Carolina. 2006. “*Bambuco, Tango And Bolero: Music, Identity, And Class Struggles In Medellín, Colombia, 1930 - 1953*”. University of Pittsburgh. Traducido por el autor.

⁶⁶ COBO, Hernando. 2010. “*Configuración del género música andina colombiana en el festival “mono núñez”*”. Universidad de Chile. p.117

éste le otorgó significado posteriormente a nuevas expresiones y festivales nacidos desde la idea misma del FMN.

Sobre esto, Cobo habla de cómo, lo que en otrora fue denominado *música nacional*, fue recogido luego “[...]dentro de marcos donde los espíritus nacionales, la defensa de la autenticidad y la tradición estaban en entredicho de sentido y de mercado [al nacer el evento]”, debido a que no existió una denominación clara de lo que llamamos en la actualidad música andina colombiana y que fue conocido con otros nombres como “[...] *“música vernácula”, “música nacional” o “música colombiana”*”.⁶⁷

Argumenta algo muy interesante y es que dicha configuración está *supeditada a su “deber ser”*, puesto que integró en sí misma una idea fundamental de la música andina partiendo de *“juicios de valor”* para definir eso que la compone de forma inherente, tanto lo técnico como lo histórico, permitiéndole ser parte del discurso de lo *tradicional* y lo *auténtico* como bases de una idea de lo nacional.⁶⁸

Es por eso que la puesta en marcha de festivales que buscaron la conservación de la música de esta región del país logró tal nivel de importancia gracias a que aportaron a una cuestión de identidad y una búsqueda de consolidación de nación en un formato y unas músicas más bien *mestizas*, tal como lo afirma Burke al decir que: *“Diversos estudios recientes han destacado la contribución de las celebraciones políticas a la construcción de comunidad (...)”* pues *“Estos actos colectivos no solo expresan, sino que también refuerzan el sentimiento de identidad colectiva de los participantes”*.⁶⁹

Basado en esta percepción de Burke, y aterrizándolo al entorno nacional a partir de lo considerado por Cayer⁷⁰ para el caso de los festivales en Colombia, la generación de espacios de *“celebración cultural”* y con *“fuertes elementos de corte nacionalista”* como los llevados

⁶⁷ Ibíd. p. 120

⁶⁸ Ibíd. p. 119

⁶⁹ BURKE, Peter. 2004. *“¿Qué es la Historia Cultural?”* Ediciones Paidós Ibérica S.A. España – Barcelona. p.108.

⁷⁰ CAYER G., Nelson A. 2010. *“Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana “mono núñez”, más de tres décadas de historia.”* Tesis Maestría, Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia p. 13-14

a cabo durante su trayectoria a través de agrupaciones y músicas, como las que interpretó y creó el maestro Barbosa y contemporáneos, convirtieron a esos espacios, agrupaciones y músicas, en formas de construcción y representación de lo nacional en el municipio de Buga.

Y es que, según lo dicho por Fernando Gil, la invención de lo nacional, en el imaginario y en la música, tuvo que atravesar distintos campos que, a su vez, asumió igualmente diferentes representaciones, dependiendo de quién hacía uso de ese concepto, lo que evidentemente no permitió encontrar una significación firme y más bien amplió las discusiones sobre este, ya que se incorporaron elementos estéticos, políticos y musicales:

La imaginación de nación y de la música nacional como invención (Smith, 1997:67) tuvo múltiples aristas y no fue unitaria como constructora de la identidad cultural, pues el concepto de música nacional y su construcción atravesó campos tan disímiles como la educación musical, las políticas estatales hacia la música, la conformación de instituciones y agrupaciones musicales, las primeras grabaciones de discos en el extranjero y posteriormente el mundo de la radiodifusión y la industria del disco en Colombia.⁷¹

Lo interesante de lo visto en párrafos anteriores se encuentra en la transversalidad de la vida y la obra de Miguel Barbosa, ya que circuló durante gran parte del siglo XX, en la transformación del concepto de música vernácula, nacional o colombiana, a la denominación de música andina colombiana, con unas particularidades, determinación geográfica, organológica y estilística propias.

Miguel Barbosa transcurrió por este periodo, atravesado por todos estos cambios, y se unió a ellos al crear, integrar y conformar agrupaciones musicales tanto en el ámbito de las músicas populares de la época, marcadas algunas por ritmos caribeños, como el danzón, la cumbia, el bolero, el porro, pero también integrando agrupaciones con músicas del corte de las Músicas Andinas Colombianas a partir de formatos establecidos en la época desde mucho tiempo atrás como los tríos o las estudiantinas.

⁷¹ GIL, Fernando. 2009. *"Congresos Nacionales de Música, 1936-1937"*. En: Música, cultura y pensamiento - Revista de investigación musical / Gil Araque, Fernando et. al., un autores / Galindo Palma, Humberto, editor. - 1 ed. -Ibagué: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima, 2009. 160 Páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 30 c m. ISSN: 2145-4728

1.3.Música para cuerdas

Como se estableció anteriormente, las músicas centradas en los aires de la región andina de Colombia, además de contener unos ritmos propios que las caracterizan, también tienen una organología que las identifica, pues la mayor parte de ellas se encuentran interpretadas por instrumentos de cuerda pulsada o tañida como la Bandola, el Tiple y la Guitarra. Estos instrumentos, que recorrieron el camino de las músicas andinas colombianas desde el siglo XIX, encontraron sus primeros exponentes en personajes como Fulgencio García (1880-1945) Pedro Pablo Martínez (?-1948), Hernando Rico Velandia (1908-1969), Carlos Vieco (c.1900-1979) y Cerbeleón Romero, quienes de acuerdo a lo que comenta Jaime Cortés Polanía *“fueron músicos que se inclinaron al uso de los formatos instrumentales adoptados desde la última década del siglo XIX, es decir, conjuntos cuya base eran los instrumentos de cuerda bandola, tiple y guitarra, combinados usualmente con contrabajo y flauta.”*⁷²

En el caso de Buga, la música para cuerdas se convierte en un factor predominante al hacer alusión a la música que se consumía en la ciudad bien sea como auditor o como intérprete; ya que es común encontrar relacionados con este tipo de música a personajes como Manuel Salazar y al Grupo de Buga conformado por Benigno Núñez, Pedro María Becerra, Samuel Herrera, Tulio Gáez, Lisandro Rengifo, Ernesto Salcedo y Antonio José Ospina.

Varios de los allí nombrados hicieron uso de la música para cuerdas como cimiento para sus intervenciones musicales y sus composiciones, al igual que utilizaron unos formatos instrumentales específicos, como las estudiantinas y los tríos típicos, que se popularizaron con el tiempo, siendo secundados por el mismo Miguel Barbosa y contemporáneos.

Esto último no quiere decir que no hubiera otro tipo de conformaciones instrumentales o vocales, sino que en el marco de la naciente pluralidad instrumental y artística de la época, las agrupaciones construidas con esta base fueron un común

⁷² CORTÉS. 2004. Op.Cit. p.102

denominador en la interpretación tanto de músicas andinas colombianas como también de géneros musicales latinoamericanos y universales.

1.3.1. Formatos de música para cuerdas y estudiantinas

Uno de los aspectos preponderantes dentro del quehacer musical muy relacionado con el Maestro Miguel Barbosa, es su participación y conformación de agrupaciones de cuerda pulsada, en este caso de Estudiantinas y Tríos, vislumbra una cuestión de identidad que tiene su acervo desde finales del siglo XIX con antecedentes muy reconocidos como la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino y la Lira Antioqueña de Jesús Arriola pues, según Rendón: *“Ambas inauguraron un fuerte movimiento cordofonista, cuyo esplendor se proyectó a lo largo del siglo XX.”*⁷³

Así mismo, este tipo de agrupaciones empezaron a tener una distinción sobre las décadas del cuarenta y sesenta, merced a grandes cambios políticos y económicos, así como los adelantos tecnológicos y de mercado, que trajeron consigo la activación de la cultura de la grabación y promoción de este modelo de asociaciones instrumentales, principalmente en Medellín, integradas tanto por músicos locales como extranjeros que también tuvieron influencia en el mercado nacional e internacional.

Esto fue determinante para la conformación de una visión y un sentido estético de la música en diversos actores y públicos, incluso hasta la década de los ochenta, cuando las estudiantinas dejaron de ser populares y se alejaron del imaginario de las músicas nacionales del país. En este punto es importante resaltar el movimiento migratorio campesino que se dio en este periodo (movimiento originado por dramáticos factores de violencia), que convirtió a la naciente ciudad en una gran urbe. Dicho fenómeno generó procesos de recontextualización y apropiación de las músicas.⁷⁴

La práctica de la creación de Estudiantinas comenzó a tomar aún más fuerza en las primeras décadas del siglo XX. Para el caso de Medellín, Carlos Vieco (c. 1900-1979), fue uno de los primeros exponentes en utilizar el formato de estudiantina en los años veinte. En

⁷³ RENDÓN, Hector. 2009. “De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980.” Tesis Maestría, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia.

⁷⁴ Ibid. p.10

el caso de ciudades como Pasto, Luis E. Nieto (1899-1969) estuvo a la vanguardia con su agrupación denominada *El Clavel Rojo*, “(...) un conjunto instrumental que ofrecía desde un dueto hasta una nutrida orquesta de cuerdas”⁷⁵. Esto último, también se ve documentado, para el caso de la Lira Costeña que fundara Alejandro Barranco, haciendo común el uso de este tipo de “*formatos flexibles*”⁷⁶

Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez es uno de esos músicos bugueños que se destacó en buena parte de su carrera musical por ser principalmente docente de música, interprete, compositor y arreglista en el ámbito popular, de corte tradicional y/o nacionalista, en el que mantuvo gran parte de su producción para formatos de cámara sobre instrumentos tradicionales de cuerda pulsada como el trío típico colombiano compuesto por Tiple, Guitarra y Bandola, La Estudiantina y La Banda. En cuanto a la estudiantina, esta última podía contar con el acompañamiento del Contrabajo, antiguamente llamado Violón, y la Flauta Traversa, que en ocasiones era interpretada por él.

1.4.Lo musical en el contexto cultural de Buga en tiempos de Miguel Barbosa.

A la par con un crecimiento poblacional, y con la industrialización que se da en Buga, también hubo un desarrollo cultural. Un cambio y una transformación en términos sociales y culturales muy ligados a las costumbres, o quizás a las maneras y formas de percibir la cultura.

⁷⁵ Sobre este músico nariñense y su agrupación, existe un trabajo bien logrado por el Doctor en Musicología Luis Gabriel Mesa Martínez, desde donde se reflexiona sobre el concepto de “colombianidad” a partir de la música de esta región del sur del país, así como la documentación de la obra de Luis E. Nieto y la Agrupación el Clavel Rojo, los instrumentos, la base tradicional de las músicas andinas y la representación del trabajo de este compositor de principios de siglo XX en otros escenarios como la literatura, la pintura, el cine, entre otros. Adicionalmente cuenta con otro trabajo que apertura parte de la obra sobre compositores nariñenses, como el que hizo sobre Maruja Hinestroza y “*La identidad nariñense a través de su piano*”, este trabajo aborda conceptos como el de “mesomúsica”, al igual que hace una revisión del imaginario del país a partir de la música hecha por una mujer, que logra traspasar las barreras políticas y sociales durante gran parte del siglo XX.

⁷⁶ CORTÉS. 2004. Op.Cit. p.103

Es así como encontramos que, desde diferentes espacios, la cultura en Buga se percibió y se manifestó de formas diferentes, podría decirse que hubo un factor común el cual se puede definir como el cultivo de las *buenas costumbres* a partir del fortalecimiento de prácticas como la escritura, que podemos ver, por ejemplo, representado en la creación de *Centros Literarios* y *Revistas* por parte de estudiantes del Colegio Académico, fundado según real cédula del 30 de noviembre de 1743 otorgada por S. M. Felipe V de España, es uno de los colegios más antiguos del país y con una historia fuertemente ligada a sus transformaciones sociales, políticas y económicas, gracias a un auge literario que se impuso hacia mediados de los años 40 con una fuerte inclinación por temas relacionados con la cotidianidad de la misma institución y el fortalecimiento crítico de la sociedad bugueña, de la música y las letras. Ejemplo de esto lo vemos en 1946 con el nacimiento de la Revista “Albores” creado por el *Órgano del VI curso del Colegio Académico de Buga*.⁷⁷(Ver Imagen 1)

Centros Literarios como el *Guillermo Valencia* y *Luciano Rivera y Garrido* creado por los Alumnos del 5º curso y su revista *Páginas Escogidas* luego renombrada como *Revista Lápiz* (Ver Imagen 2), liderada por los mismos estudiantes del Colegio Académico y al que posteriormente se integran las señoritas del Liceo Femenino desde 1947, que se mantiene hasta el día de hoy.

Estas revistas sirvieron como fuente de registro de los acontecimientos del plantel, de las críticas a la institución, para resaltar a profesores directivos y estudiantes, y un sinnúmero de acontecimientos que revistieran de importancia para estudiantes y sociedad en general. En varios de sus números y páginas se hizo alusión al trabajo de la Banda de Guerra, dirigida por el señor Sergio Buitrago y la Banda Filarmónica dirigida por el Maestro Miguel Barbosa.

Dice en uno de sus apartes:

⁷⁷ ALBORES. 1946. Colegio Académico. No. 2, Año 1. Tipografía Imperial – Buga. p.1

Ya la mencionada banda viene siendo dirigida por don Miguel Barbosa D., profesor que ha puesto todo su saber y todas sus aptitudes musicales al servicio de este grupo de muchachos amantes a la música, para que salgan avantes en la tarea que se han propuesto. (...) Han sido muchas las actuaciones de la banda en esta ardua tarea, en las cuales su prestigio ha aumentado y al mismo tiempo ha proporcionado ratos de verdadero esparcimiento y sana alegría a los oyentes (...)⁷⁸

IMAGEN N° 1
PORTADA REVISTA ALBORES.



Fuente: Albores. 1946. Colegio Académico. No.1, Año 1. Tipografía Imperial – Buga. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

IMAGEN N° 2
PORTADA REVISTA LÁPIZ



Fuente: Lápiz. 1952. Colegio Académico y Liceo Femenino. Revista No.28, Año V. Buga. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016

⁷⁸ ZAPATA, Gabriel. 1955. La Banda Filarmónica y la Banda de Guerra del Colegio Académico. Lápiz: Revista Estudiantil. 1955. Colegio Académico. Año 8, No. 5. p.51 Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

En la Revista Lápiz también hubo oportunidad de resaltar las agrupaciones que surgieron producto de la dinámica musical que vivía el colegio, y de acuerdo con lo que se pudo ver a través de las páginas de varios de los números de ésta, desde que el maestro Barbosa estaba en la dirección de la banda filarmónica. Agrupaciones como los Magos y los Bachilleres, son resultado de este tipo de prácticas.

IMAGEN N° 3
CONJUNTO MUSICAL LOS MAGOS



Fuente: Lápiz. 1958. Los Magos. Sección: Lápiz Musical. Colegio Académico y Liceo Femenino. No.50, Año XI. Buga. p.28. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016. En la nota sobre la agrupación solo se hace mención al señor Luis Hugo Álvarez (En el acordeón).

En la nota periodística que acompaña la foto reza:

Aparece en esta fotografía los integrantes del conjunto musical “Los Magos” que actúan bajo la dirección de Luis Hugo Álvarez.

El record musical de estos muchachos va en línea ascendente, pues lo corto que llevan de vida han hecho una labor digna de todo aplauso.

Fueron los Encargados de amenizar el programa “Crónicas Estudiantiles”; después los vimos actuar en los diferentes bailes organizados por María del pilar; tomaron parte en la Semana Deportiva del Liceo Femenino, llevando la alegría todos los lugares que visitaban; también han sido los encargados de la parte musical en diferentes fiestas sociales.

Nosotros estamos seguros que a estos muchachos les augura un porvenir de grandes triunfos y de mayores éxitos. Es el deseo de “Lápiz” que estos jóvenes sigan su rache de triunfos y que lleguen a poner muy en alto el prestigio musical de LOS MAGOS.

A comienzos de la década de los 40's, otro escenario en el que la música fue objeto de uso y de participación, es el que está relacionado con el cine, las fiestas, los festivales, las clausuras de los diferentes colegios y escuelas de la ciudad y las conmemoraciones religiosas y civiles, algunos de ellos documentados a través de la prensa como en los Semanarios “La Voz de Calima” en los años 40 y “El Heraldito” en los años 60.

En el caso del cine este tuvo la oportunidad de ser presentado en varios espacios como el salón Montufar, el Teatro Municipal y el Teatro María Cristina. Según Casas para las décadas del 20 y el 30, algunos de estos espacios habían logrado mantenerse como salones musicales mayoritariamente frente a la utilización de estas como salas de cine, debido a la incursión del cine mudo⁷⁹; por lo visto, para este periodo se puede decir que se ha dado lo contrario, pues el teatro municipal prácticamente se mantiene como un espacio dedicado a la proyección de películas.

Hay que tener en cuenta que, entre finales de los años treinta y finales de los cincuenta del siglo pasado, las producciones cinematográficas estadounidense y mexicanas estaban en auge, por lo cual fue denominado, para este último, como su *época de oro*. Dentro del tipo de contenido, que ya contaba con sonido, se puede ver en gran medida películas relacionadas con productos de tipo *musical*, muchos de estos interpretados por músicos de alto renombre como Pedro Infante, para el caso del cine mexicano. Algunos semanarios de la época registran parte de la cartelera y los lugares en los cuales se podía ver cine en la ciudad, lo que muestra también el consumo de un cierto tipo de contenidos, los cuales en su mayoría cuentan con participación de la música como eje fundamental.

⁷⁹ Op.Cit. Casas 2014. p.40

IMAGEN N° 4
ANUNCIO PUBLICITARIO
"RIO RITA"



Fuente: La Voz de Calima. 1943 [Semanario] Año 11, No.70, Buga. p.4. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (160129)1. Consultado julio 14 de 2017.

IMAGEN N° 5
ANUNCIO PUBLICITARIO
"QUE LINDO ES MICHOACÁN".



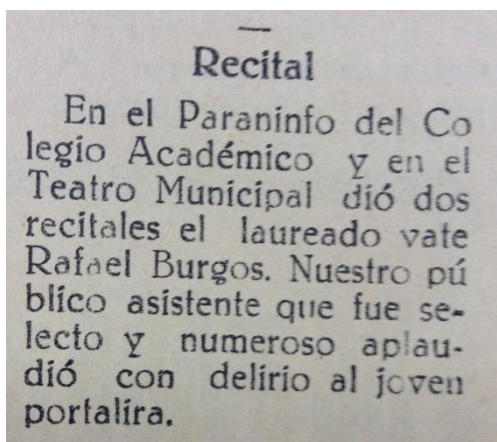
Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Semanario] Año 11, No.101, Buga. p.28. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

También las clausuras de los colegios o escuelas como la que refirió, para el 24 de julio de 1943 el diario La Voz de Calima que reza: “*Solemne acto de clausura de la escuela urbana de varones No. 2 Agustín Nieto Caballero*”. Aquí hace alusión a los números de piano de estudiantes como Rubén Ackerman, estudiante de la maestra Carmen Vicaría, e incluso comenta sobre la intervención de la orquesta de la escuela dirigida por la maestra.⁸⁰

⁸⁰ El Heraldo. [Semanario]. 24 de julio 1943. Año II No. 81. p.4 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

Igualmente hace alusión, por ejemplo, a los recitales de que diera el “Portalira” Rafael Burgos tanto en el Paraninfo del Colegio Académico como en el Teatro Municipal diciendo, hacia el final de la pequeña nota: *“Nuestro público asistente que fue selecto y numeroso aplaudió con delirio al joven portalira”*.⁸¹ (Ver Imagen 6)

IMAGEN N° 6
RECITAL RAFAEL BURGOS



Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Semanario] Año 11, No.93, Buga. p.3. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (160129)1. Consultado julio 14 de 2017

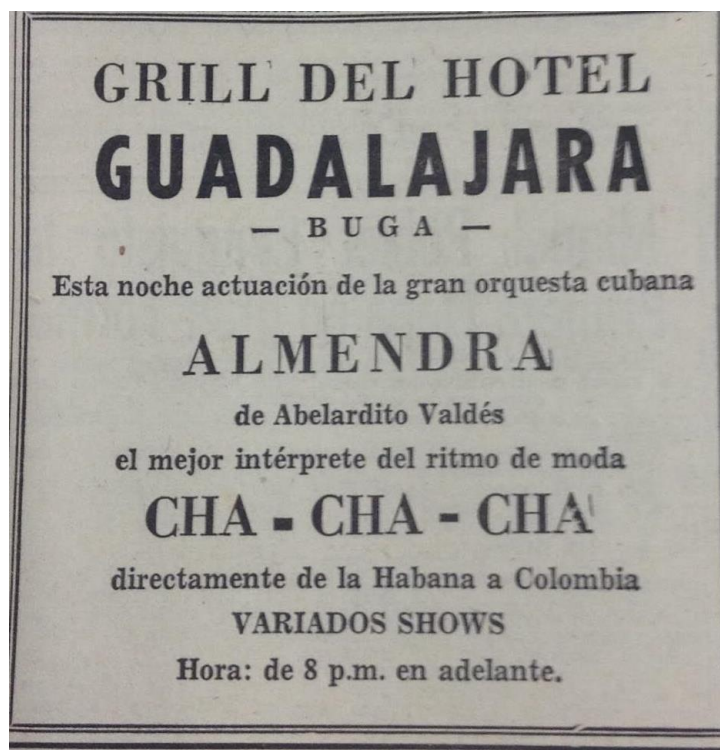
También fue común la intervención artística de agrupaciones traídas del extranjero como lo fuera, para el año 55, la orquesta cubana de Abelardito Valdés, “Almendra”. (Ver Imagen 7). Esta agrupación que fue prestigiosa en su tiempo por interpretar *Cha – Cha – Cha*, también estuvo en la ciudad de Cali, tocando al lado de agrupaciones como Los Freddys y la Orquesta Italiana “Subelly Kahgar”, según lo reportado por el Semanario “El Crisol” del 15 de febrero de 1953⁸². Lo que se puede destacar de esto es como Buga también se encontró disfrutando de los gustos musicales que se vieron para entonces en la capital del departamento que, alternadamente, traía también a la Orquesta de Lucho Bermúdez al Club

⁸¹ Ibid. “Recital”. 16 de octubre de 1943. Año II, No. 93. p.3 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

⁸² EL CRISOL. Febrero 15 de 1953. “Grupo Los Freddy’s, Orquesta Cubana Almendra y Orquesta Italiana Subelly Kahgar”. [Semanario]. Año 20, No. 2261. p.2. Obtenido de: Banco de la República (BRC). Sección Biblioteca-Cali. Consultado junio 26 de 2017

Colombia o al Club San Fernando, o la Orquesta Internacional en el Hotel Alf rez Real, u otras Bandas Tropicales como el Grupo Balalaika de Luis E. Aristizabal, el Conjunto San Fernando, dirigido por Ramiro Herrera o la Orquesta Antillana del dominicano Antonio Morel.⁸³

IMAGEN N  7
SOCIALES: EVENTO EN EL GRILL DEL
HOTEL GUADALAJARA



Fuente: Diario El País. Julio 8 de 1955. [Diario] Año VI, No.1871, p.8. Obtenido de: Biblioteca Departamental del Valle del Cauca Jorge Garcés Borrero (BDV). Sala Valle del Cauca CV 796.334 S478.1. Consultado junio 26 de 2017

También celebraciones como las de la fiesta de la Virgen de las Mercedes, que se celebraban en los corregimientos de La Habana y la Magdalena, y en donde se nombra a la

⁸³ EL RELATOR. SF. Año 36, No. 10007. p.1. Obtenido de: Banco de la República (BRC). Sección Biblioteca-Cali. Consultado junio 26 de 2017.

Banda Municipal de Buga, como acompañante de las procesiones y alboradas.⁸⁴ (Ver Imagen 8)

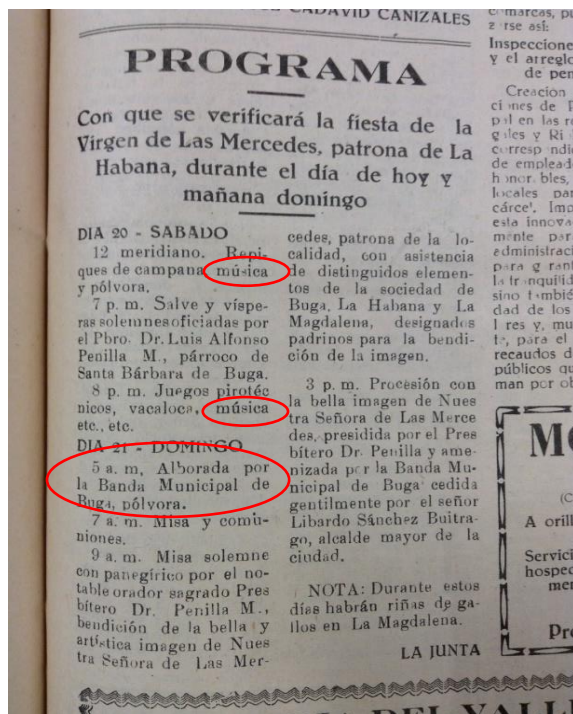
En su No. 337, del 8 de octubre de 1960 en sus notas sociales, La Voz de Calima hace alusión al fallecimiento de la maestra Susana Cifuentes de Salcedo, quien fuera una importante pianista y copista de la ciudad quien, según Casas, reivindicó el papel de la mujer en el ámbito musical de la ciudad junto a mujeres como Carmen Vicaría.

Para los años 60 se encuentra en la prensa, información sobre la música y su participación en eventos como el sesquicentenario de la celebración del 3 de julio de 1810, donde ciudades como Cali y Buga, que posteriormente serán algunas de las ciudades confederadas, suscriben un acta de descontento con las disposiciones que se llevaron entonces por la corona española. En este acto tuvo participación la Coral Palestrina, del Conservatorio Antonio María Valencia, de la ciudad de Cali, y la Banda Filarmónica del Colegio Académico bajo la dirección del Maestro Miguel Barbosa; una retreta ejecutada por la Banda Departamental y un concierto de gala en el teatro María Cristina con la Mezzosoprano Elvira Garcés de Hannaford y el maestro Luis Carlos Figueroa.⁸⁵

⁸⁴ Op. Cit. "Programa". 1943. Año II, No. 98. p.3 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

⁸⁵ El Heraldó. [Semanario]. Julio 2 de 1960. Año VIII, No. 330. p.1 y 8. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

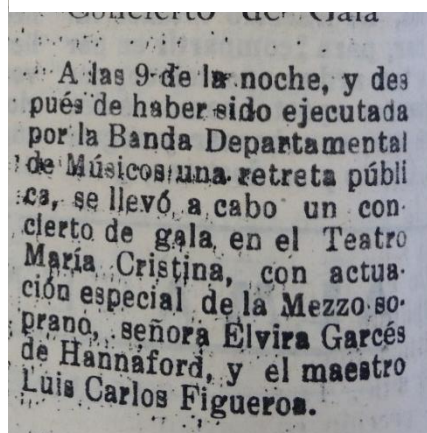
IMAGEN N° 8
PROGRAMA FIESTA PATRONAL
VIRGEN DE LAS MERCEDES.



Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Semanaario] Año 11, No.98, Buga. p.3. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (160129)1. Consultado julio 14 de 2017

Clausuras como las del Colegio Académico o del Colegio Santa Mariana de Jesús también quedaron registrados en la prensa de estos años como las encontradas en la página 6 del No. 328 del año VIII del 30 de julio de 1960 en el Semanario “El Herald”, o la de la página 2 del año XI del 4 de agosto de 1962, donde se nombra la Banda del Colegio Académico bajo la dirección de Miguel Barbosa, y en la página 2 del No. 379, de julio 28 de 1962, causando interés la participación de un coro dirigido por la Madre Luisa Matilde, a quien presentan como “*la gran artista del piano*”, también presentan la participación del conjunto Antonio María Valencia.

IMAGEN N° 9 CONCIERTO DE GALA



Fuente: El Herald. [Semanario] Año 11, No.93, Buga. p.3. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (160129)1. Consultado julio 14 de 2017

Como los meses de julio y agosto fueron meses de clausuras y graduaciones, fue normal también ver la música como parte activa de las clausuras de las escuelas privadas de aprendizaje como la “Escuela del Comercio” que, dentro del programa, referencia también la interpretación musical de “la Orquesta” y el cantante León Ochoa. (Ver Imagen 10).

También las “verbenas populares leonísticas” realizadas en los años 60 y 62, donde hubo la participación del “Conjunto Folclórico “Los Gavilanes” de Popayán”⁸⁶ y la Orquesta Sonolux, para las X Ferias, con Bailes de Gala tanto en el Club Guadalajara como en el Casino del Batallón Palacé.⁸⁷

Los semanarios locales, como “El Herald”, también retrataron los conciertos y actos benéficos en los cuales la música estuvo inserta, como el reseñado en la nota “El Gran Concierto Musical”⁸⁸. En dicho concierto se hace alusión a la presentación del coro presidido

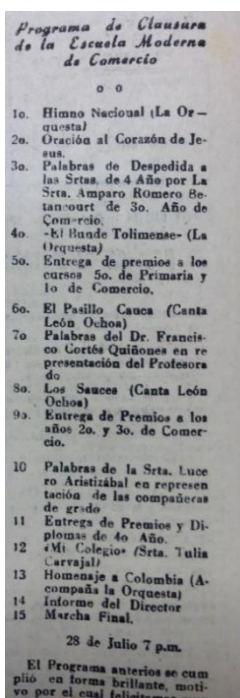
⁸⁶ Ibíd. julio 30 de 1960. Año VIII, No. 332. p.1 y 6 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

⁸⁷ Ibíd. junio 22 de 1962. Año X, No. 355 p.6 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

⁸⁸ Ibíd. julio 18 del 1964. Año XIII, No. 442 p.4 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

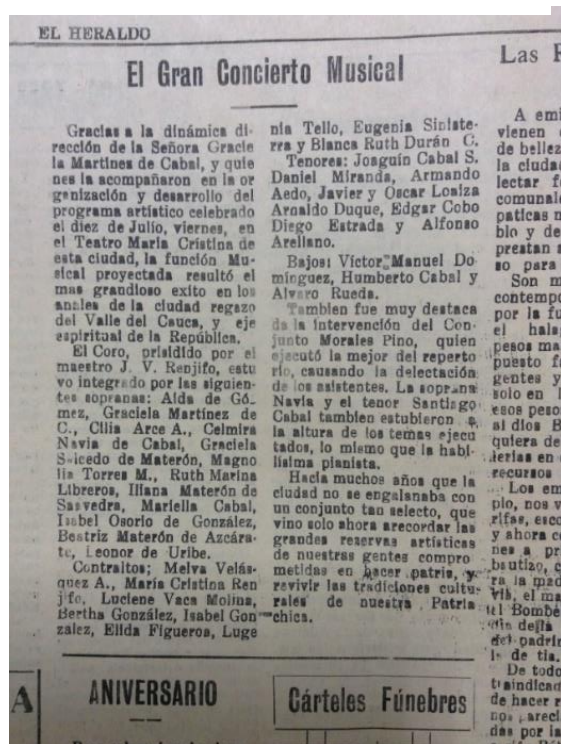
por el maestro bugueño José Vicente Renjifo y del conjunto Morales Pino. Este evento se realizó el 10 de julio en el teatro María Cristina, nuevamente señalado como un espacio de constante participación cultural y artística en la ciudad. Según el comentario en la nota *“Hacia muchos años que la ciudad no se engalanaba con un conjunto tan selecto, que vino solo ahora acordar [Sic.] las grandes reservas artísticas de nuestras gentes comprometidas en hacer patria, y revivir las tradiciones culturales de nuestra Patria chica”*. Según el No. 445 de Agosto 29 de 1964⁸⁹, en dicha presentación también estuvo la Estudiantina del Liceo Femenino, dirigido por el maestro Miguel Barbosa.

IMAGEN N° 10 "PROGRAMA DE CLAUSURA DE LA ESCUELA MODERNA DEL COMERCIO"



Fuente: El Herald. 1962. [Semanario] Año 11 No. 380 del 04 de agosto de 1962. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

IMAGEN N° 11 EL GRAN CONCIERTO MUSICAL



Fuente: El Herald. 1962. [Semanario] Año 13 No. 442 del 18 de julio de 1964. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

⁸⁹ Ibíd. Agosto 29 de 1964. Año XIII, No. 445 p.4 Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

También en el mismo número se habla sobre una agrupación que surgió para el año de 1964, el Orfeón de Maestros. Ésta fue una de las tantas, entre Orfeones y Estudiantinas, que se dieron en el departamento como una propuesta liderada desde la Secretaría de Educación Departamental en convenio con el Conservatorio Antonio María Valencia. Agrupaciones como estas fueron dirigidas por músicos vallecaucanos, para el caso de Buga por el Maestro Mario Ledesma, y estuvo constituida, como su nombre lo indica, por docentes de las diferentes instituciones públicas y privadas de la ciudad. (Ver Imagen 12).

La nota, en la página 5, cuenta que esta agrupación estuvo de gira en el Ecuador y que “(...) *mereció la marcha triunfal del arte autóctono y el enriquecimiento folclórico más celebrado en todos los círculos artísticos (...)*”. Así mismo deja claro que continuarán con una “*gira internacional*”.

IMAGEN N° 10
"ORFEÓN DE MAESTROS"



Fuente: PÉREZ, Hilda. SF. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 25 de marzo de 2019.

1.4.1. Emisora Voces de Occidente

La relación con las nacientes emisoras, o radiodifusoras, que tenían dentro de sus franjas la música como parte fundamental de su programación, hizo parte de esa construcción musical en el contexto de Miguel Barbosa.

Uno de los casos más importantes se encuentra en la Emisora Voces de Occidente, que comienza en el año de 1941 con su señal de prueba desde su sede de la calle 7 con carrera 13 según se registra en el trabajo de Érika Durango, “*Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950*”:

Ese sábado a las siete y treinta de la noche, los bugueños escucharon la programación inaugural de la emisora, durante la cual se presentó el tenor José Vicente Calero, la Soprano Rosita Figueroa, el grupo musical de doña Carmen Vicaría y la Orquesta de Efraín Orozco de Bogotá.⁹⁰

Según cuenta Durango, “*La programación musical era de mayor relevancia*” y contaba constantemente con la participación de personajes tan renombrados como el tenor Ernesto Salcedo Ospina donde hacía presentaciones en vivo en un espacio adecuado para tal fin, ante la falta de material radiofónico.⁹¹ Según Bernardo Sanclemente: “*Después que el tenor Salcedo grabó dos discos con la RCA Víctor y dos con la Columbia, regresó a Buga y los presentó en la emisora, en un acto especial recordado por los oyentes.*”⁹²

Así mismo comenta que fue paso obligado para artistas que se presentarían en el teatro Municipal, de manera que pudieran hacer publicidad de sus grabaciones y giras.

También visitaron la emisora muchos músicos y cantantes nacionales como Efraín Orozco y su grupo, Manuel Salazar, Diego Estrada Montoya, Maruja Rengifo Salcedo, el Negro Polo, el maestro Miguel Barbosa, Mario González y su famosa “Orquesta

⁹⁰ DURANGO, Érika. 2015. Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. p.72

⁹¹ *Ibíd.* p.73

⁹² SANCLEMENTE, Bernardo. 2001. Testimonio y Desafío. Talleres gráficos de Impresión Feriva S.A. p.95. Recuperado de: Durango, Viviana. 2015. Emisora Voces de Occidente. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. p.74

Colombia”⁹³, junto con las voces de los hermanos Arellano, quienes eran invitados permanentes a las presentaciones en vivo que se hacían.⁹⁴

Dentro de las franjas se encontraban programas de variedades y farándula, comandadas por el locutor Mario González Izquierdo, en los cuales sus invitados eran cantantes bugueños que interpretaban música colombiana, ya que era costumbre en todas las emisoras del país.

Álvaro Salazar Gaez comenta que *“los oyentes se deleitaban escuchando bambucos de los recién nacidos compositores que le dieron gloria a la música colombiana”*. Es precisamente la música colombiana la que ocupó una gran franja de la programación de Voces de Occidente y de la mayoría de emisoras de todo el país.⁹⁵

Tanto en la franja de la mañana como de la tarde había espacios musicales que eran comandados por el padre de la familia Arellano, Alfonso Arellano.⁹⁶

Varios años después de haberse fundado la emisora, logró pasar de frecuencia local a nacional, debiendo convertir un espacio que tenía como salón cultural en Radio Teatro, inaugurado el 11 de marzo de 1944, con un acto musical donde se presentaron la Orquesta Colombia, Lucy Figueroa y varios cantantes de la región.⁹⁷

⁹³ En efecto la “Orquesta Colombia” existió, pero pertenecía al Señor Ignacio Álvarez Ospina y a don Miguel Barbosa. El entrevistado quizás quiso hacer alusión a la “Orquesta González”, quien precisamente era dirigida por el señor Mario González y que, de hecho, tuvo oportunidad de presentarse con dicha Orquesta en la emisora Voces de Occidente, según lo señala la misma emisora en su página oficial www.vocesdeoccidente.com/quienessomos.html

⁹⁴ Bustos Moreno, Jorge. Entrevista realizada por Érika Viviana Durango. Buga. Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950. Guadalajara de Buga, 24 de marzo del 2014. (Entrevista reposa en A.V.O). Recuperado de: Durango, Viviana. 2015. Emisora Voces de Occidente. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. p.74

⁹⁵ Salazar Gaez, Álvaro. Entrevista realizada por Gonzalo Calero Carvajal. Emisora Voces de Occidente. Guadalajara de Buga, 1984. (Esta entrevista reposa en A.V.O). Recuperado de: Durango, Viviana. 2015. Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. P.77

⁹⁶ *Ibíd.* complementa Durango que Don Alfonso Arellano García era el padre del “clan familiar “Los Arellano”, en donde se destacaron sus hijos Beatriz, Gerardo y Eugenio como intérpretes de música colombiana. Además, que era un hombre muy culto “y versátil que presentaba noticias, era maestro de ceremonias, libretista, declamador y director de varios de los programas de esa época”, muy reconocido y respetado por la audiencia.

⁹⁷ *Ibíd.*

También curiosamente, además de contar con Alfonso Arellano como uno de sus locutores, la emisora Voces de Occidente contó por varios años con la participación también como conductor de programas musicales al Maestro Jerónimo Velasco.

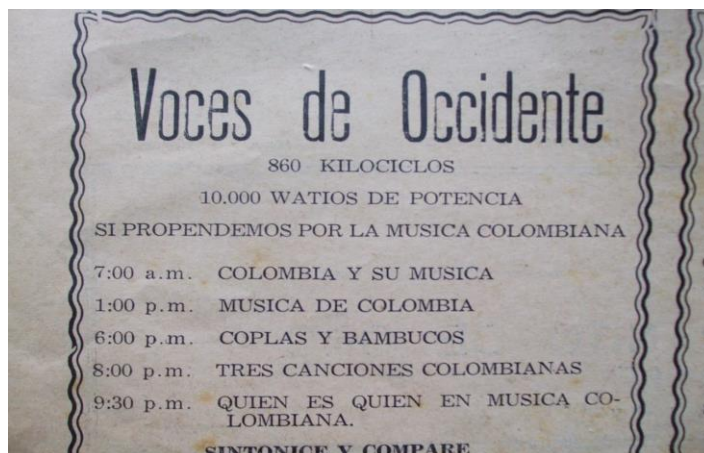
IMAGEN N° 11
"LOCUTORES QUE PASARON POR LA
EMISORA VOCES DE OCCIDENTE ENTRE
1940 A 1955"

Locutores que pasaron por la emisora Voces de Occidente Entre 1940 a 1955



Fuente: DURANGO, Viviana. 2015. "Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950". [Anexos - Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. P.77

IMAGEN N° 12
PROMOCIÓN DE FRANJAS



Fuente: 2015. Promoción franjas. “*Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950*”. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. p.105

1.4.2. Las prácticas musicales en Buga en el período.

Además de presentarse la música en escenarios estudiantiles, en las emisoras, en el cine, ésta también tenía cabida en la cotidianidad de la ciudad y en los diferentes eventos realizados durante el transcurso del año.

Las intervenciones musicales que se veían entonces estarán caracterizadas por agrupaciones con unos formatos instrumentales particulares, algunas de ellas compartieron repertorios de otras latitudes junto a las músicas nacionales; el florecimiento de agrupaciones familiares, en donde las cuerdas no quedarán atrás, siendo contemporáneos al movimiento musical que circula en la ciudad en tiempos de Miguel Barbosa.

Así mismo aparecieron otros espacios de producción y difusión por los cuales Miguel Barbosa discurrió y dejó su aporte con su música para cuerdas, así como también entró en escena nuevos actores a la cotidianidad musical de la ciudad.

1.4.2.1.Formatos y repertorios o tipos de repertorio.

Como característica de este periodo, las músicas de corte nacional, como el pasillo o el bambuco, estuvieron a la orden del día dentro de espacios y eventos de la ciudad. Estos ritmos fueron interpretados igualmente junto a los ritmos de corte antillano o costero, como el son, el bolero, los porros, las cumbias, entre otros, tan populares también en este tiempo.

Es por eso que, agrupaciones como el Conjunto de los Hermanos Escobar o también el Conjunto Los Tropicanos⁹⁸, grupos familiares del municipio de Guacarí, más exactamente de la vereda El Placer Pichichí que llegaron a la ciudad a abrirse camino, lograron hacer parte del equipo de músicos que amenizaron eventos como las Ferias Ganaderas, certámenes de belleza o en espacios sociales como la Peña Taurina, el Club del comercio, el Grill Cauca, la Piscina San Luis o el Club del río entre las décadas del 50 y 60, generaron recordación entre un significativo número de personas de la ciudad, que vieron en agrupaciones como estas, parte de la vida musical de lo que fuera Buga en estos periodos, así como también se destacaron personajes como Alfonso Ceballos, más conocido como Camagüey, quien fuera la voz líder del Conjunto Escobar, o a Mario González, guitarrista y acordeonero, o porque su reconocimiento logró forjar carreras de algunos de sus integrantes o familiares como la de una de las mujeres de la familia, Amparo Escobar “Amparito” o su hermano Álvaro Escobar, este último como compositor.

⁹⁸ Según las fuentes consultadas, esta denominación de la agrupación como Conjunto Los Tropicanos, se daba cuando había otros integrantes que no fueran de la familia.

IMAGEN N° 13
CONJUNTO ESCOBAR 1961



Fuente: Ceballos, Liliana. 1961. En la foto, de izquierda a derecha: Oscar Escobar, Carlos H. Escobar, James Ospina, Alfonso Ceballos “Camagüey”, Álvaro Escobar y Pedro. Recuperado de: BUGA EN FOTOS [Página de Facebook] el 10 de enero de 2017.

En estas agrupaciones se evidencia que los instrumentos de cuerda como la bandola, mantuvieron un papel importante, ya que reemplazaron el papel melódico que hicieron las guitarras requinto en agrupaciones de la época como Los Panchos, Los Tres Ases o los Tres Diamantes; igualmente, al seguir interpretando músicas nacionales de la época como el pasillo y el bambuco, se mantuvo parte de lo que constituiría la base del trío típico, exceptuando el tiple; también se ve, como particularidad, la conformación instrumental integrada además por una batería, un contrabajo, unas maracas o carrasca, generalmente interpretadas por los mismos cantantes, y una guitarra.

En cuanto a la conformación instrumental, sobre todo con lo que tiene relación en la utilización de la bandola, se puede justificar que se hizo uso de este y no de otro instrumento ya que es lo que hay disponible, caso similar con los géneros musicales interpretados.

También, las fuentes consultadas permitieron encontrar que las agrupaciones hicieron uso constantemente del término orquesta o conjunto, para el caso de los años 30, 40 y 50, esto refiere más al repertorio que al tipo de instrumentación, pues casos como los de la Orquesta de Efraín Orozco, en el Cauca, o la Orquesta González, en Buga, mostraron unos conjuntos principalmente de cuerdas que, posteriormente, aunque no siempre, hicieron un tránsito hacia la utilización de los instrumentos de viento.

Las estudiantinas fueron, en gran medida, un tipo de conformación instrumental muy utilizado, sobre todo por el maestro Miguel Barbosa, que circuló a lo largo y ancho de la temporalidad de lo aquí relatado. Entre ellas se encontraron la de la Escuela Complementaria de Señoritas, la del Liceo Femenino, la Estudiantina “Mazar”, “Brisas del Guadalajara”, la del SENA y el Quinteto Guadalajara, todas ellas organizadas y dirigidas por el maestro Miguel Barbosa, así como la “Edy Salospi” Dirigida por uno de sus más reconocidos pupilos, Diego Estrada Montoya.

Otra de las agrupaciones familiares más recordadas en Buga es la de la Familia Arellano Becerra, todos hijos del locutor de Voces de Occidente, Alfonso Arellano. Muchos de ellos fueron y seguirán siendo reconocidos en la escena musical colombiana, tal es el caso de sus hijos Beatriz, Eugenio y Gerardo Arellano. Esta agrupación familiar tuvo participación en programas de televisión durante los años 70 y 80, así como también realizó intervenciones en escenarios como el Teatro Colón, entre otros. (Ver Imagen 16)

Beatriz en la actualidad es referente vocal de la interpretación de la Canción Colombiana siendo acompañada por grandes intérpretes como el maestro Jaime Llano González; Eugenio Arellano es reconocido aun por ser uno de los compositores de música colombiana más destacados, entre sus composiciones se encuentra la emblemática canción *“hay que sacar el diablo”*; y Gerardo, quien fue destacado por haber sido un afamado Cantante y Docente, egresado de la Universidad Nacional, que estudió en La Scala de Milán e hizo parte también de afamadas agrupaciones de la época como la coral Ballestrinque, El quinteto Dalmar, El Trío Joyel, entre otras; también por haber hecho un sinnúmero de presentaciones en televisión y, así como sus hermanos, por haber cosechado una carrera llena de triunfos.

IMAGEN N° 14
"TEATRO COLÓN DE BOGOTÁ COLOMBIA - FAMILIA ARELLANO
BECERRA".



Fuente: Arellano, Ana Lucía. S.F. Nombres de izquierda a derecha: Eugenio, Cilia, Ana Luisa (madre), Ana Lucía, María Fernanda, Gerardo, Beatriz, Teresa, Cuky, Nena (Gemelas), Luis Alfonso y Alvaro Consuegra Arellano (primo hermano). Recuperado de: BUGA EN FOTOS [Página de Facebook] el 10 de enero de 2017

Las Bandas Filarmónicas de la ciudad fueron también grandes protagonistas de la cotidianidad en tanto que gran parte de los eventos realizados serán amenizados por estas.

Se habla entonces que durante las celebraciones religiosas y civiles fue común encontrar a la Banda Filarmónica del Colegio Académico durante toda la Semana Mayor acompañando las eucaristías y las procesiones, desde el domingo de ramos hasta el domingo de resurrección, sin contar que cada domingo el Colegio Académico dirigió unas eucaristías que eran de obligatoria participación, y en el que la Banda tuvo intervención musical, que incluyó música sacra y una que otra pieza de corte popular.⁹⁹

⁹⁹ ENTREVISTA con Guillermo González, Ex integrante de la banda, Buga, 31 de marzo de 2019.

IMAGEN N° 15
BANDA FILARMÓNICA DEL COLEGIO ACADÉMICO 1952



Fuente: S.N. 1952. Recuperado de: Academia de Historia Leonardo Tascón, el 3 de abril de 2017.

Igualmente, esta banda participó de eventos civiles en los municipios de Sevilla, Palmira, Pereira, Tuluá, Cali, entre otros, donde intervino en concursos y se alzó con galardones. También terció con la empresa privada como el Ingenio Pichichí, donde incluso el maestro Miguel Barbosa conformó posteriormente una banda.

1.4.2.2. Otros espacios de Difusión y producción.

1.4.2.2.1. Casa de la Cultura y SENA

En cuanto a la producción y difusión de la música en Buga vio también en espacios como la Casa de la Cultura, creado como “(...) *filial del entonces Centro de Historia Leonardo Tascón, hoy Academia de Historia Leonardo Tascón* (...)”¹⁰⁰ desde el año de 1962.

La aparición de este espacio y otros, como la Academia de Historia, llegó justo en un periodo en que algunos cambios sociales, en términos culturales y en la educación, se dieron desde la creación del Frente Nacional. La educación y el aprendizaje estuvieron integrados en Institutos Nacionales de Enseñanza Media Diversificada INEM o el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje) y, aunque la Casa de la Cultura no hizo parte de este tipo de instituciones, si permitió identificar nuevos espacios de enseñanza aprendizaje ligados a las artes como, en este caso particular, la música, dándole cierta formalización al aprendizaje de las artes sobre todo sin distingo de edad o estrato social, muy diferente a lo que sucedió a nivel nacional con la implementación de la enseñanza en centros educativos privados, que sí hizo que se empezara a marcar una fuerte diferencia en los estratos socioeconómicos.

Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, también hizo parte de la “planta” de profesores de este nuevo espacio en la ciudad, “(...) *entre quienes cabe recordar, en el área de música: DIEGO ESTRADA, MIGUEL BARBOSA, CILIA ARCE, FERNANDO COBO, JULIO LEÓN BETANCOURT Y GERARDO ARELLANO*”.¹⁰¹

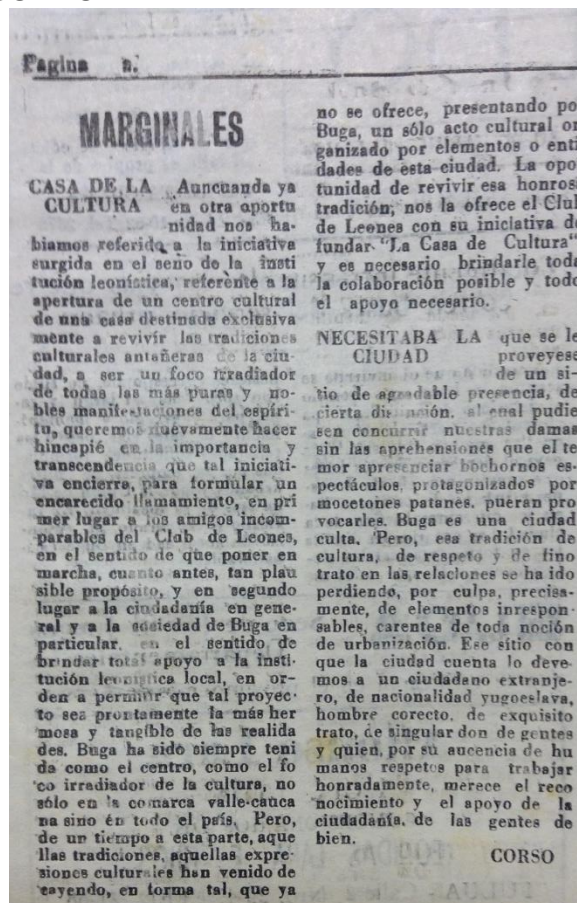
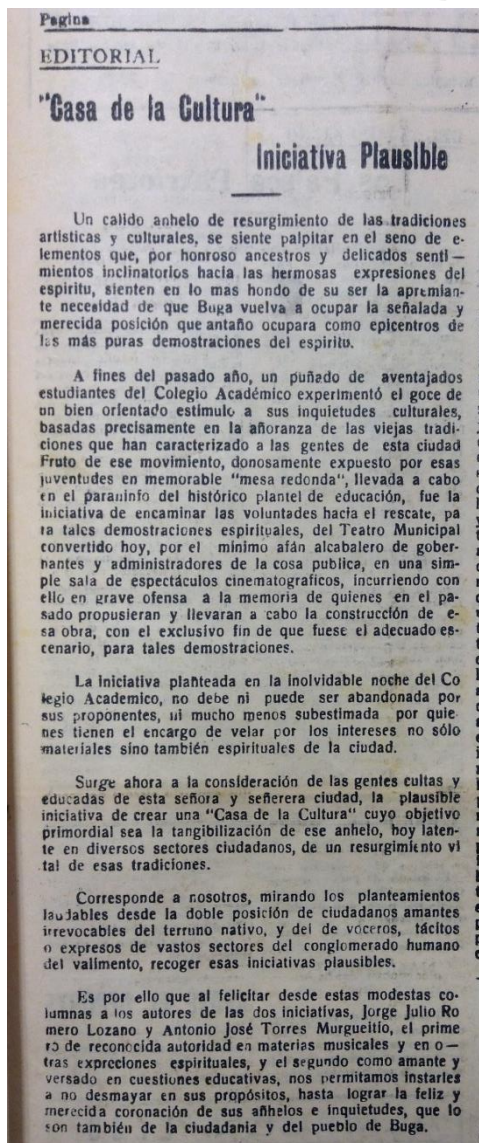
La apertura de este espacio generó gran aceptación por parte de la población bugueña, evidenciándose, a través de algunas notas de prensa, sobre todo de editoriales, que permitieron visibilizar la perspectiva de algunos habitantes ante la implementación de este

¹⁰⁰ CRUZ, Alirio . 2009. “Palabras del Director de la Casa de la Cultura de Buga, Dr. Alirio Cruz, (...)”, con motivo de la celebración de los 40 años de funcionamiento de la institución en la sede actual”. Obtenido del archivo de la Casa de la Cultura el 23 de marzo de 2017.

¹⁰¹ *Ibíd.*

tipo de espacios. Así mismo se vislumbraban las preocupaciones y la mirada que se tiene a futuro con estos. (Ver Imagen 18).

IMAGEN N° 16 "CASA DE LA CULTURA" INICIATIVA PLAUSIBLE Y MARGINALES CASA DE LA CULTURA"



Fuente: El Herald. 1964. [Semanario] Año 8 No. 428 del 28 de enero de 1964 y No. 436 del 18 de abril de 1964. Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

También, para la década de los 60, exactamente en 1967 se realizó en la ciudad la apertura del Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA, en el cual el maestro Barbosa también tuvo participación con la creación de una estudiantina hacia finales de los años 70.

Aunque este espacio no estaba destinado para la creación de este tipo de agrupaciones, pues en realidad la dinámica que presenta el SENA es la de impulsar el aprendizaje de oficios industriales y agrarios, la creación de agrupaciones artísticas permitió hacer visibilización de entidades como ésta que busca fortalecer factores de identidad a través de ámbitos de lo que hoy se podría llamar Bienestar Universitario y/o Extensión Institucional, ya que la idea fue hacer presentaciones públicas como representantes de la institución en espacios alternos al académico.

1.4.2.2.2. Concursos, conciertos, celebraciones y programas de televisión

También, en el caso de los concurso de músicas colombianas, el periodo en estudio tuvo la oportunidad de ver nacer uno de los certámenes más importantes de la interpretación de las músicas andinas colombianas, que para ese entonces ostentaban el título de vernáculos o nacionales, a través del concurso Mono Núñez, hoy Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez” en homenaje a uno de los hijos ilustres de la región de Ginebra, Benigno Nuñez, quien fuera, otrora, uno de los integrantes del grupo de Buga a principios del siglo XX, junto con Manuel Salazar y Eduardo Salcedo Ospina, entre otros.

En este concurso participó el maestro Miguel Barbosa al lado de una de sus estudiantinas, la Estudiantina “Mazar”, nombre en homenaje a don **Manuel Salazar**, según lo referencia la señora Hilda Pérez, una de sus integrantes. Entre las anécdotas sobre dicha participación, comenta la disputa por el premio entre las estudiantinas “Mazar” y la “Edy

Salospi”, del maestro Diego Estrada, donde salió victoriosa la del maestro Estrada.¹⁰² (Ver Imagen 19)

La estudiantina “Edy Salospi”, fue de las pocas agrupaciones bugueñas, junto con la Estudiantina de Buga, que tuvo la oportunidad de participar en programas de televisión de la época. Estas agrupaciones nacieron en el seno de la Casa de la Cultura y fueron integradas, en su mayoría, por hijos e hijas de las familias más prestantes de la ciudad como los Materon, los Salcedos, Cabal, Durán, Tenorio, Azcarate, Escobar, entre otros. (Ver Imagen 20)

Además del gran talento del que gozaban los integrantes de dicha agrupación, cabe resaltar que Diego Estrada Montoya ya para esa época fue una figura pública y reconocida como uno de los más grandes bandolistas, además de que integraba el afamado Trío Morales Pino junto a los maestros Peregrino Galindo y Álvaro Romero. También fue docente del Instituto Popular de Cultura de Cali y del Conservatorio Antonio María Valencia.

IMAGEN N° 17
"ESCARAPELA DE PARTICIPANTE 5o. CONCURSO MONO NÚÑEZ
1979"



Fuente: Pérez, Hilda. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 10 de julio de 2017.

¹⁰² ENTREVISTA con Hilda Pérez, Ex Alumna y Ex integrante las estudiantinas de la Escuela Complementaria de Señoritas, del Liceo Femenino, SENA, Mazar, Brisas del Guadalajara, entre otras. [comunicación personal]. Buga, Julio 4 y 6 de 2017.

IMAGEN N° 18

"ESTUDIANTINAS "EDY SALOSPI" Y ESTUDIANTINA BUGA EN TV"



Estudiantina "Edy Salospi"
se presenta en la TV el 2

BUGA, Junio 22 (EP). La Estudiantina "Edy Salospi" se presentará el próximo dos de julio en la Televisora Nacional, en el programa "Pentagrama Musical".

La estudiantina es llamada así en honor del poeta Eduardo Salcedo Ospina, autor de "Arrieros", "Cauca", "Arrieros", "Bejuco", y otras composiciones que, convertidas en pasillos y bambucos cantan el paisaje colombiano, y antepasado directo de tres de las integrantes del conjunto. La estudiantina actúa por afición y son muchas las obras benéficas y cívicas que han recibido el apoyo de su colaboración generosa.

En el repertorio de esta agrupación se destacan especialmente obras escogidas de autores colombianos, cuya música es la más apta para los instrumentos de cuerda que la componen, aunque no desdeñan interpretar algunos aires internacionales, en arreglo especial, que adquieren nuevo sentido al escucharse al tiple, la bandola y la guitarra.

El grupo está dirigido por Diego Estrada Montoya, integrante del Trío "Morales Piro", y primera bandola del país, oriundo de Buga. Estrada no se ha desvinculado de la vida artística de su ciudad. A su genio de ejecutante y compositor se une su vocación de maestro de la música y director insuperable. Alrededor suyo se han formado conjuntos, estudiantinas y artistas noveles a quienes ha transmitido con generosidad sus conocimientos y su manera especial de sentir el pentagrama.

Fruto de esa labor docente es la Estudiantina "Edy Salospi", cuyo núcleo original lo formaron Iliana Materón de Saavedra, Carmenza Materón de Salcedo, Elsa Lucía Durán de Figueroa y Blanca Ruth Durán Cabal hace ocho años, suspendidas las clases algún tiempo, la estudiantina renació con la inclusión de nuevos elementos, y hoy la integran Iliana Materón de Saavedra y Alba Lucía Tenorio de González. Bandolas primeras, Graciela Martínez de Cabal y Carlos Ortiz Cruz, Bandolas segundas, Beatriz Cabal de Ascárate, Cilia Beatriz Saavedra Materón, María Cristina Molina de Ascárate, María Teresa Vélez Escobar y el doctor Bernardo Cruz Correa, Guitarras, Blanca Ruth Durán Cabal y Carmenza Materón de Salcedo. Típicas, quienes en dos años de estudio constante han logrado adquirir una avanzada técnica que les ha hecho merecedoras del aplauso del público en varias y selectas presentaciones.



Estudiantina Vallecana
se Presentará en la TV.

La casa de la cultura de Buga abrió la actividad artística Nacional de 1973 con un extraordinario concierto de Órgano a cargo del maestro Rodrigo Valencia Moreno, que mereció los mejores elogios de la crítica, y proyecta para el resto del año una serie de eventos que prometen convertirla en uno de los primeros centros de su género en el país.

Entre las actividades que se desarrollan en la casa de la Cultura de Buga, se destaca la estudiantina que dirige el maestro Diego Estrada Montoya, y que, después de tres años de fundada, se presentará por invitación especial en el programa "Pentagrama Musical" de la televisora nacional el próximo domingo 11 de marzo.

Integran esta singular agrupación gentes de todos los estamentos sociales y económicos de la ciudad señora y sus edades varían desde la infancia hasta la madurez, lo que hace más admirable la uniformidad y calidad artística lograda bajo la batuta del maestro Estrada Montoya, cuya labor docente es bien conocida y complementa su vocación de compositor y ejecutante insuperable de la bandola.

La escuela de música de la Casa de la Cultura de Buga, que incluye la enseñanza de guitarra, tiple y de piano.

Fuente: Pérez, Hilda. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 10 de julio de 2017.

De igual forma, las instituciones como La Casa de la Cultura, realizaron conciertos, como el ofrecido en el Teatro Municipal el miércoles 16 de octubre de 1985. En dicho concierto participan el Tenor Julio León Betancourt y un Trío Instrumental conformado por Antonio Henao, en el piano; Rodolfo Bieler en el violín; y Miguel Barbosa en la flauta.

Entre el repertorio interpretado se encontraba: (Ver imagen No.21)

IMAGEN N° 19
"PROGRAMA DE MANO CONCIERTO
TEATRO MUNICIPAL 16 DE OCTUBRE DE
1985"

P r o g r a m a		
<u>Trío Instrumental:</u>		
Serenata Aldeana.	Fantasia.	A. Payán Arboleda
Lejano Azul	Intermezzo	L. A. Calvo.
Buga al Mar	Pasillo	M. Salazar M.
<u>Julio León Betancourt:</u>		
Caracola.	Cancion Col.	C. López Narváez
Romance de Amor	Canc. Col.	J. Roza Contreras
Día de Diciembre	Elegía	C. López Narváez
		Efraim Orozco
		C. Villafañe
		J. Roza Contreras
<u>Trío Instrumental</u>		
Dos Guitarras		Folklore Ruso
Danza Húngara No. 5.		J. Brahms.
Humoreske		Anton Dvorak
Madeja de Luna	Danza	L. A. Calvo.
<u>Julio León Betancourt:</u>		
Canción del Arbol del Olvido		
Vidalita de Concierto		A. Ginastera
Aria Antiga	Canc. Brasil.	Itala Martins
Alma Mía.	Canc. Mexic.	María Grever
<u>Trío Instrumental:</u>		
La Cinquantaine.		Gabriel Marie
Pizzicatto del ballet SILVIA		Leo Delibes.
Bolero en Re	Bol. Español	E. Rosales.
Añi Pique.	Pasillo	C. Vlecco O.
<u>Julio Leon Betancourt:</u>		
L'Espagnola.	Jota	
O Sole Mio.	Canc. Napolit.	E. Di Capua
Granada	Canción Jota	Agustín Lara

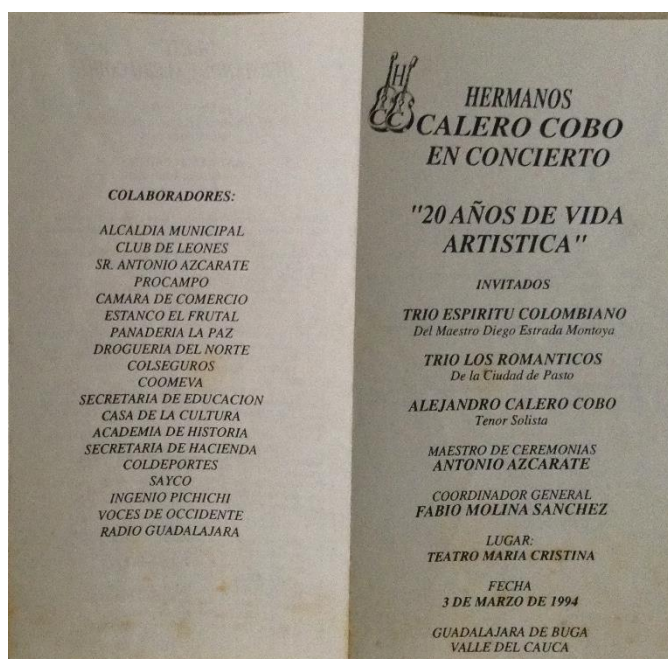
Fuente: Barbosa, Miguel. 1985. Recuperado del archivo personal del maestro Miguel Barbosa el 29 de marzo de 2017.

El 3 de marzo de 1994, tuvo lugar la presentación de los *Hermanos Calero en concierto: "20 años de vida artística"*, invitados: Trío Espíritu Colombiano, del maestro Diego Estrado Montoya. Trío Los Románticos, de la ciudad de Pasto; Alejandro Calero Cobo, Tenor Solista; Maestro de Ceremonias, Antonio Azcarate; Coordinación General, Fabio Molina Sanchez; Lugar, Teatro María Cristina. (Ver Imagen 22)

Entre el repertorio interpretado se encontraban pasillos como “Aunque lo niegues” y “Viejo Tiplecito”, de José A. Morales; “Duda”, de S. Drimotrowna; “Forma de Pasillo” de Manuel Mejía o “La Gata Golosa”, también se interpretó Lágrimas, de Álvaro Dalmar; los Bambucos como “Muy Colombiano” de Hector Ochoa, “Hágame un Tiple Maestro” de E. Moncada/B. Gutiérrez; “A mi Colombia” de Mario Rayo; “La Nigua” de B. Gutiérrez/B. Morales; entre el repertorio del Trío Espíritu Colombiano se encontraba el Bambuco “Julian”, del Maestro Miguel Barbosa o “Pandorra” de Manuel Salazar; también se encontraba una Danza, “Amor Gitano” de Rodrigo Silva y una Guabina, “Bella Amistad”, de Diego Estrada. Adicionalmente se interpretó un Vals Brasileiro, “Chiquita”, de Waldir Acevedo.

Como en esta velada participó el trío Los Románticos, de Pasto, el programa también contó con interpretación de Boleros y música romántica.

IMAGEN N° 20
"PROGRAMA DE MANO CONCIERTO
TEATRO MARÍA CRISTINA 3 DE MARZO
DE 1994"



Fuente: Barbosa, Miguel. 1994. Recuperado del archivo personal del maestro Miguel Barbosa el 29 de marzo de 2017

También en las casas se reflejó parte de la participación del Maestro Miguel Barbosa, y su música para cuerdas. Siempre en compañía de grandes músicos. (Ver Imagen 23).

Según lo relatan las fuentes, era muy común llegar a realizar este tipo de encuentros o “rematar” con ellos en las casas de amigos y familiares.

IMAGEN N° 21
CASA HILDA GLORIA PÉREZ



Figura . Pérez, Hilda. En la foto: Hilda Pérez (Bandola), Miguel Barbosa (Guitarra), Cilia Arce (Cantante), N.N. (Guitarra), N.N. (Típle), N.N. (Tubófono). Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 10 de julio de 2017.

1.4.3. Legado o herencia

Cuando se hace una retrospectiva de todo lo visto hasta el momento se puede enumerar algunas cosas que dejaron un legado y una herencia.

En principio podríamos decir que la música popular estuvo totalmente ligada a los gustos particulares de quienes la escuchan, la interpretan, la viven. No estuvo aislada de todo lo que sucede alrededor, es más, proporciona un sentido propio a unas prácticas, como auditor o

como intérprete, así como a un público que, diferente a lo que sucedió en el siglo XIX, termina abocado a unos mismos gustos musicales y no encuentra diferenciación en quién está escribiendo la historia de la música popular en ese momento. Podría decirse que, en términos de esferas sociales, una popular o subalterna y otra “cultura”, el consumo musical era el mismo.

Por tanto, hubo prácticas que permitieron que se mantuvieran en el tiempo unos gustos musicales y culturales durante gran parte del periodo en estudio, y que se busca reposicionar, devolviendo la memoria a través de este documento, para las generaciones que no tuvieron la oportunidad de conocer dichas prácticas.

Ejemplo de eso lo podemos ver desde los antiguos estudiantes del Colegio Académico. Muchos de ellos disfrutaron de las enseñanzas de don Miguel y contemporáneos, lo que hace que fueron ellos, con el paso del tiempo, quienes crearon instituciones que propenden por mantener resguardada la historia, las bellas y artes y las buenas costumbres; quienes hicieron parte de instituciones con proyección social y de apoyo a la comunidad; y que a partir de estas vincularon a Miguel Barbosa, y su música para cuerdas, y a sus contemporáneos, para la educación, pero también para el disfrute de esta.

Otro tanto de personas que estuvieron al lado del maestro y las prácticas musicales de su tiempo, quienes posteriormente integraron agrupaciones musicales que fueron reconocidas y que aun, pese al paso de los años y la desaparición de muchos de ellos, son referente de lo que hoy consideramos como las Músicas Andinas Colombianas y las músicas universales; muchos integraron agrupaciones o se consolidaron como grandes solistas, solo por nombrar a algunos: Diego Estrada Montoya, Rodrigo Valencia, César Marulanda, entre otros.

Entre tanto otros integraron a su vida cotidiana, a sus familias y a su quehacer, lo aprendido a partir de las músicas para cuerda pulsada como Hilda Pérez, Jorge Libreros, Sonia Quintero, entre otros.

También se puede decir que el maestro Miguel Barbosa, integró unas redes familiares y musicales que permiten dilucidar cómo está compuesto cierto círculo social y musical con el devenir de la ciudad y a su vez el de la música dentro del entramado social de Buga.

Entre esas redes Familiares podemos ver a la Familia Cobo Vergara; Familia Soto, Familia Soto Soto; Familia Berrío, Los Guatos; la Familia Escobar, la Familia Cobo, Cruz, Quintero, Paneso, la Familia Aedo, Los Cuadros (Hijos de Arturo Cuadros).

Estas redes están relacionadas también con músicos contemporáneos como Agustín Payán Arboleda, Manuel Salazar, Carmen Vicaría, Pedro Nel Rivera Barbosa, Arnulfo Cobo Vergara, José María Lozano, Ignacio Álvarez, Jorge Enrique Castro, Chepe Herrada, Pablo Gutiérrez (Hijo de Chepe), Luis Mario González Vitorio, Julio Mejía y Fabio Ramírez (de La Merced), Hugo González, Víctor Herrada, Marino Arango y Hernán Arango, Jesús Villafañe, Gilberto Salazar, Diego Estrada Montoya.

A su vez, dejó para la posteridad, una serie de piezas musicales, compuestas por él, a hijos, familiares, amigos y a diferentes instituciones, que permite mostrar también la riqueza intelectual y musical que poseía, pero que también se mantendrá en la memoria de muchos a través de las notas, por ejemplo, del Himno del Colegio Académico o del Colegio San Vicente; así como también de la única pieza grabada por uno de sus más entrañables estudiantes y amigos, Diego Estrada y el Trío Espíritu Colombiano, el pasillo “Julian”.

Es así como se puede hablar que Miguel Jerónimo Barbosa Dominguez logró permear, con su conocimiento y con su participación, en tantos espacios que discurrieron a través de su música para cuerdas, junto con amigos musicales que han permitido hilvanar la historia de la música popular en Buga, en gran parte del siglo XX, como un legado imborrable.

2. Aproximaciones a una historia de vida musical.

*“La atomización social que, durante tres siglos, ha servido como postulado histórico a un análisis de la sociedad supone una unidad elemental, el individuo, a partir de la cual se compondrían grupos y a la cual siempre resultaría posible reducirlos”.*¹⁰³

Este segundo capítulo hace una aproximación a la historia de vida de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez a través de un esbozo biográfico que articule aspectos importantes de su vida, su relación con la música y la sociedad.

La vida de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez transcurrió en un momento significativo en la reedificación social y cultural de Buga y sus alrededores; el paso de una sociedad rural a una urbanizada, los cambios políticos y económicos de la época en la que vivió y la reconfiguración de lo nacional, lo tradicional, lo popular, en términos culturales, lo hacen partícipe de un momento histórico convulso, lleno de transformaciones y de las cuales él intervino desde su condición de músico (compositor, intérprete y director), docente, y precursor cultural a través de las agrupaciones que formó y dirigió.

Una primera parte de su labor circuló en el periodo denominado *República Liberal*, momento en el cual se empezaron a establecer cambios urbanísticos, económicos y sociales, el paso de una sociedad rural a una urbana, el interés por lo “popular” a partir de las costumbres del pueblo, así como también se produjo una búsqueda modernizadora que indudablemente involucró la educación y la cultura. Es por eso que se pudo ver cómo estos procesos en los que la cultura estuvo inmersa, se reflejaron en la creación de agrupaciones de corte tradicional, así como el fortalecimiento de Bandas de Marcha, en escuelas y colegios de ciudades como Buga. También otros hechos que se dieron durante el transcurso del periodo en estudio son los que tienen relación con el *Frente Nacional*, la agroindustria del

¹⁰³ DE CERTEAU, Michel. 2000. “La invención de lo cotidiano Vol. 1, Artes de hacer”. Universidad Iberoamericana. México.

departamento, la llegada de instituciones financieras, la conformación de las diócesis como la de Palmira, Cartago y Buga; la instauración de la radio y de instituciones civiles y culturales como las academias de historia y las casas de la cultura, el SENA, y la realización de certámenes relacionados con la recuperación de la música vernácula o nacional como el Festival Mono Núñez que, para el caso de Buga, dieron cambios sociales importantes que buscaron construir y fortalecer lo propio y lo representativo de cada región.

Gran parte de la información obtenida para la realización de este esbozo biográfico, llega a través de una *nota autobiográfica* que el Maestro Barbosa hiciera hacia mediados de los años 80, constituyéndose en una fuente que será citada en todo momento a través de los renglones siguientes, junto con las entrevistas que se hicieran a exalumnos, amigos, vecinos y familiares, que permitieran complementar los pasajes no descritos por él en sus notas.

También el uso de otras fuentes como las iconográficas, los recortes de revistas o periódicos, la correspondencia, los programas de mano de algunas de sus presentaciones, entre otros, fueron material esencial en esta labor.

Como un aporte contemporáneo, fuentes como las redes sociales, poco tenidas en cuenta hasta el momento, darán una contribución sustancial en la obtención de imágenes e información escrita por muchos de quienes hicieron parte de instituciones, participaron de actividades o conocieron a quienes son parte de la vida musical de Buga; sin embargo, abrirán un debate sobre la fiabilidad de la información obtenida a través de comunidades virtuales como BUGA EN FOTOS, grupo público de Facebook, en la que cada una de las personas participantes tiene la oportunidad de publicar fotografías y hacer comentarios a estas, permitiendo realizar diálogos, discusiones y aportes de otros integrantes que permiten validar o no, así como complementar, la información compartida por este medio. Sin embargo, fue necesario hacer contacto directo, vía correo electrónico y posteriormente telefónicamente, con algunas de las personas que aquí hicieron aportes y comentarios, para que de esa manera corroboraran la información compartida en dicha red social, este es el caso de los señores Guillermo González y Gilberto Salcedo Dominguez.

Pese a lo que se pueda pensar, este espacio ha permitido visualizar que, además de ser un canal de interacción virtual, ha contribuido a la construcción de memoria dentro de espacios que en otrora no fueran imaginados como fuente de observancia social y que poco a poco van ganando un terreno no utilizado por la academia.

2.1.La historia cultural y la historia oral como soportes en la configuración de un músico.

De acuerdo con la cita de De Certeau al principio de este capítulo, el relato que se hará estará integrado por dos mundos, el individual y el social, sobre los cuales estuvo inmerso Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez. Esto quiere decir precisamente que lo uno sin lo otro no subsiste, que es tan importante ese individuo como la sociedad sobre la cual opera y que es precisamente la interacción entre el uno y el otro lo que permite discurrir entre ambos, incluso bajo la mirada de esa unidad elemental, el individuo.

Y es importante precisamente porque, como lo diría Anclete Pons y Justo Serna, Los seres humanos actúan, ejecutan, realizan y crean, y esto, precisamente, son formas en las cuales se representan, porque encarna papeles, desempeña funciones; y la historia cultural trata esto, revisar precisamente eso que está tanto explícito como implícito dentro de una cultura, entendiéndola como "(...) ese marco de referencia y de evidencias a partir de las cuales obran los seres humanos".¹⁰⁴

Con Barbosa es precisamente eso a lo que se ha querido llegar, a mostrar a partir del actuar, de la realización y de la creación, su papel dentro de la sociedad sobre el marco de referencia que en este caso sería la cultura de lo popular en la música en Buga.

¹⁰⁴ SERNA, J., Pons, Anaclet. 2013. *"La historia cultural. Autores, obras, lugares"*. Editores Akal S.A., Madrid, España. p.13

Por tanto, como lo diría nuevamente De Certeau, acá las prácticas descritas en este relato, harán uso de “(...) una *ratio* “popular”, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar”.¹⁰⁵

Entonces se hace uso de los *vestigios*, de todo lo que hace un individuo y que repercute en la sociedad y que es fácilmente evidenciable a partir del texto y la figura, puesto que permiten hacer un acercamiento y entender, o al menos intentarlo, cómo operaban de alguna manera los imaginarios colectivos, las formas de representación, pero aún no menos importante, ayuda a entender cómo era el pasado.

Se pretende entonces, como se ha hecho anteriormente, utilizar el vestigio como esa materia prima sobre la cual podamos interpretar el pasado del maestro Miguel Barbosa y de Buga, de la mano del archivo, personal, privado o público; de la carta, la partitura, la fotografía, los recortes de periódicos entre otros.

La contribución al capital cultural que hace Barbosa a la ciudad, estuvo relacionada con la pervivencia y difusión del tipo de repertorio, al imaginario de Buga como un centro de la música durante el siglo XX hasta los años ochenta, antes de que se exotizara la música para cuerda y ocupara otros espacios como los festivales y concursos. Así mismo antes de la penetración de otros géneros de música popular que terminaron invadiendo y desplazando lo interpretado por Barbosa.

Ya en diferentes ocasiones, importantes historiadores y no historiadores, han hecho uso de la cultura, a través de los estudios culturales o de la historia cultural, como una forma de entender, a partir de la deconstrucción de esos vestigios, cómo estaba constituida la sociedad; entre ellos podemos nombrar a Peter Burke, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Natalie Zemon Davis, Rogert Chartie, etc.

Serna y Pons son claros al decir que el texto y la imagen son solo una porción somera “(...) de lo que hay en la mente humana, de esas elaboraciones que verdaderamente

¹⁰⁵ De Certeau. 2000. *Ibíd.* p.XLV

proyectamos y que responden a los estímulos que vienen de fuera y a las mezclas internas de representaciones virtuales”,¹⁰⁶ pero que requieren haber sido socializadas para cobrar forma.

Por tanto, cuando producimos un enunciado o una imagen plasmamos un presente en el que estamos insertos, pero también un pasado que llega hasta nosotros y en el que hemos sido formados, un pasado del que nos vienen experiencias catalogadas, rutinas ya probadas, fórmulas empleadas. Virtual y real, individual y colectivo, invención y tradición, son entre otros los factores de producción de esos textos y de esas imágenes que materializamos (siempre escasos en comparación con un copioso mundo interno que jamás se expresará).¹⁰⁷

Es por eso que, sumado a lo anteriormente dicho, se recurre a la oralidad como artefacto que ayude a validar parte de lo que no está dicho o de lo que no es perceptible en esas primeras fuentes y que, apelando a la memoria, estas otras ayuden a reconstruir – como fichas de un rompecabezas – un pasado, musical en este caso, que tiene *per se* una serie de conexiones y al mismo tiempo de vacíos, que serán revelados y completados, tal vez no en su totalidad, si se hace un buen uso de los códigos necesarios para que, quien produce el texto histórico y quien finalmente lo recepcione, apruebe o desapruebe, discuta o coincida, la utilidad, importancia y veracidad de lo descrito.

2.2.Miguel Jerónimo Barbosa

Para hablar del músico Miguel Jerónimo Barbosa Dominguez, es necesario abordar sus facetas como intérprete, educador, director y compositor, para lo cual es necesario referirse a una información básica biográfica, entre la cual está la que tiene que ver con que fue un ciudadano bugueño nacido en el seno de una familia humilde y trabajadora en mediaciones del centro norte del municipio de Guadalajara de Buga el 14 de febrero de 1921. Único hijo del matrimonio de don Juan Barbosa y Soledad Domínguez.

¹⁰⁶ SERNA, PONS. 2013. *Ibíd.* p.10. Hay que entender de, acuerdo a lo dicho por ellos es que lo que no se verbaliza o materializa “(...) hacen parte del mundo interior del individuo”, mientras que lo que sí se plasma es el mundo virtual.

¹⁰⁷ *Ibíd.* p.10-11

Lo que se ha sabido de su padre, según cuenta Roberto Jaramillo¹⁰⁸, es que éste se desempeñó como recolector de arroz en los sembradíos que se encontraban cerca de la ciudad. Sin embargo, sus nietas no tienen mayor información, salvo que hacía construcción y gustaba de la cacería. De su madre, Soledad Dominguez, su familia – sus nietas – la recuerdan como una ama de casa abnegada y excelente lectora.

De acuerdo con la nota autobiográfica de don Miguel, don Juan Barbosa en su juventud había tenido la oportunidad de interpretar la guitarra al lado del Maestro Pedro Morales Pino.

Su padre fue precisamente quien le dio las primeras nociones de guitarra e igualmente le consigue como maestro de flauta al señor Marcos Bejarano.

Por orientación de don Juan, incursionó en la fabricación de instrumentos, y al igual que con el señor Bejarano cita otro personaje de la época al decir: *“Mis estudios musicales los comencé a le edad de los doce años, empezando por fabricar tiples, y guitarras, pues mi padre me busco un maestro de nombre Ciro Lozano para la construcción de dichos instrumentos”*.

Pero sin lugar a dudas es el aprendizaje autodidacta y experiencial, lo que fue una constante en su vida y carrera musical, sirviéndose de los conocimientos obtenidos durante esta, como él mismo lo señala al final del cuarto párrafo de su nota autobiográfica al decir: *“(…) habiendo seguido por mi cuenta los estudios musicales, a través de los métodos.”*

Se casa con la señorita Carmen Elena Mejía, en 1941, con quien tuvo 9 hijos: *“(…) Carmen Elena, Bertha Gladys, Carlos Humberto, (ya fallecido) José Miguel¹⁰⁹, Aura Stella, María Soledad, Nubia Edilma, Héctor Fabio y Ana Milena.”* Y se instala en la calle 15 con carrera 15 de la ciudad de Buga.

¹⁰⁸ El señor Roberto Jaramillo fue vecino de la familia durante su niñez y su juventud. Fue además estudiante de don Miguel en Colegio Académico a finales de los años 50. En la actualidad es el secretario de la Academia de Historia Leonardo Tascón.

¹⁰⁹ Para el momento en que don Miguel hiciera esta nota autobiográfica, su hijo José Miguel estaba con vida. José Miguel Barbosa Mejía, muere el de

2.2.1. El intérprete.

Su vida como músico se puede establecer en diferentes facetas, la primera de ellas es la que estuvo ceñida a la interpretación musical en varias agrupaciones, en primera instancia la que tuvo oportunidad de integrar a los 17 años cuando hizo parte de la Banda de la Policía de Pereira, por invitación del Maestro Agustín Payán Arboleda, reconocido músico cartagüense quien fuera director de la Banda Municipal de Buga desde 1919 hasta finalizando la década de los 30, en donde, y según lo dice el mismo Barbosa, alcanzó buenos conocimientos musicales pero en esta ocasión en el saxofón y el clarinete. Esperanza Aponte¹¹⁰ quien investigara sobre Agustín Payan, tuvo la oportunidad de hablar con el maestro Barbosa sobre su paso por la banda de Pereira:

Otra de las agrupaciones que dirigió en esta ciudad fue la Banda de Músicos de la Policía de Pereira, en cuyas filas actuó como músico de segunda clase el maestro Miguel Jerónimo Barbosa. Éste narra que ensayaban religiosamente todos los días de 8 a 11 de la mañana; que por una misa en el Club Rialto o en otro escenario le pagaban, en esa época, \$2.00 por misa y su salario era de \$47.00 mensuales. Igualmente, como esto se sucedió durante el gobierno del Presidente Eduardo Santos, para ingresar a la Banda se debía presentar el Certificado de Liberal.

De acuerdo con lo relatado por el mismo Barbosa, su anécdota con el certificado liberal es una muestra clara de lo vivido en el periodo de la República Liberal, durante la presidencia de Eduardo Santos (1938-1942), toda vez que la persecución de seguidores conservadores por parte del estado, a través de una policía liberal o por la misma población, requería de un documento que demostrara la simpatía por el partido de gobierno y que sirviera de “salvo conducto” para poder integrar con cierta tranquilidad organizaciones estatales o incluso para poder circular con tranquilidad por calles o municipalidades, principalmente en tiempo de elecciones, según comenta Hernández¹¹¹

Las denuncias del Partido Conservador y de su combativo líder Laureano Gómez con respecto a constantes arbitrariedades de las autoridades liberales fueron continuas, máxime cuando el Gobierno promocionó un nuevo sistema de registro de votantes que exigía a todo posible elector la necesidad de solicitar al registrador local, liberal, una tarjeta que debía exhibir ante las

¹¹⁰ APONTE, Esperanza. 2005. “Vida Y Obra Musical De Cuatro Compositores Del Norte Del Valle Del Cauca”. [Tesis Pregrado]. Universidad del Valle. Cali

¹¹¹ HERNÁNDEZ, José Ángel. 2015. “Violencia Política En Los Años 30: De Capitanejo A Gachetá.”. Cuadernos del centro de pensamiento No. 12. Universidad Sergio Arboleda. Bogotá

autoridades electorales como aval de haberse registrado. Los conservadores interpretaron esta medida como un intento evidente por debilitar a su partido, cuyo Directorio Nacional decretó la abstención electoral y prohibió a sus afiliados y simpatizantes trabajar para la administración.¹¹²

El desplazamiento para estas gentes no era fácil, las hostilidad [sic.] de las veredas y municipios liberales por los que debían transitar hasta llegar a las alcaldías era predecible, por lo que la mayoría de ellos iban armados en prevención de enfrentamientos que parecían inevitables máxime cuando ya no contaban con la protección de una policía afecta, como había sido desde la época de Rafael Núñez.¹¹³

Otra de sus participaciones como intérprete es la que mantuvo con la pianista Carmen Vicaría y sus agrupaciones. Cabe resaltar que Carmen fue de las primeras mujeres en graduarse como intérprete de piano de la Escuela Nacional de Música, dirigida por Guillermo Uribe Holguín, a comienzos del siglo pasado. Además de convertirse en una importante pedagoga musical en la ciudad de Buga por más de 30 años, luego de mudarse con su esposo Luis Escobar Cruz a esta ciudad donde fundó la que podría ser la primera academia musical en el Valle del Cauca, incluso mucho antes que el Conservatorio de Occidente, o como hoy le conocemos Conservatorio Antonio María Valencia. Casas, hace alusión a Carmen al decir que *“en 1930 se establece en el municipio y funda la Academia de Música de Buga, en la cual se dedicó a la enseñanza del piano por más de tres décadas y a la conformación de un reconocido grupo de cámara”*¹¹⁴

IMAGEN N° 22

PUBLICIDAD DEL CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES DE CARMEN VICARÍA PINZÓN



Fuente: Revista Lápiz. 1946. Colegio Académico y Liceo Femenino. Año I. Buga. p.28. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

¹¹² Ibíd. p.12

¹¹³ Ibid.p. 14

¹¹⁴ CASAS, 2010. Op.Cit. p. 114.

Dicha información es complementada por Ana Sharon Fierro al precisar que “*Su orquesta de cuerdas estuvo conformada por Miguel Barbosa en la flauta, en el contrabajo Arnulfo Cobo y en el violín, Gerardo Villegas. Orquesta con la que acompañó musicalmente las primeras comuniones, matrimonios, misas, entierros*”¹¹⁵

Importante información, toda vez que esta precisa las relaciones que mantuvo don Miguel con otros músicos de la ciudad, de afamada y distinguida reputación, de hecho, la misma fotografía (Ver Imagen 25) muestra al Maestro Manuel Salazar, dirigiendo la agrupación (lado izquierdo, con la batuta), a doña Carmen Vicaría al piano, a don Gerardo Villegas en el violín; Arnulfo Cobo en el contrabajo. Así mismo se pudo encontrar algunas relaciones de conexión entre este con personajes como Manuel Salazar, a quien precedió en la conformación de agrupaciones en la Escuela Complementaria, y Agustín Payán, entendiendo que el Maestro Payán obsequió una de sus composiciones a la Maestra Vicaría, llamada “*Carmencita*”, pudiéndose sugerir que fuera a través de él, de Payán, fue que se hizo amistad con doña Carmen.

IMAGEN N° 23 ORQUESTA CARMEN VICARÍA



Fuente: Fierro, Sharon. 2018. “Carmen Vicaría: entre la distinción y la pedagogía musical”. [Tesis Pregrado]. Universidad del Valle. Buga.¹¹⁶

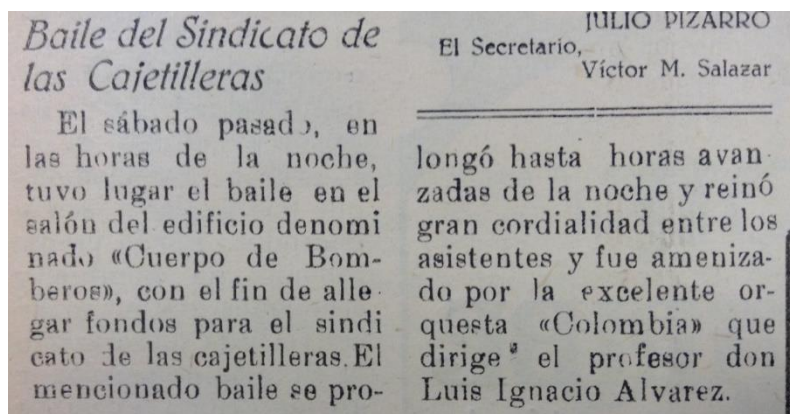
¹¹⁵ Información encontrada en el cuaderno de anotaciones de Carmen Vicaría, que pertenece al archivo personal de Ena Victoria Escobar Vicaría. Obtenido de: Fierro, Sharon. 2018. “Carmen Vicaría: entre la distinción y la pedagogía musical”. [Tesis Pregrado]. Universidad del Valle. Buga.

¹¹⁶ Fotos recuperadas del archivo personal de Ena Victoria Escobar Vicaría (2017).

También, como intérprete y co-director, se encuentra al Maestro Barbosa con la *Orquesta Colombia* que, y como lo dice él mismo: “*Por varios años dirigí, en compañía de Ignacio Alvarez [sic.] (...) la cual se terminó en el año 1963.*”

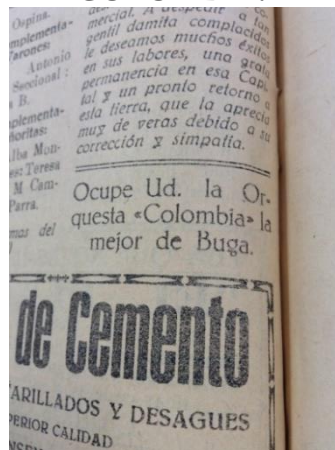
Esta orquesta tuvo renombrada fama durante los años 40 y 50 en Buga y alrededores en donde era evidente su participación en toda clase de eventos. (Ver Figuras 26 y 27)

IMAGEN N° 24 BAILE SINDICATO DE LAS CAJETILLERAS



Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Revista]. Año 11 No.78, pág.4.

IMAGEN N° 25 ANUNCIO PUBLICITARIO ORQUESTA COLOMBIA.



Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Revista] Año 11 No.73, pág.4. (También No.79 pág.1, No.80, 92 y 93)

IMAGEN N° 26 ORQUESTA COLOMBIA 1950



Fuente: Academia de Historia Leonardo Tascón. Recuperada el 6 de marzo de 2017.

En la fotografía anterior, Imagen 28, se pueden ver, de izquierda a derecha, a Pedro Nel Rivera Barbosa “Cutimbo” ¹¹⁷ (Guitarra), Arnulfo Cobo Vergara “El Ñato”(Contrabajo), José María Lozano “chechereche” (Batería), Ignacio Álvarez Ospina, quien tocaba las maracas, N.N., Miguel Barbosa quien se desempeñó como flautista y saxofonista, N.N. y Jorge Enrique Castro (cantante).

Miguel Barbosa y Luis Ignacio Álvarez fungían como directores de la agrupación. También contaron con el cantante Pablo Julio Martínez, el italiano Camilo Vagui en el saxofón quien, según Elena, la hija mayor de don Miguel, este vivió en una textilera de la época llamada Textiles “Bedano”. El maestro Miguel Barbosa le dedicó una de sus

¹¹⁷ Pedro Nel Rivera Barbosa “Cutimbo”, sobrino del maestro Miguel. Aunque se dijo a comienzos del capítulo que él era hijo único, si se hizo hincapié en que lo era solo del matrimonio Barbosa-Domínguez. Según lo explica su hija Soledad Barbosa “Cutimbo era hijo del hermano medio de mi papá, el hijo que tuvo mi abuelo antes del matrimonio.” Información obtenida de entrevista realizada el 7 de marzo de 2017.

piezas “Vagui”. Los señores José María Herrada “Chepe”, en la flauta; Reinaldo Castro, en la voz y Luis Mario González Vitorio, en la Bandola.

Guillermo Soto Soto, “Limonada”¹¹⁸, recuerda que la orquesta Colombia “*traía músicos de otra parte*” y que muchos de los que estaban en esas agrupaciones trabajaban en otras empresas de la ciudad como Bavaria.

Don Luis Ignacio Álvarez Ospina, fue dueño de una de las imprentas más reconocidas de la ciudad, la *Imprenta Colombia*, que quedaba en la carrera 14 entre calles 7 y 8. Fue intérprete y participante de agrupaciones de cuerda pulsada. Heredó su gusto por la música de su padre quien, de hecho, en compañía de uno de sus más allegados amigos, Agustín Payán Arboleda, escribió la letra del himno del municipio de Guadalajara de Buga.

IMAGEN N° 27 ORQUESTA COLOMBIA



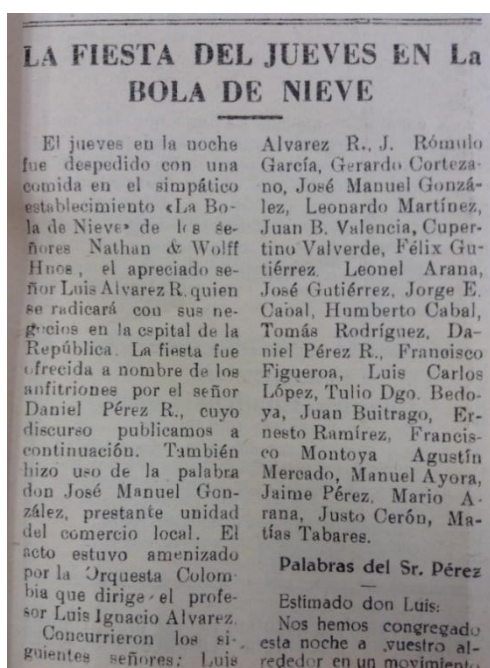
Fuente: Nota de prensa S.f.. S.D. – Se logra identificar al Maestro Miguel Barbosa en el saxofón (en el centro de la foto). También se puede ver que la conformación instrumental sería la de Big Band, compuesto por instrumentos de viento metal como saxofones, trompetas, contrabajo, batería y percusión latina.

¹¹⁸ ENTREVISTA con Guillermo Soto Soto “Limonada”, Bandolista, Buga, 06 de marzo de 2017. Fue muy conocido por interpretar este instrumento durante mucho tiempo. Músicos como él se constituían como músicos populares, pero no necesariamente vivían ciento por ciento de esto. En el caso de *Limonada*, se desempeñó por mucho tiempo como supernumerario en Bavaria y en los espacios restantes hacía música con agrupaciones de cuerda pulsada, tales como tríos, en los que se interpretaba boleros, música antillana y colombiana.

Ignacio Álvarez tuvo conocimientos en instrumentos como la Bandola y las Maracas, ambos instrumentos utilizados constantemente por él en las agrupaciones en las que participó. Tuvo la costumbre de darle el nombre a las agrupaciones igual que a su negocio, *Orquesta Colombia – Estudiantina Colombia*, lo que también permitía presentar un formato variado de un mismo grupo.

De él también se sabe que fue profesor y gustaba de apoyar causas relacionadas con el deporte del que era gran conocedor y comentarista en las emisoras de radio, por lo que, en homenaje a él, por su aporte al deporte, el coliseo cubierto de la ciudad lleva su nombre.

IMAGEN N° 28
“PARTICIPACIÓN ORQUESTA
COLOMBIA. SOCIALES”.



Fuente: La Voz de Calima. 1943. [Revista] Año 11 No.69, pág.1.

IMAGEN N° 29
“ESTUDIANтина COLOMBIA Y SU CANTANTE
DIEGO CABAL G.”.



Fuente: Revista Occidental. 2003. Nov. 21 de 1954. Año XXXVIII. No. 223. pág. 5

También como intérprete, el maestro Miguel Barbosa fue reconocido por integrar y dirigir el Conjunto Guadalajara en los años 80, como él mismo lo relata en su nota autobiográfica. Jorge Libreros, quien fuera estudiante de guitarra de don Miguel y posteriormente se convirtiera en su guitarrista principal en este conjunto, cuenta como éste mantenía con cierta movilidad y reconocimiento.

Al conjunto Guadalajara, que yo sé que ese conjunto lo tenían inicialmente los hermanos Giraldo y ya Don Miguel pasa a tocar allí con el conjunto Guadalajara, ahí ya, ya era recibir plata. Yo recuerdo que el primer, el primer pago que tuve, ¿eso fue en el año qué? ochenta y tres o qué perdón, sí en el ochenta y tres yo tenía casi dieciséis años fueron veintidós mil quinientos pesos. Yo recuerdo que un fin de semana que fuimos a tocar (...) Fuimos a Ginebra, A Ginebra porque, ¡ah era lo otro! La gente prestigiosa de aquí de Buga, lo conocía a él y lo contrataban eso cada fin de semana, eso manteníamos en fiestas en Ginebra, en Guacarí, en Palmira, Cali, aquí en Buga entonces, ya eso yo recuerdo que hay veces decía tenemos toque en Ginebra, entonces de ahí salimos, venían carros por nosotros y nos llevaban a otro, a otro sitio. Se llamaba Quinteto Guadalajara pero eso después ya pasó a ser, eso ya no era quinteto porque ahí tocábamos varios: Limonada tocaba la bandola, Don Miguel la

flauta, el tiple lo tocaba Luis Fernando Borda, yo tocaba la Guitarra, Cutimbo tocaba también la guitarra, y dos, ya éramos siete¹¹⁹

Así mismo se ha podido constatar durante la investigación, que las agrupaciones en este periodo no necesariamente estaban constituidas siempre por los mismos integrantes, aunque si es evidente que los diferentes músicos de la ciudad eran en su mayoría contemporáneos, permitiendo que en varias ocasiones se hubiera compartido en otras agrupaciones, como la de don Mario González y Luis Ignacio Álvarez en la Orquesta González, o el mismo Pedro Nel Rivera “Cutimbo” quien constantemente se vio en los diferentes grupos tanto con el maestro Miguel Barbosa como con personajes de la talla de Diego Estrada Montoya.¹²⁰

¹¹⁹ ENTREVISTA con Jorge Libreros, exintegrante del Conjunto Guadalajara, Buga, 20 de marzo de 2017.

¹²⁰ Diego Estrada Montoya, fue uno de los más sobresalientes discípulos del maestro Miguel Barbosa. Se formó con él cuando contaba con cerca de 9 años y luego participó como bandolista en la estudiantina que formara el maestro Barbosa en el Colegio Académico y posteriormente como clarinetista en la recién formada Banda Filarmónica del mismo colegio a sus 11 o 12 años. Con el tiempo se constituyó en uno de los más importantes exponentes de la Música Andina Colombiana como intérprete de la Bandola gracias a la formación recibida de maestros como Manuel Salazar, Efraín Orozco y otros. Pero fue en el renombrado Trío Morales Pino, junto con los maestros Álvaro Romero y Peregrino Galindo por más de 30 años, donde obtiene su éxito y fama. Al igual que lo hiciera en algún momento Pedro Morales Pino, Diego Estrada Montoya adaptó la bandola estructural e interpretativamente para lograr mejores interpretaciones y sonoridades, dichas adaptaciones aún se mantienen vigentes en el instrumento. En ejemplar de su *“Método para el aprendizaje de la Bandola por Diego Estrada Montoya”*, editado e impreso por la Gobernación del Valle y la Secretaría de Educación Departamental en Cali de 1989, dado al maestro Miguel Barbosa, en nota autografiada del 20 de febrero de 1990 reza: *“Para don Miguel Barbosa a quien le debo lo que en música soy”*.

IMAGEN N° 30 ORQUESTA GONZÁLEZ.



Fuente: S.f. Nota de prensa. S.D. – Se puede ver en esta nota que varios de los integrantes de la Orquesta del señor Mario González, fueron posteriormente compañeros de Don Miguel Barbosa en otras agrupaciones.

IMAGEN N° 31 EN OTROS ESCENARIOS CON OTROS ARTISTAS



Fuente: González, Guillermo. 19 de abril de 2013. S.N. Al piano, Graciela Martínez de Cabal; Arnulfo Cobo, contrabajo; Miguel Barbosa, Flauta; Manuel Salazar, Guitarra; Diego Estrada, Bandola y Humberto Cabal, Tiple. (Foto del álbum Buga Histórica del periodista Gunnar Sanint de Vermont)

También como intérprete, el maestro Miguel Barbosa compartió espacios y dedicó sus interpretaciones a diferentes figuras del ámbito regional como los Gobernadores del Valle Rodrigo Lloreda Caicedo (1968-1970), ver Figura 34, y Humberto González Narváez (1964-1966 y 1981-1982), en una de sus visitas a la ciudad en la década de los 80. (Ver Imagen 35).

IMAGEN N° 34
MIGUEL BARBOSA EN EL CLUB
GUADALAJARA JUNTO A
HUMBERTO GONZÁLEZ
NARVAEZ.



Fuente: Barbosa, Miguel. S.F. Al fondo, Luis Ignacio Álvarez (Bandola), N.N. (Maracas). Al frente Miguel Barbosa (Flauta), Humberto González (Gobernador). Foto recuperada del archivo personal de Miguel Barbosa el 27 de julio de 2017.

IMAGEN N° 35
“EL MAESTRO MIGUEL BARBOSA,
RODRIGO LLOREDA CAICEDO
GOBERNIMAGEN N° 32 MIGUEL
JERÓNIMO BARBOSA. ZAPATA.



Fuente: Revista Occidental. 2005. S.F¹²¹. ”Baúl de los Recuerdos. Año XXX, Nov.-Dic. De 2005. No. 255. pág. 14. Foto recuperada el 16 de mayo de 2017. Junto al maestro y al gobernador se encuentran los señores Carmen Emilia Muñoz De Libreros Y Edgar Libreros ZÚÑIGA

¹²¹ No hay información exacta de la fecha y el lugar de la fotografía, solo se puede decir que Rodrigo Lloreda Caicedo fue Gobernador del Valle del Cauca entre los años 1968 y 1970, por lo que se presume que la foto fue durante este periodo.

2.2.2. El educador

Miguel Barbosa, tuvo gran reconocimiento en la educación, sobre todo por las agrupaciones musicales que él formó desde este ámbito, sin desconocer también sus clases de música y teoría musical en las instituciones en las que laboró y que fueron en ese entonces de carácter obligatorio, por lo que muchos de sus estudiantes, no músicos, lo recuerdan por haber sido estricto y muy dedicado.

Luego de regresar de Pereira y de casarse con la señora Carmen Elena, el Maestro Miguel Barbosa se radica nuevamente en Buga y comienza a dar clases de música e instrumentos de cuerda en la Granja Agrícola para el año de 1943, conocida posteriormente como el Instituto Técnico Agrícola I.T.A, hoy Institución Educativa de Educación Superior I.T.A.¹²²

También y según cuenta él mismo, pasó a la Escuela Complementaria de Señoritas, conocida después como la Escuela Graciana Álvarez, donde hizo su “(...) *primera estudiantina*”.

La conformación de dicha estudiantina supone entonces un primer producto de ese trabajo para cuerdas por medio de un formato instrumental popular en su momento, pues como se dijo en páginas anteriores, este tipo de agrupaciones se hicieron comunes entre las décadas del 40 y el 60, por tanto Miguel Barbosa demuestra no estar aislado de lo que está en boga en dicha época, sino que a su vez mantiene ciertos gustos particulares del momento.

¹²² Al comienzo, con el espíritu de reforma agraria de mitad de siglo XX, actuó el ITA, en la capacitación de granjeros, con dos etapas que derivan en la Certificación como Instructores Agrícolas, en el entendido de ser multiplicadores de oficio en cinco años iniciales y aproximación científica en cuatro años de educación secundaria. Años más tarde, nacen en Colombia las escuelas industriales como Institutos Técnicos Superiores, siendo en el área agropecuaria el paso de Granja Vocacional Agrícola, de la que era signatarios, a Normal Agrícola, en la que se convertiría para formar multiplicadores en el campo.

Desde la llamada “revolución verde” y con la gran reforma política del último tercio del siglo XX y en el marco del primer plan integral para el desarrollo nacional, la institución deriva la Normal Agrícola de Buga, a Instituto Técnico Agrícola, para formar de Prácticos Agrícolas a bachilleres técnicos de Chocó, Cauca, Nariño, Putumayo, Antioquia, Córdoba, Sucre, Bolívar, Magdalena, Atlántico, Cesar, Guajira y Valle. Recuperado de: <https://ita.edu.co/resena-historica-del-ita/>

Otra cuestión de gran valor es la creación de agrupaciones femeninas de cuerda pulsada como las estudiantinas, que comúnmente se veían conformadas por hombres, marcando un precedente importante en Buga, con este tipo de formato instrumental conformado por señoritas, ya que más adelante personajes como el Maestro Manuel Salazar, el maestro Miguel Barbosa, Diego Estrada y otros generaron un espacio de reconocimiento de este tipo de agrupaciones.

Los formatos musicales de este tipo, constituido por mujeres no era necesariamente nuevo, Ramon Andreu habla, para el caso de las estudiantinas femeninas en américa latina y sobre todo en Chile hacia finales del siglo XIX y casi todo el siglo XX, de estudiantinas como la Femenina de Lima, la Quetzalteca en Guatemala, la Estudiantina de Señoritas en Chile, entre otras¹²³. Esta información es complementada por la investigación personal de Félix Martin donde menciona otras tantas como la Estudiantina Felicidad o Bohemia en México, en Mallorca la Estudiantina Femenina de Mallorca y otras tantas¹²⁴. Para el caso de Colombia, Rendón nombra La Estudiantina Lírica, la Estudiantina Femenina de la Sociedad de Mejoras Públicas y la Estudiantina Femenina de “Chava” Rubio en Antioquia, en los años 70, como reivindicación de la mujer.¹²⁵

¹²³ ANDREU, Ramón. 1995. “Estudiantinas Chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)”. Ed. Ministerio de Educación. Santiago. Chile.

¹²⁴ MARTÍN, Félix. 02 de noviembre de 2016. “Estudiantinas con mujeres antes de que éstas pudieran acceder libremente a la Universidad”. TVNAE MVND [Página Web]. Obtenido de: <http://www.tunaemundi.com/index.php/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/854-estudiantinas-con-mujeres-antes-de-que-estas-pudieran-acceder-libremente-a-la-universidad>

¹²⁵ RENDÓN, Hector. 2009. “De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Op.Cit. p.114

IMAGEN N° 36
ESTUDIANтина ESCUELA COMPLEMENTARIA DE
SEÑORITAS 1958.



Fuente: PEREZ, Hilda. 1958. En la foto: Sentadas - de izquierda a derecha: Luz Rojas, “Hermana” Saavedra, Lucía Estrada, Ruth Ackermann, Luz Calderón e Hilda Pérez. De pié – de izquierda a derecha: N.N., Maestro Manuel Salazar y “Hermana” Saavedra. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 07 de julio de 2017.

Reseñar este paso por la Escuela Complementaria de Señoritas significó para el maestro Miguel Barbosa un hecho importante, y así lo hace saber en su nota autobiográfica, pues tuvo como alumna a Rosalba Estrada Montoya, hermana de Diego Estrada Montoya, quien en el futuro se convertiría en un importante músico vallecaucano, reconocido entre otras cosas por haber sido el bandolista del trío Morales Pino, gran compositor e intérprete de la Bandola, y continúa diciendo: *“ya que y por intermedio de ella fui contratado por su señor padre don Lucas Plinio Estrada, para la enseñanza de la bandola a ése genio que es hoy el maestro Diego Estrada Montoya.”*

Sobre la estudiantina, Fabio Molina Sanchez “Famosa”¹²⁶, cuenta que sí existió pero que además de esta hubo una agrupación que se llamó el Orfeón, y que era de la misma estudiantina de donde se sacaban las mejores voces para conformarla:

Él me habló de eso, y la señorita Ofelia Rebellón hizo parte de eso, se llamaba El Orfeón. Hicieron parte de eso también, Doña Leonilde Sánchez Caro, mi mamá, que era mezzosoprano, y la mamá de los Arellano Becerra, Ana Luisa Becerra de Arellano, Doña Carmen Vicaría; Melqui Herrada, pues como era un Orfeón también se incluían voces masculinas.¹²⁷

Nuevamente, Carmen Vicaría aparece en este relato en colaboración con Miguel Barbosa, aunque no es muy claro saber de qué forma participaba Carmen en este conjunto, podría considerarse que lo hacía acompañando al piano. Adicionalmente, el señor Molina comenta que el lugar donde comúnmente se presentó este Orfeón, fue en la Catedral de San Pedro, en ese entonces Iglesia Matriz.

Es importante recordar que Guadalajara de Buga es un municipio con una fuerte creencia católica y conservadora, por tanto, espacios como las iglesias, pero sobre todo su iglesia principal, se convierten en lugares comunes de encuentros sociales y artísticos que invocan a un imaginario de representación de su cultura.

Precisamente, antes de los Orfeones, Cilia Arce¹²⁸, antigua estudiante de Carmen, habla como hacia las décadas del 40 y 50, en iglesias como la de Santa Bárbara, existían coros de señoritas acompañadas por el armonio, dichas agrupaciones interpretaban sus cantos en latín; “(...) *Se cantaban a dos voces, (...) todo lo que sucedía en la iglesia era cantado*”, dice.

En Santa Bárbara, uno de los barrios de la ciudad, estuvo como directora del coro la señora Emilia Fernandez, natural de Yotoco y quien fuera alumna de la Doctora Marta Jimenez Navia, quien además era médico. Posteriormente estuvo don Alberto Jaramillo, así como ellos, otros posteriormente también dirigieron el coro y al mismo tiempo tenían otras

¹²⁶ ENTREVISTA con Fabio Molina Sánchez, Presentador programa “Por los caminos de Colombia”. Buga, noviembre 17 de 2016. Es un reconocido presentador del programa “por los caminos de Colombia” de la emisora Voces de Occidente, además de ser cada año comentarista del Festival de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”, para la misma emisora desde que se inició este certamen.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ ENTREVISTA con Cilia Arce, Profesora de Música – Casa de la Cultura – Buga hasta 2002. Buga, agosto 8 de 2017.

ocupaciones y profesiones, como la doctora Jimenez Navia, algunos eran sastres o estudiantes de derecho como Alcides Pérez o Agustín Torres en la Catedral de San Pedro.

Fue entonces de esa forma como conoció a doña Carmen, quien también dirigió un coro y realizaba misas y conciertos en las iglesias, acompañada al piano o con la orquesta.

Lo que entonces muestra también una actividad vocal, aunque no liderada en su mayoría por profesionales de la música, sí evidencia también otro tipo de usos de la música ligado a las creencias religiosas que, como se dijo anteriormente, están unidas a la cultura del municipio y en donde Miguel Barbosa también hizo parte como director e intérprete.

2.2.2.1.El Colegio académico

Dentro de la historia que rodea la figura de Miguel Barbosa, su paso por el Colegio Académico es, sin lugar a dudas, el referente más recordado por cualquiera a quien se pregunte por el maestro, desde los que por haber sido estudiantes de este colegio tuvieron, por obligación, que ver las diferentes clases de música que se dictaba dentro del pensum del colegio, o los que gracias a esa cercanía humanista disfrutaron de la escritura, de las artes, pero también de la música que gracias a la llegada de la Banda Filarmónica del Colegio, bajo la dirección de Barbosa y posteriores, dieron reconocimiento y distinción a dicha institución incluso a nivel nacional.

A fines de Octubre del año de 1949 fui llamado por el doctor Alejandro Domínguez Molina, en ese entonces rector del Colegio Académico, pues fui recomendado por mi gran amigo ya desaparecido, médico Jaime Jiménez Navia, para que me hiciera cargo de la formación de la banda filarmónica, pues los instrumentos ya habían sido pedidos a Francia. ¹²⁹

Felipe Araujo, egresado del Colegio Académico e integrante de la banda en los años 90, ha hecho algunas pesquisas personales que lo han llevado a encontrar información sobre la

¹²⁹ Según se ha podido comprobar a través del Certificado de Tiempo de Servicios No. 0251, de la división de personal del Departamento del Valle del Cauca – Secretaría de Justicia y Negocios Generales, firmado el 30 de enero de 1976, el maestro Miguel Barbosa por Resolución No. 17 de 1949 y 938 de 1965 del Distrito No. 4 de Buga, tomó posesión el 29 de octubre de 1949 hasta el 15 de marzo de 1966. Documento obtenido del archivo familiar del maestro resguardado por su hija Soledad Barbosa.

banda, tanto en el Colegio Académico como en la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad.

De la información obtenida cuenta, en primera instancia, que dicha Banda Filarmónica fue denominada “Daniel Payán Arboleda”, en honor al ilustre vicerrector de la época, quien apoyó enormemente la creación y consolidación de la agrupación.

En octubre de 1949 llegó a la Ciudad el señor Agustín Payan Arboleda hermano del profesor Daniel Payan, quién era experto en cuestiones musicales y organización de Bandas y orquestas el cual le proporcionó una lista de instrumentos para formar una Banda Filarmónica y le sugirió que se dirigiera a la Casa musical Jerome Thibouville, Lamy de París. Sin embargo los instrumentos fueron adquiridos a la casa Humberto de Bogotá, que hizo la importación de los mismos por el puerto de Buenaventura; inicialmente fueron 21 instrumentos y se nombró como primer director al Profesor Miguel Barbosa Domínguez compositor también del himno del colegio académico, quién con la ayuda del señor Félix Lozano inició los ensayos, los cuales se realizaban en las horas de la tarde, convirtiéndose así en el primer Colegio Colombiano en tener una banda de esta categoría en su patrimonio cultural. La Banda nació oficialmente el 20 de Julio de 1950 y hasta nuestros días aun funciona.¹³⁰

Según la información suministrada por el maestro en su nota autobiográfica, el instrumental de la banda filarmónica llegó el 13 de marzo de 1950 y de esa fecha en adelante empezó la formación de dicha banda.

Adicionalmente, el maestro Miguel Barbosa, antes de llegar la instrumentación para la banda filarmónica, formó una estudiantina con estudiantes y maestros del colegio, de la cual hizo parte, como primera bandola, el conocido bandolista Diego Estrada Montoya quien en ese entonces debía rondar los doce años. La conformación instrumental de dicha estudiantina contaba con 5 bandolas, 2 típles y 2 guitarras. (Ver Imagen 37).

¹³⁰ ENTREVISTA con Felipe Araujo, Ex Alumno y Ex integrante de la Banda Filarmónica. Ingeniero Industrial y Miembro de Número de la Academia de Historia Leonardo Tascón. [comunicación personal]. Buga, noviembre 17 de 2016.

IMAGEN N° 37
ESTUDIANтина ACADÉMICO 1950



Fuente: Academia de Historia Leonardo Tascón. En la foto: Sentados – Profesor, Jaime Ortíz A., Dacier Bejarano, Don Miguel Barbosa – Director, Diego Estrada, Lily Calderón y Fernando Calero; De pié – Matilde Calero, Emma Bejarano, Henry Mejía y Don Daniel Payán A. Recuperado el 11 de noviembre de 2016.

Como información adicional, La banda contaba con 21 Instrumentos entre los cuales estaban 2 bajos, 2 trombones de pistones, 3 trompetas, 5 clarinetes, 1 saxo alto - 1 saxo tenor - 3 barítonos (o Bombardinos), 2 altos en Mi bemol y 1 batería (Redoblante y bombo o tambor mayor)

“(...) se tocaban Overturas como la opera Carmen de Bisset más de 20 Marchas militares de Soussa, Pasillos, Bambucos, Torbellinos..pasodobles...entre los que recuerdo...La Giralda...Pepita Greus..En er mundo...y otras...muchas obras de Morales Pino...en fin que conciertos fue lo que se hicieron en esta epoca que les narro...muchos quedamos con esta vena musical...yo sigo con clarinete y Saxofon...como hobby...y la lectura de partituras..a primera vista....en fin...y muchos de mis companeros de la epoca ya partieron al Oriente Eterno

como....Wladimir Akerman, Gilberto Salazar, Jhonson Infante, Miguelito Barbosa y Libreros..entre los que recuerdo.”¹³¹

IMAGEN N° 38
FUNDADORES DE LA BANDA FILARMÓNICA DEL COLEGIO
ACADÉMICO DE BUGA. AÑO 1950.



Fuente: Salcedo, Gilberto. 1950. Recuperado de: BUGA EN FOTOS [página de Facebook] el 21 de marzo de 2017.¹³²

¹³¹ ENTREVISTA con Guillermo González, ". Conversación vía telefónica, enero 25 de 2019. Dicha entrevista se realiza para corroborar La información encontrada en comentario hecho por él con fecha del 11 de abril de 2012. ofrecida por el señor Guillermo González, Recuperado de: BUGA EN FOTOS [página de Facebook] el 21 de marzo de 2017

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150773902419619&set=gm.327850957259447&type=3&theater&ifg=1>

¹³² Sentados: Cesar Marulanda, Diego Estrada Montoya, Adolfo Valencia Moreno, Álvaro Losada Lozano, Miguel Barbosa (Director), Abrahán Doskoy, Ivan Congote, Álvaro Salcedo Domínguez y Gilberto Salcedo Domínguez. Primera fila de izquierda a derecha: N. Zorrilla, N. Baena, Diego Valencia Moreno, Tiberio Rengifo, Luis Carlos Rojas, Daniel Payán Arboleda (Vicerrector del Colegio), Antonio José Peñón, Ramón Rojas, N. Velasquez, José Luis Giraldo y N. Roa. La información se encuentra en comentario hecho a la foto con fecha del 11 de abril de 2012. ofrecida por el señor Gilberto Salcedo, Para corroborar la información posteriormente se realiza entrevista con Gilberto Salcedo. Conversación vía telefónica, enero 25 de 2019.

**IMAGEN N° 39
BANDA FILARMÓNICA 1962.**



Fuente: González, Guillermo. 1962. BUGA EN FOTOS [página de Facebook] el 21 de marzo de 2017¹³³

**IMAGEN N° 40
PROFESORES DEL COLEGIO
ACADÉMICO 1952.**



Fuente: Araujo, Felipe. Recuperado de: BUGA EN FOTOS [página de Facebook] el 21 de marzo de 2017 ¹³⁴

¹³³ Foto tomada el 15 de marzo de 1962. Atras (de izquierda a derecha): Simenon Tintinago, Bernardo Cruz Correa, Henao, Chica, Wladeimir Akerman, Juventino Martinez, Alzate, Jaramillo, Holmes Berrio, Adelante (de izquierda a derecha): Maestro Miguel Barbosa, Rodas, Gilberto Salazar, Miguelito Barbosa, Cardozo, Rodin Akerman, Luis Alfonso Ibanez, Camilo Salazar, Rodas, Libreros, Rodrigo Varela, Guillermo Gonzalez C. y Jhonson Infante. González, Guillermo. se encuentra en comentario hecho a la foto con fecha del 11 de abril de 2012. Recuperado de: BUGA EN FOTOS [página de Facebook] el 21 de marzo de 2017 <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150773902419619&set=gm.327850957259447&type=3&theater&ifg=1>

¹³⁴ Según afirma el señor Gilberto Salcedo Dominguez, en la fila de atrás de izquierda a derecha se encuentran: “Bernardo Martínez, N.N., José María Bejarano, Jesús Villafañe, Luis Carlos Ojeda, Jorge Saavedra, Daniel Caicedo, Baudillo Salcedo, Jaime Ortiz, Luis G. Salcedo, Roberto Tofiño y Miguel Barbosa.”

Guillermo González, estudiante de la década de los 60 y ex integrante de la banda confirma que en efecto asistían a conciertos en Pereira, Pichichi y actuaban en todas las Semanas Santas, “*todos los días*” y “*en cuanto evento cultural y civico [sic.] se realizaba en Buga (...)*” También comenta que en el año 1.963 o 1.964, este mismo grupo creó la famosa agrupación, Orquesta Los Bachilleres.

Para el año de 1964 llega a apoyar la labor docente y musical del Colegio Académico el maestro Absalón Clavijo, quien permanece durante once años en el plantel, logrando posteriormente su pensión en el año 75.¹³⁵ El maestro Clavijo dedicará una pieza musical, un pasillo más exactamente, escrita para piano llamada “Condecoración” en homenaje que se le hiciera al maestro Miguel Barbosa por esas épocas. En la parte posterior de la partitura, con fecha de mayo 14 de 1973, reza: “*Ami [Sic.] compañero y colega Miguel Barbosa como recuerdo y motivo de su condecoración le obsequio esta página musical*”.

2.2.2.2. El Liceo Femenino

Así como su paso por el Colegio Académico representó un momento importante en la vida de Miguel Barbosa, su llegada al Liceo femenino no fue indiferente a las evocaciones de quienes lo recuerdan, puesto que también se constituyó en un hecho valioso en la consolidación de su música para cuerdas.

Él mismo cuenta que hacia 1953, cuando se fundó el Liceo Departamental Femenino, entra como profesor de música y canto y, a petición de la señora Diocelina Caballero quien fuera su directora en el año 63, fundó la estudiantina de dicha institución.

También asegura que sentados están: “Dr. Francisco Rengifo Ospina, Dr. Gerardo Molina M., Sacerdote 1, Sacerdote Capuchino 2 y el vicerrector Daniel Payán Arboleda.”

¹³⁵ MONTROYA, J., CUAICAL, W. 2017. “*Estilo Compositivo Del Maestro José Absalón Clavijo Hernández Para El Formato Banda Sinfónica*” Universidad Pedagógica Nacional. [Tesis Pregrado]. Bogotá. p.69

IMAGEN N° 41
“ESTUDIANTINA LICEO FEMENINO AÑOS 60”.



Fuente: PÉREZ, Hilda. En la foto De pie: Miguel Barbosa, Adelante: N.N., Esperanza Sandoval, María Elena Hoyos, Soledad Barbosa (Hija), Hilda Gloria Pérez, Sonia Quintero. Atrás: N.N., Margarita, N.N., Tejeda, Lucia Sandoval, Nora Lenis, N.N. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 10 de julio de 2017

Algo que constantemente se ha podido observar a través de la investigación, es que el estudio musical fue muy importante, que incluso se constituyó como una materia obligatoria.

Según Hilda Gloria Pérez, exalumna del colegio y exintegrante de la estudiantina:

“(…) la música en esa época era una materia obligatoria, (…) la música era el solfeo fuera de la Estudiantina nosotros teníamos la materia de música que nos la daba él a todo el grupo, por ejemplo, al grupo de tercero, cuarto a todos nos daba el la clase [Sic.] de música de solfeo, que nos enseñaba todo, la nota el pentagrama todo eso, esa era una materia (…)”.

En el caso de la estudiantina la señora Hilda comenta que esta se reunía luego de las clases, sobre las seis de la tarde, pues una jornada era de todo el día, por lo que luego de las clases se quedaban a ensayar en el colegio.

Según la señora Pérez, la música para cuerdas en los años 60 y 70 era muy común: “(...) *eran tan común esa música, que cuando eran los grados por ejemplo en el académico o en el liceo, a nosotros nos invitaban a tocar a la estudiantina (...) hacían a los grados [sic.] nosotros íbamos a la casa y nos invitaban y era música de cuerda*”. Por otra parte, la novedad de una agrupación femenina, con las calidades interpretativas con las que contó, la convertíen un grupo interesante de mostrar.

Esta estudiantina logró un reconocimiento en el ámbito social de la ciudad, ya que fue constantemente invitada a las distintas celebraciones relacionadas con el Colegio Académico y el Liceo; así como también logró ganar terreno en escenarios y eventos de la ciudad e incluso de carácter departamental.

También hace alusión a la movilidad que tuvieron, tanto esta como la estudiantina que le precedió, integrada por las exalumnas, la Estudiantina “MAZAR”, durante el tiempo que existió:

Nosotros tuvimos varias presentaciones en el teatro municipal es decir donde era María Cristina donde hoy es el cinema centro y en el municipal donde ahora es, uff claro hay [Sic.] tuvimos presentaciones, habían presentaciones culturales y a nosotros nos llamaban, y nosotros tuvimos varias presentaciones y el teatro, (...) por la emisora nos llamaban, ya eran voces de occidente, (...) Don Miguel nos llevaba a varias presentaciones en Cali, me acuerdo que nos llevó, mejor dicho yo tuve el honor de conocer a muchos artistas entre esos a *La Ronca de Oro*, (...) Elenita Vargas, a Víctor Hugo Ayala, a Mireya Ayala que ella cantaba también, (...) también a Diego Estrada que hay [Sic.] también era el Trio Morales Pino (...). el club de leones, la casa de la cultura, nosotros tocamos muchas veces en la casa de la cultura con Don Miguel.

La estudiantina del Liceo Femenino en el año de 1967, hizo su intervención en la III Conferencia de Secretarios de Educación (Ver Imagen 42). Fue un evento a nivel nacional, realizado en el Hotel Guadalajara, liderado por el entonces Ministro de Educación Gabriel Betancourt Mejía¹³⁶

IMAGEN N° 42
“ESTUDIANTINA LICEO FEMENINO EN LA III CONFERENCIA DE SECRETARIOS DE EDUCACIÓN”.



Fuente: El País. 1967. Recuperado del archivo personal de la señora Estella Barbosa el 22 de julio de 2017¹³⁷

¹³⁶ Cabe recordar que Gabriel Betancourt Mejía fue Ministro de Educación durante los gobiernos de Gustavo Rojas Pinilla y de Carlos Lleras Restrepo, en este último donde tuvo lugar la realización de este evento.

¹³⁷ En la foto se encuentran, sentados de izquierda a derecha, Elvira Gaitán de Alvarado, Secretaria de Educación del Tolima; Margot Giraldo, Sub-Secretaria de Educación de Córdoba; Rosa Luisa Uribarren, Secretaria de Educación del Departamento de Sucre; Gabriel Betancur Mejía, Hernán Soto Echeverri, Secretario de Educación del Valle; Julia Castro de Delgado, Secretaria de Educación del Distrito Especial de Bogotá; Cecilia Obregón de Arenas, Inspectora Nacional de Educación del Distrito Especial. De pie se encuentran las señoritas de la Estudiantina en compañía de Humberto Cobo, en el contrabajo, Miguel Barbosa y Pablo Emilio Camacho, Director de la División Cultural de la Secretaría de Educación del Valle.

Este periodo del maestro Miguel Barbosa fue significativamente interesante, y de alguna manera podría decirse que la foto lo describe, debido a que para comienzos de la década del 60 el maestro Barbosa logró una gran cercanía con la jefatura del departamento que para entonces estaba bajo la tutela del Gobernador Gustavo Balcazar Monzón, pero sobre todo con la División de Cultura liderada por Pablo Emilio Camacho Perea, quien fuera el autor de la letra junto con José Ignacio Tamayo del himno del departamento del Valle del Cauca, que precisamente fuera creado en el año 1961 y adoptado como tal en el año 1967.

Camacho Perea fue educador también y había estado a cargo, para el departamento, de la Sección Pedagógica Cultural Publicaciones – Biblioteca para el año de 1963, año en el cual se le hizo uno de los homenajes al maestro Miguel Barbosa y donde precisamente lo exalta a él:

Especialmente debo destacar en estas deshilvanadas palabras mi sentimiento de gratitud hacia dos personas. El Dr. Pablo Emilio Camacho, quien desde la posición directiva que ha ocupado mercedamente hace varios años en la educación del departamento, ha puesto todo su interés en la formación cultural de la juventud y de la niñez. Músico por vocación y por temperamento, su estímulo y apoyo para la formación musical del pueblo vallecaucano, merecen relieves. A él se le debe el impulso **[Sic.]** y la dinámica en la creación de los Orfeones de Maestros¹³⁸, que son una realidad magnífica, no igualada en otras secciones de la República. El **[Sic.]** se ha hecho presente en este acto, en representación de la Gobernación del Departamento¹³⁹ y de la Secretaría de Educación, y, por su conducto, presento a los directores de la administración seccional mi emocionada palabra de agradecimiento. El Dr. Camacho pasará a la historia del Valle del Cauca, como uno de los más eficaces y atinados servidores de su cultura.¹⁴⁰

Como pasara entonces con la estudiantina de la Escuela Complementaria en los años 40 y 50, lideradas tanto por don Miguel, como por el maestro Manuel Salazar, las agrupaciones como esta, conformada por mujeres, supusieron un gran valor cultural de la sociedad bugueña y de los artistas que veían la necesidad de crear este tipo de grupos. Incluso el mismo Barbosa lo resaltó

¹³⁹ Para dicho momento el Maestro Miguel recibe telegrama de parte del gobernador que reza: “NR 0350 FELICITOLO MEREcido HOMENAJE PUNTO DEPLORO VIAJE URGENTE BOGOTA IMPIDAME ASISTIR PUNTO ATENTO CORDIAL SALUDO =GUSTAVO BALCAZAR MONZON GOBERNADOR=”. TELÉGRAFOS NACIONALES NO. 104 “NR 63 OFL CON FQUICIA CALI V AGO TRES = MIGUEL J BARBOSA = COLEGIO ACADÉMICO = BUGA V =

¹⁴⁰ Fragmento de las palabras dirigidas por el maestro Miguel Barbosa, en homenaje que se le hiciera en el año de 1963.

en las palabras que dirigiera en 1963 durante homenaje hecho a él por los colegios Académico y Femenino:

Igual cosa podría decir de la Estudiantina del Liceo Femenino; nuestra mujer colombiana, sinceramente espiritualista y humanamente sensible, sabe perfectamente cómo puede ella colocar la nota alegre y equilibrada dentro de las asperezas del desarrollo de la vida colombiana, y tanto en el campo de la inteligencia como en el del sentimiento, coloca su esfuerzo al servicio de una patria más amable y más culta. El arte vernáculo, que recoge en forma auténtica el sentimiento sencillo de la nacionalidad, encuentra en ella un intérprete con hondas raíces de fidelidad. La mujer nuestra plasma, mejor que nadie, el sentido de nuestro folclor, y siente hondamente en su corazón valor terrígena de los bambucos y pasillos que concretan en la alegría de las notas musicales, el perfil ecuménico de nuestros paisajes, de nuestras costumbres y de nuestro sentimientos [Sic].¹⁴¹

Aunque eso también respondía a una necesidad social, en tanto que existieron mayor número de colegios femeninos que masculinos, pues solamente se habla de colegios como el Académico y el José María Cabal como únicos colegios masculinos en la época.

2.2.2.3. Estudiantina del SENA

Así como en un momento de la historia del maestro Miguel Barbosa con otras instituciones como La Granja Agrícola, el SENA sería para los años setenta el espacio donde él haría también sonar las bandolas, los tiples y las guitarras en su formato de estudiantina.

Según la señora Hilda Pérez, no fue necesario pertenecer al SENA para integrar la estudiantina, sino que el maestro Barbosa convocó a participar de ella a antiguos estudiantes tanto del Colegio Académico como del Liceo Femenino; también la integraron dos de sus nietos y solo una persona que laboraba como Instructor, que fue el señor Afranio Leal.

Doña Hilda comenta que entre los actos más importantes en los que tuvieron que intervenir fue en la visita del General Torrijos a las instalaciones del SENA; Torrijos fue conocido por ser el Jefe de Estado de la República de Panamá desde finales de los 60 hasta 1981 luego de que, junto a Boris Martínez, encabezó el golpe de estado en contra del presidente electo Arnulfo Arias Madrid.

¹⁴¹ Ibíd.

IMAGEN N° 43
" ESTUDIANтина DEL SENA 1979".



Fuente: Pérez, Hilda. 1979. En la foto: De pie: Julio Molina, Pedro Ignacio Sánchez “Pote” (Nieto), Lilian Quintero (Guitarra), “Hermana” Árias, N.N., Edinson Aedo (Bandola), “Hermana” Árias, Gerardo Mora, María Cecilia Saclemente Cobo (Típle). Sentados: Miguel Barbosa, Hilda Gloria Pérez (Bandola), María Eugenia Sanclemente Cobo, Rocío Barbosa (Nieta), Afranio Leal (Instructor del SENA), Sonia González. Recuperado del archivo personal de la señora Hilda Gloria Pérez el 10 de julio de 2017

2.2.3. El compositor

El Maestro Miguel Barbosa, también dedicó parte de su vida a la realización de piezas musicales compuestas por él, la mayoría de estas dedicadas a sus hijas, amigos, estudiantes instituciones como Las Voluntarias, El Colegio San Vicente, El Colegio Académico.

Parte de su producción fue para formatos de cuerda pulsada como la estudiantina y el trío típico, así como también para Banda Filarmónica y Piano, aunque este último representó más una guía armónica y melódica de sus piezas a manera de reducción; sin embargo, demuestran una versatilidad compositiva en tanto formatos, pero una inclinación fuerte por ritmos y aires

nacionales que hoy conocemos como Músicas Andinas Colombianas, y que tendremos oportunidad de ahondar más en el próximo capítulo.

El rol del músico, al igual que a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, es el mismo que el maestro Miguel Barbosa nos muestra a partir de su trabajo para el resto del siglo pasado. Casas, precisamente argumenta que, “(...) *en el caso latinoamericano, y particularmente en el colombiano, el músico que alcanzaba una formación intermedia requería, para su práctica musical, ejercer todos los oficios: ser intérprete instrumental, componer y dirigir*”.¹⁴²

Por tanto, se puede decir que al hacer el recorrido por las facetas del músico Miguel J. Barbosa, además de evidenciar la consulta de diversas fuentes para poder seguir su huella, se puede reconocer un quehacer diverso, propio de los músicos populares en Colombia en el siglo XX, como por ejemplo Agustín Payán Arboleda, para el caso regional; u Oriol Rangel, para el caso nacional.

En algunos casos, el músico, como el maestro Barbosa, adicionalmente tuvo que cumplir con otros roles, como por ejemplo el de *educador*; labor que se incluye con una clara institucionalización dentro del *pensum* académico de los establecimientos educativos de la época, con materias como la música, sin exigir una profesionalización académica, soportada por haber estudiado en academias de música o conservatorios, como evidentemente fue el caso del maestro Barbosa, de quien se ha dicho precisamente que sus conocimientos fueron adquiridos de forma autodidacta y experiencial.

Sobre esto último, según los datos presentados por María Teresa Ramírez y Juana Patricia Téllez en su artículo “*La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX*”, precisamente muestran como para el periodo de 1930 a 1950, la mayoría de los profesores de primaria y secundaria de las zonas rural y urbana, estatales o privados, no contaban con título profesional o “no se encontraban graduados”, aun cuando el índice de número de docentes había crecido.

¹⁴² Op. Cit. p.132

En 1950, el 64% de los profesores de las escuelas primarias no tenían ningún grado. La situación era más grave en la educación pública que en la privada, la población docente sin grado en 1950 llegaba al 66% en la educación pública y a 39% en la privada. Sin embargo, la situación se torna más dramática si se observan las diferencias entre las zonas urbanas y rurales. De hecho, el porcentaje de maestros de enseñanza primaria oficial en la zona rural que no tenían grado llegaba al 82%, mientras que éste porcentaje para la zona urbana era de 51%. La situación de la educación privada rural no era mejor, el porcentaje de profesores que no estaban graduados era cercano al 90% mientras que en la educación privada urbana era de 38%. Estas cifras confirman de nuevo la gran deficiencia de la educación primaria que existía en las zonas rurales del país.¹⁴³

Para la segunda mitad del siglo XX, en el periodo comprendido entre 1951 y 1976, se empezaron a disminuir estos porcentajes, en tanto que se generaron procesos de formación y capacitación, pasando de un 64% en 1950 a un 40,6% en 1967.¹⁴⁴

Adicionalmente y según lo visto en párrafos anteriores, muchos músicos pertenecieron a la población obrera en las diferentes industrias que se establecieron en la ciudad, de acuerdo con la creciente economía del país, lo que termina insertándolos en otras actividades y dejando el oficio de músico solo como una labor alterna, pues no ofrecía una estabilidad que roles obreros si lograban.

El caso de Miguel Barbosa muestra la perseverancia de un músico que no necesitó de esos otros espacios para poder salir adelante, sino que logró edificar una figura, junto con otros de su época, que permitió resaltar una labor que hasta hoy, para quienes vivieron o conocieron de cerca estos hechos, es claramente evocable, pero que necesariamente es importante destacar para las generaciones que no tuvieron la oportunidad de conocer esta parte de la memoria musical de Buga.

Los aportes que hizo Barbosa a la vida musical de Buga se encontraron representados en la conformación y consolidación de agrupaciones instrumentales femeninas, música en vivo y programas radiales. Institucionalización de grupos musicales en centros de estudio

¹⁴³ RAMÍREZ, María Teresa y Téllez, Juana Patricia. 2006. "La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX". Unidad de Investigaciones. Gerencia Técnica del Banco de la República. Colombia. p.38 p.42 obtenido de: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/banrep/article/view/8505>.

Adicionalmente, en nota al pie, las autoras dejan dentro de las causales, según lo señala el Ministro de Educación en 1936, el nombramiento de maestros dependía principalmente de consideraciones políticas y personales y no de la preparación de los mismos.

¹⁴⁴ Ibíd. p.54

como colegios, escuelas, institutos, etc. Y a la promoción y práctica de la música en entidades empresariales como el SENA, el Ingenio Pichichí, etc.

Sin ser un gran innovador en términos de arreglos y composiciones, si contribuyó a la apropiación de las formas tradicionales de componer y arreglar música andina colombiana para cuerdas.

Lo encumbrado de este capítulo es, desde la mirada de la historia cultural, observar cómo se establecieron redes musicales, entre músicos y familias de músicos; cómo operó la música en el entorno social local y su relación con la realidad nacional, pero también cómo la música para cuerdas es, inevitablemente, paso obligado por el cual se pueda entender gran parte de la práctica musical de Buga, que permita brindar información como aporte a la musicología y a la historiografía musical regional.

Por supuesto, la idea no es solamente quedarse en el estudio de caso, sino poder mostrar las diferentes formas en las que un músico, durante gran parte del siglo XX, realizó una labor caleidoscópica; pero más que eso, es la oportunidad de ver, a través de su figura, otras formas de representación de lo popular. Quizás no es nada diferente a lo que hoy se puede hacer, teniendo en cuenta que hay otras acciones y campos operativos en los que el músico del presente actúa, pero establece la hoja de ruta por la cual, para el caso local, se llegó a lo que en otrora fue Buga, su música y sus músicos.

3. El archivo musical como referente para la identificación y caracterización de la obra de Miguel J. Barbosa.

En éste capítulo se aborda el tema sobre el archivo musical de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, cuyo trabajo enmarcado en aires de la región andina colombiana, particularmente en la constitución de agrupaciones en varios formatos instrumentales como el trío típico, la estudiantina, la banda filarmónica y la orquesta de baile, lo hace reconocido en su ciudad.

Es por eso que para relacionar su obra, ha sido importante la búsqueda exhaustiva de fuentes, principalmente partituras, que permitan desarrollar un “inventario” y a partir de este realizar un análisis del material recolectado que faciliten caracterizar su obra y que a su vez ayuden a dar cuenta de ¿qué piezas y para qué formatos compuso o arregló (instrumental, vocal, o mixto) ?, ¿qué aires o ritmos fueron comúnmente utilizados por él? y de esa misma forma avizorar un posible tipo de consumo musical que hubo en la ciudad en el periodo estudiado que, a la postre, aporte en la construcción de la historia musical de la región.

Buena parte de éste material se ha podido consultar en archivos privados, como los pertenecientes a diferentes exalumnos y exintegrantes de las agrupaciones que el conformó, así como también un grupo de carpetas que él legó en vida al bandolista Andrés Felipe Cobo. También se han escrutado algunos archivos familiares, tanto los que ellos fueron creando como los que dejó al morir el maestro, en que se encuentra gran parte de sus arreglos y composiciones, materiales de enseñanza y copias, algunas manuscritas, incluso hechas por los mismos compositores, de piezas que utilizó como repertorio que adaptó o arregló.

También ha sido necesario acceder a fondos musicales como el Fondo Musical Oriol Rangel de la Biblioteca Nacional de Colombia y en el archivo musical de la Academia de Historia Leonardo Tascón de la ciudad de Buga.

En este capítulo será de vital importancia para saber a ¿qué nos referimos con

archivo musical y éste como fuente en la historiografía musical?, que nos evidencie el trabajo para cuerdas de Miguel Barbosa, entre arreglos, adaptaciones, composiciones propias; así mismo que nos permita también saber ¿hacia qué géneros apuntó?, ¿qué recurrencia estructural o de modelo utilizó en sus composiciones? y ¿qué relación tienen estas con el momento histórico en el que está envuelta la obra del maestro?

3.1. Qué es un archivo musical

Para el tema investigado el papel del archivo se constituye en la fuente que nos ayudará a descubrir ese pasado del compositor y de su quehacer musical. Esteban Cabezas y Jorge Jiménez aclaran la función del archivo al decir que este es una “(...) *unidad informativa en donde se organiza, custodia, administra y conserva la música escrita o audiovisual de un país, región, grupo musical o persona con el fin de facilitarla y perpetuarla a través del tiempo*”¹⁴⁵

El archivo puede ser personal o privado ya que es el “(...) *resultado documental donde vemos reflejada la actividad de una persona física o jurídica a lo largo de muchos años*”¹⁴⁶

Esteban Cabezas en su texto “*La organización de archivos musicales marco conceptual*”¹⁴⁷ concluye:

1. En el archivo musical, familiar y/o personal la “documentación es generada individual o colectivamente por una persona o grupo de personas reales generando una documentación que atestigua sus actividades a través del tiempo.”
2. En el caso de archivos musicales, la documentación es generada por compositores e intérpretes que no están supeditados a normas institucionales, pero sí ligados funcionalmente a un ente musical.”

¹⁴⁵ CABEZAS Bolaños, Esteban y JIMENEZ, Jorge. 2001. “*La archivística y la música: una composición entre ciencia y arte*”. En GUTIÉRREZ, C”. Ed. “El Archivo, los archivos”. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia. p. 79-87.

¹⁴⁶ GALLEGU Domínguez, Olga. 1993. “*Manual de archivos familiares*”. Madrid: ANABAD. 109 p.

¹⁴⁷ CABEZAS B., Esteban. 2005. “*La organización de archivos musicales marco conceptual*”. En. “Información, Cultura y Sociedad”. No. 13 (2005)”. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas. p. 81-99.

3. “Archivos personales tienen tanta validez archivística como cualquier archivo central de una institución pública. Su organización y conservación se puede desarrollar siguiendo los mismos criterios y fundamentándose en la misma teoría.”

De acuerdo con lo anterior, podemos definir entonces que el archivo del maestro Miguel Barbosa es importante en tanto que ha permitido perpetuar información de su obra y de su quehacer musical pese al paso del tiempo, posibilitando hacer un acercamiento a la actividad musical que desempeñó a lo largo de su vida y que estuvieron ligados a entidades musicales, agrupaciones e instituciones en los cuales participó, sobre todo como director de agrupaciones de cuerda pulsada como estudiantinas y agrupaciones de pequeño formato como el trío típico. Y aunque no fuera entre sus ideales el dejar esta información como base para investigaciones como esta, cierto es que brinda un testimonio del cual podemos extraer parte de la historia musical de Buga, a través de su obra, que nos permita entender qué tipo de consumo musical hay en la región durante su tiempo como músico.

3.1.1. El archivo como fuente de historiografía musical

Es necesario destacar, como se ha hecho en líneas anteriores, la importancia del archivo como fuente fundamental para la historiografía musical debido a que sobre él se logra mantener a buen resguardo toda la documentación que refiera importancia por su valor científico y cultural, y que posteriormente pueda ser utilizada como fuente documental.

Cabezas relata cómo precisamente disciplinas como la historia y la musicología, han hecho uso del archivo debido a que, a partir de él, se puede organizar y conservar la información tanto de registros personales y bibliotecas de compositores e intérpretes, pues estos son fuentes primarias que han permitido desarrollar historia de obras y compositores y más recientemente, a través de la influencia de los *Annales* a partir de la historia social, extendiéndose hacia una historia social de la música.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Ibíd. CABEZAS, Esteban. 2005. p.82-83

Esto último ha hecho que la prevalencia sobre el “(...) *quehacer musical como una secuencia cronológica de biografías de compositores* (...)”, como lo diría Bermúdez¹⁴⁹, haya cambiado y transformado por la revisión, a partir de lo musical, de todo un entramado social que enmarca y pone al músico como un sujeto dentro y no aislado del mismo, así como el progreso de pueblos y comunidades a través de su creatividad musical.

Razones como estas permiten considerar obtener una aproximación histórica a la música popular en Buga a partir de las prácticas musicales realizadas desde éste ámbito durante gran parte del siglo XX por el maestro Miguel Barbosa, pues al hacer una revisión de las fuentes encontradas en el(los) archivo(s) proporciona un acercamiento a una sección de las manifestaciones culturales, a partir de ésta, hecha por un sector de la población. Según lo dice Maria Victoria Casas:

En términos musicológicos, estas manifestaciones abarcan prácticas individuales y colectivas, instrumentales y vocales, pasando por la música sacra y la música profana, teniendo en cuenta que la recuperación de la práctica musical se logra a partir de diferentes fuentes como partituras originales, transcripciones manuscritas, programas de mano, grabaciones en cintas, empastados de colección familiar entre otros, que recogen una tradición de un sector de sociedad (...)¹⁵⁰

Con base en esto último, es preciso decir que, aunque en gran medida la partitura fue una fuente a utilizar debido a que es en su mayoría de lo que está compuesto el archivo de un músico, también hay otras fuentes que contrastaron y/o permitieron relacionar eso que se escribe musicalmente con lo que se está viviendo, por tanto también deben sumarse a lo dicho por Casas otras fuentes entre las que se encontraron, fotografías, recortes de periódicos, cartas, telegramas, palabras dichas en eventos, etc.

¹⁴⁹ BERMUDEZ, Egberto. 1985. “*Historia de la música vs. Historias de los músicos*”. Revista Universidad Nacional 1.3 (oct.-nov., 1985): 5-17. p.7

¹⁵⁰ CASAS, María V. 2010. “*Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca: Música de salón, 1890-1930.*” *Historia y espacio* 6 (34). p.3
<http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/1678/1583>

3.1.2. La obra musical del Maestro Miguel Barbosa Domínguez: Un archivo en construcción.

El archivo musical de Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, como en muchos otros casos, está compuesto por documentos tales como: libros, cartas, fotos, muchos de los cuales ni siquiera se encuentran bajo la tutela de algún familiar o han sido guardados, olvidados o entregados a otros por desconocimiento de la importancia que representa cada una de las partes que lo componen, o por razones históricas o personales que llevaron a que no se pueda encontrar en un solo lugar o en muchos casos formado por ejemplares no originales. Por eso se habla que es un *archivo en construcción*, ya que este se encuentra *diseminado*, por las razones antes mencionadas, lo que ha hecho que deba seguirse su huella para empezar a construirlo a través de lo que se tiene desde los archivos familiares, particulares y/o privados.¹⁵¹

De acuerdo con lo dicho en el capítulo II, cierta información sobre su obra se encontraba relacionada principalmente en una autobiografía que redactara él en 1985¹⁵² con motivo de uno de los tantos homenajes que le hicieran, además de otras tantas que él relaciona en algunos textos que se hicieran sobre compositores en los años 50 y 60 tales como: “*Orígenes Históricos del Bambuco y Músicos Vallecaucanos*”, de Lubín E. Mazuera, de 1957¹⁵³ (Figuras); o el libro “*Compositores Vallecaucanos*”, de Heriberto Zapata Cuencar de 1968¹⁵⁴ (Figuras).

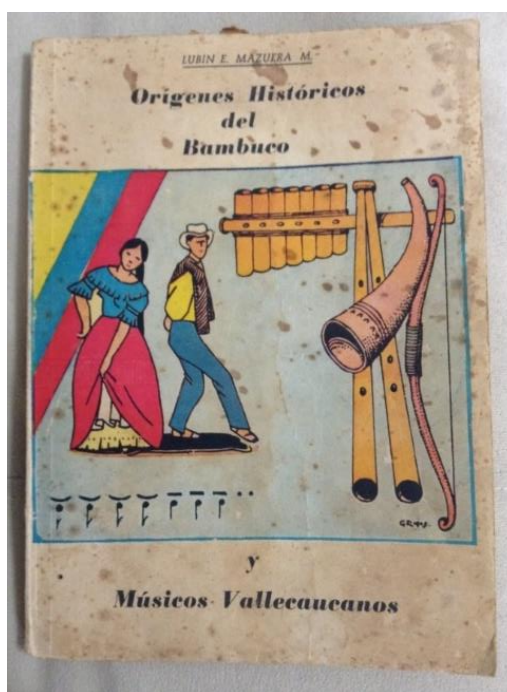
¹⁵¹ Precisamente un avance sobre la búsqueda y recolección del material correspondiente al archivo en construcción del maestro Miguel Barbosa, se relaciona en ponencia presentada en el II Congreso de Investigación en Música, realizado en Cali – Valle del Cauca – Colombia, del 20 al 22 de septiembre de 2017.

¹⁵² Barbosa D., Miguel, 1985, Op.Cit.

¹⁵³ MAZUERA, Lubín. 1957. “Orígenes históricos del Bambuco y músicos vallecaucanos”. Editorial El Carmen. Cali-Colombia.

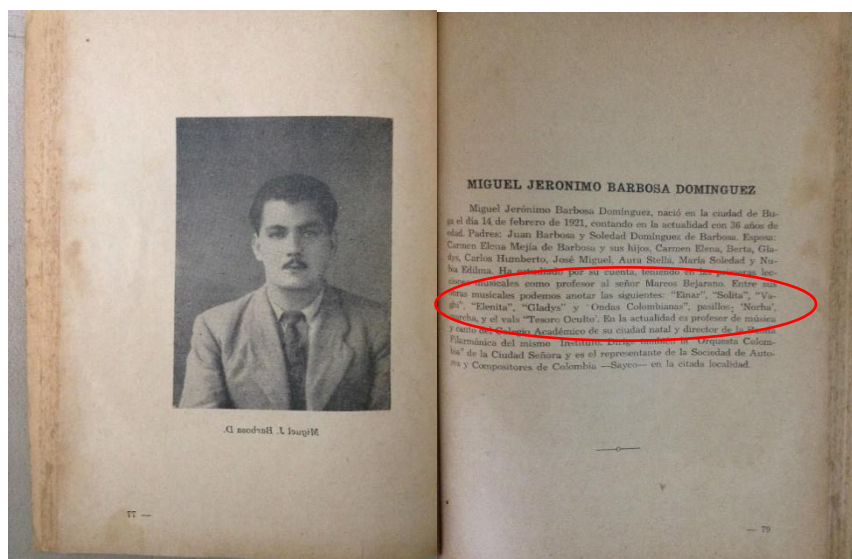
¹⁵⁴ ZAPATA, Heriberto. 1968. “Compositores Vallecaucanos”, Editorial Granamérica Medellín.

IMAGEN N° 3800
PORTADA LIBRO MAZUERA



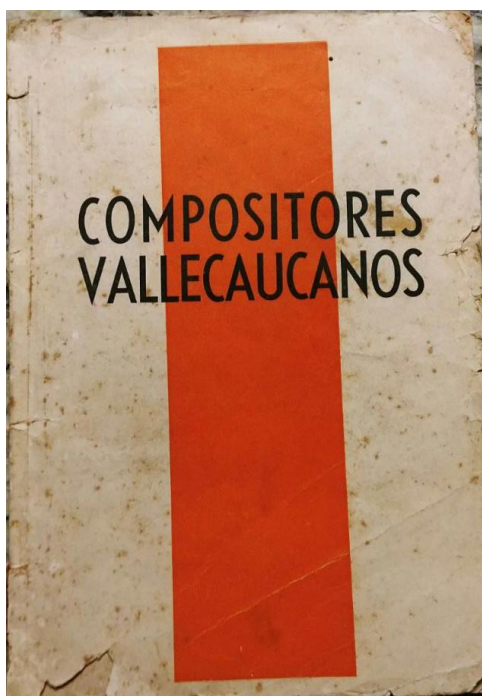
Fuente: MAZUERA, Lubín. 1957. "Orígenes históricos del Bambuco y músicos vallecaucanos". Editorial El Carmen. Cali-Colombia.

IMAGEN N° 3864
MIGUEL JERÓNIMO BARBOSA DOMÍNGUEZ. MAZUERA



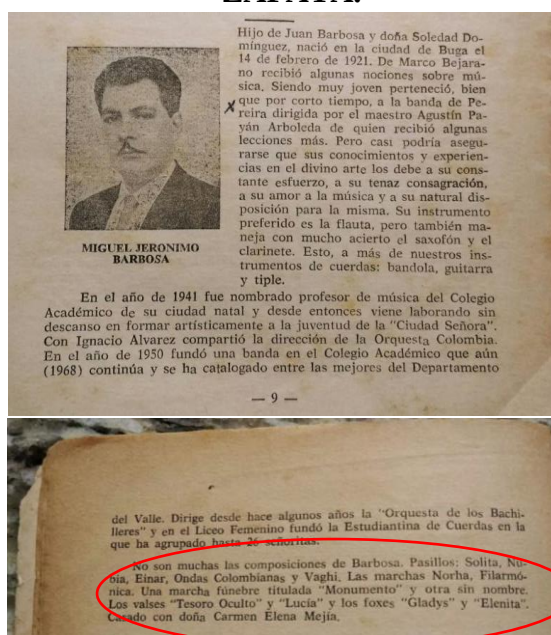
Fuente: MAZUERA, Lubín. 1957. "Orígenes históricos del Bambuco y músicos vallecaucanos". Editorial El Carmen. Cali-Colombia.p.77-78

IMAGEN N° 4057
PORTADA LIBRO ZAPATA



Fuente: ZAPATA, Heriberto. 1968. "Compositores Vallecaucanos", Editorial Granamérica. Medellín.

IMAGEN N° 4121
MIGUEL JERÓNIMO BARBOSA.
ZAPATA.



Fuente: ZAPATA, Heriberto. 1968. "Compositores Vallecaucanos", Editorial Granamérica. Medellín. p.9-10

Gracias a la información que revelaron estos autores, sumada a la ya conocida a través de la nota autobiográfica y las fuentes orales obtenidas posteriormente, es que se supo que el maestro Miguel Barbosa hizo una pieza por cada hija, un total de seis piezas: Elenita, Bertha Gladys, Aura Estella, Solita, Nubia y Ana Milena. A sus tres hijos varones, Carlos Humberto, José Miguel y Hector Fabio, no les compuso. También se refieren las piezas *Monumento, Vagui, Einar, Ondas Colombianas, Nhora, Lucía, Filarmónica*, entre otras.

En el caso de las composiciones originales a sus hijas, estas se encuentran bajo la custodia de ellas, incluso algunas cuentan con la adaptación al formato de estudiantina, de las cuales existen fotocopias en los diferentes archivos privados de exalumnos de don Miguel.

Con la información de las distintas fuentes o fondos, se hizo un inventario en Excel que contiene información básica: Obra, Compositor, Formato, Instrumento, Año De Transcripción, Genero/Aire, Ubicación, Observaciones. Que permitiera hacer un análisis de lo recolectado, entre obras interpretadas (Arregladas y/o Adaptadas) y creadas.

De acuerdo con lo expuesto en los capítulos 1 y 2 de esta tesis en lo relacionado con lo propuesto por Pierre Bourdieu, si bien la producción musical de Miguel Jerónimo Barbosa contribuye a esa construcción de capital cultural en la ciudad, en términos de pervivencia, difusión, creación e interpretación de música popular colombiana para formatos de cuerda pulsada, la construcción de un inventario de partituras es tan solo una herramienta que permite estudiar y comprender el fenómeno musical en el que desarrolla su proyecto de vida el autor estudiado.

El archivo musical del maestro Miguel Barbosa se encuentra distribuido entonces entre las piezas de sus hijas, que están al resguardo de ellas; el archivo entregado a Andrés Felipe Cobo; un archivo personal y familiar del maestro; los archivos creados por sus estudiantes con fotocopias de algunas de las piezas elaboradas por él y que se convirtieron posteriormente en obras a interpretar en las agrupaciones que dirigió.

3.1.2.1.El archivo donado a Andrés Felipe Cobo:

Sin lugar a dudas este fue el primer archivo con el que se contó. Se encuentra distribuido en tres carpetas que contienen el material (partituras) para el caso de la música de cámara para cuerdas entregada antes de morir por el maestro Miguel Barbosa al bandolista Andrés Felipe Cobo. Andrés Felipe fue discípulo de uno de los más ilustres alumnos del Maestro Barbosa, Diego Estrada Montoya, además que hace parte de una de las familias musicales más tradicionales de la ciudad de Buga.

Se pudo evidenciar que el material consta de *particellas* para los tres instrumentos principales, *Tiple*, *Guitarra* y *Bandola*, que bien supone la constitución de Tríos Típicos o Estudiantinas. Aunque se encuentran también piezas manuscritas e impresas para Piano, clarinete y coros.

Entre el material dispuesto en el archivo de Andrés Felipe, hay obras manuscritas, a tinta, a lápiz o en lapicero, de adaptaciones o arreglos hechos por el mismo Maestro.

También hay algunas *particellas* de piezas compuestas por él como la melodía del *Himno de las Voluntarias*; y las *Particellas* de Guitarra de *Manolín* y *Julian*.¹⁵⁵ que corresponderían a dos de sus composiciones.

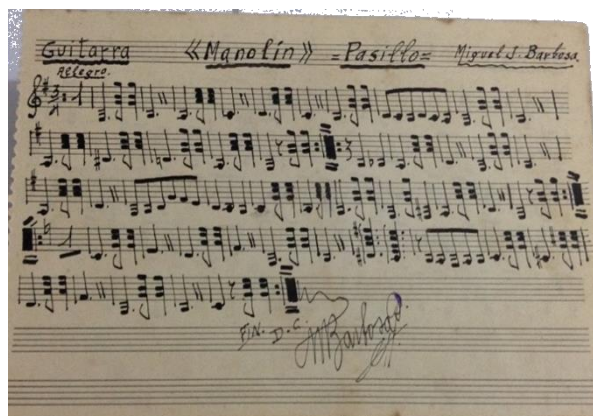
IMAGEN N° 4185 “MI COLINO” – PASILLO



Fuente: Archivo Andrés Felipe Cobo. Carpeta Bandola, “Mi Colino” – Pasillo de Álvaro Romero (Particella para Bandola).

¹⁵⁵ Ésta última cuenta con grabación hecha por Diego Estrada y el Trío Espíritu Colombiano.

IMAGEN N° 4378
“MANOLÍN” – PASILLO



Fuente: Archivo Andrés Felipe Cobo. Carpeta Guitarra, “Manolín” – Pasillo de Miguel Barbosa (Particella para Guitarra),

3.1.2.2.El Archivo de Jorge Libreros:

Aunque ha pasado ya mucho tiempo desde que Jorge Libreros tocó en la Estudiantina del SENA y en el Conjunto Guadalajara en los 80's, aún tenía consigo algunas de las copias que corresponderían a su papel de guitarrista en esta y otras agrupaciones a donde lo incluía el Maestro Barbosa por casi una década.

El material estaba constituido por particellas, fotocopiadas, para guitarra acompañante de Trío o Estudiantina. Las piezas con las que cuenta el señor Libreros son: *Sonia* - Pasillo, *Bertha Gladis* - Pasillo, *Nolvira* – Marcha (que posteriormente se llamará *Ginna Alexandra*), *Dieguito* - Pasillo, *Aura Stella* – Pasillo y *Elenita* – Pasillo.

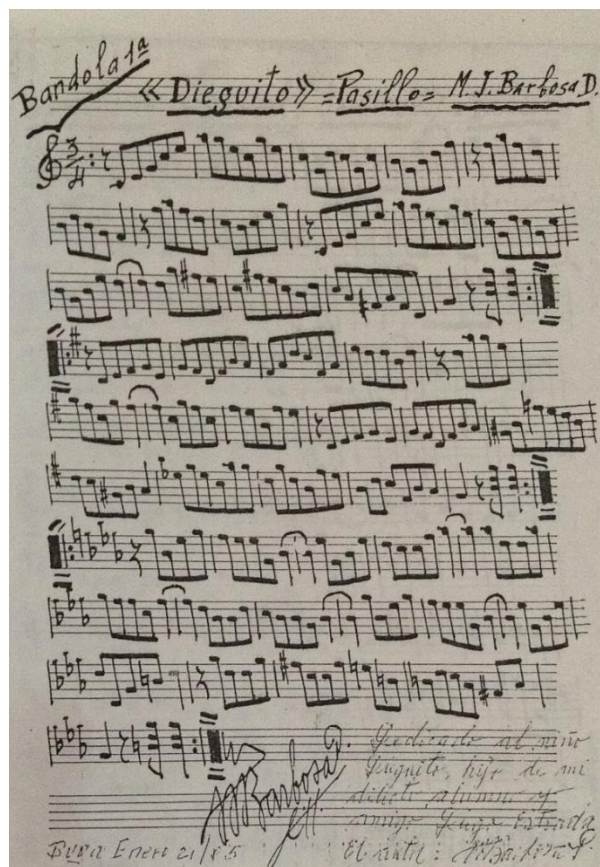
3.1.2.3.El Archivo de Hilda Gloria Pérez:

Fue alumna del Maestro Manuel Salazar y una de las primeras estudiantes en integrar una estudiantina dirigida por él cuando apenas cursaba Cuarto y Quinto grado de primaria en la Complementaria de Señoritas. Posteriormente en el Bachillerato en el Liceo Departamental

Femenino, integró la Estudiantina de dicha institución como bandolista bajo la dirección del Maestro Barbosa.

En su haber, se conservan fotocopias de la bandola de algunas de las piezas de Don Miguel como: *Sonia* – Pasillo; *Bertha Gladis* – Pasillo; *Ginna Alexandra* (Nolvira) – Marcha; *Dieguito* – Pasillo (Ver Imagen 50); *Aura Stella* – Pasillo; *Julian* – Bambuco; *Manolín* – Pasillo y *Elenita* – Pasillo.

IMAGEN N° 4442
"DIEGUITO" PASILLO



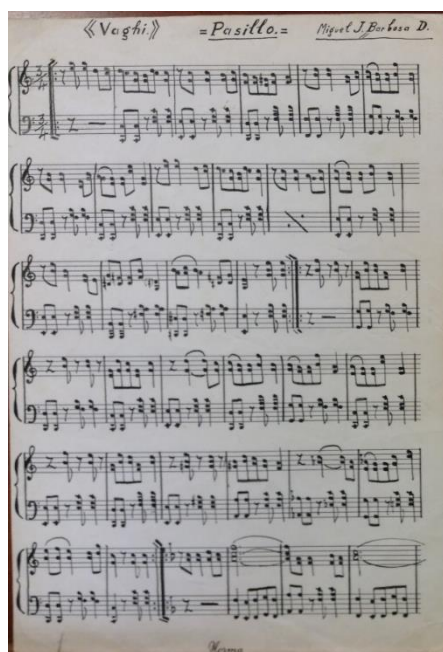
Fuente: Barbosa, Miguel. 1985. "Dieguito" Pasillo. #30 [Particella Bandola 1]. Archivo Hilda Gloria Pérez. ¹⁵⁶

¹⁵⁶ En la partitura se puede leer, con Lugar y fecha Buga, Enero 21/85: "Dedicado al niño Dieguito, hijo de mi dilecto alumno y amigo Juan Estrada. El Autor: (...) "

3.1.2.4.Fondo Musical Oriol Rangel – Centro de documentación musical - Biblioteca Nacional de Colombia (BNC):

En este Fondo se encontraron tres piezas de composiciones del mismo Maestro Miguel Barbosa, copias manuscritas en reducción para piano hechas por él, en las cuales además puede leerse: “*Copia por el autor, con admiración y respeto para el maestro: Oriol Rangel. El autor. Buga Abril 19 /53*”¹⁵⁷. Esta dedicatoria hacia el compositor ya no es igual al cabo de unos años. En una de las copias manuscritas de su pasillo *Nubia*, con fecha de septiembre de 1961, el maestro Barbosa escribe: “*Copia para mi apreciado y recordado amigo, maestro: Oriol Rangel. Con todo cariño el autor*”.¹⁵⁸ Las piezas encontradas en éste fondo pertenecen a los Pasillos: “*Solita*”, “*Vagui*” y “*Nubia*”. (Ver Imagen 51)

IMAGEN N° 4506 “VAGUI” PASILLO



Fuente: Barbosa, Miguel. 1953. “Vagui” Pasillo. [Partitura]. Fondo Musical Oriol Rangel. Centro de documentación musical. BNC. M1687 .C6 CMPC CAR 2/71

¹⁵⁷ Barbosa, Miguel. 1953. Pasillo “Solita”. [Partitura]. Fondo Musical Oriol Rangel. Centro de documentación musical. BNC. M1687 .C6 CMPC CAR 2/69

¹⁵⁸ Barbosa Miguel. 1961. Pasillo “Nubia” [Partitura]. Fondo Musical Oriol Rangel. Centro de documentación musical. BNC. M1687 .C6 CMPC CAR 2/70

Este tipo de información suministrada por el mismo compositor en una partitura, permite construir también una historia detrás de ese circuito y de redes entre compositores durante ésta época en Buga, ya que según lo cuenta Casas,¹⁵⁹ citando a Josefina Salcedo, era habitual que personajes como Pedro Morales Pino, Agustín Payán u Oriol Rangel visitaran la ciudad a departir con otros músicos en casa de la copista Susana Cifuentes de Salcedo, incluso Susana realiza copias de las obras del mismo Oriol Rangel a petición de él, lo que podría sugerir una hipótesis de una cercanía de Barbosa y Rangel en una de las visitas de éste último a Buga, y que con el tiempo consolidó una amistad.

3.1.2.5.Fondo Musical Academia de Historia Leonardo Tascón – Buga:

Este Fondo musical se encuentra compuesto por el que fuera el archivo personal del compositor Agustín Payán Arboleda, donado posteriormente por su hermano Hernando Payán. Dentro de éste Fondo se encontraron dos piezas más, manuscritas de puño y letra del mismo Miguel Barbosa.¹⁶⁰ El pasillo “*Ana Milena*” y el vals “*Tesoro Oculto*”.

3.1.2.6.Archivo Personal de Miguel Barbosa y Archivos Familiares:

Está constituido por 3 cajas de diferentes tamaños. Este último fue encontrado, gracias a la búsqueda exhaustiva de un sector de la familia del Maestro. Podría considerarse la “*Joya de la corona*”, debido a que, en un primer acercamiento se pudieron encontrar otras piezas compuestas por él, manuscritos sobre todo de los arreglos hechos para la Banda Filarmónica del Colegio Académico, incluyendo el himno de éste plantel con autoría de Bernardo Martínez.

¹⁵⁹ CASAS, María Victoria. 2014. Op. Cit. p.67

¹⁶⁰ Cabe recordar que hubo mucha cercanía de parte de Miguel Barbosa con Agustín Payán ya que, como se dice en líneas anteriores, él viajó a Pereira con Payán para hacer parte de la Banda de la Policía a petición de este último. Esta información también puede corroborarse en la tesis de pregrado de Licenciatura en Música de la Universidad del Valle titulada: “*vida y obra musical de cuatro compositores del norte del valle del cauca*” de Esperanza Aponte Candela del año 2005. Además, también podemos ver como coinciden en diferentes espacios ambos maestros.

3.2.El trabajo musical para cuerdas de Miguel J. Barbosa.

De acuerdo con lo encontrado a partir de los diferentes archivos, se ha podido precisar una serie de piezas que compondrían el trabajo musical para cuerdas realizado por el maestro Miguel Barbosa Domínguez entre arreglos, adaptaciones y composiciones propias.

Se ha tomado como base de la investigación las piezas correspondientes al archivo de Andrés Felipe Cobo para hacer la revisión de lo arreglado o adaptado por el maestro Miguel Barbosa, por contar éste con la mayoría de piezas adecuadas para el formato de trío típico o estudiantina, permitiendo dar una mirada objetiva al tipo de obras interpretadas en las agrupaciones que comprendían este formato y que eran dirigidas por él, como la estudiantina del SENA, la de la Liceo Femenino, la estudiantina MAZAR, entre otras; lo que supone entonces que la mayoría de las contenidas en este archivo, representan el cúmulo de lo interpretado por él hasta el tiempo en que se mantuvo activo musicalmente.

Para el caso de las piezas propias se toma como referente lo encontrado en los archivos personales y familiares del maestro, así como las fotocopias de lo que aún mantienen algunos de sus antiguos estudiantes como Hilda Gloria Pérez y Jorge Libreros; también se sumaran las piezas encontradas en los archivos y fondos antes expuestos, pues permiten ver en conjunto el número de piezas compuestas y los géneros o aires utilizados para componerlas.

3.2.1. Arreglos y adaptaciones¹⁶¹

¹⁶¹ En la música popular, el término *arreglo* hace alusión a una versión de una pieza musical que está estrechamente ligada con su interpretación, en tanto que éste parte de una pieza original a la cual se le adicionan o se le suprimen elementos; es por eso que una misma pieza musical puede variar en la interpretación de uno u otro ejecutante, ya que puede contener introducciones, transiciones, giros armónicos, contrapuntos, repeticiones, etc., que no estaban dispuestos en la pieza original. En ocasiones puede pensarse o inferirse que el arreglo es prácticamente una nueva composición.

En el caso de la *adaptación*, que es un término mucho más ligado a la música académica pero que también puede tener cabida dentro de la interpretación de las músicas populares, se puede entender como el cambio de formato instrumental que se hace de una obra o pieza sin cambiar su estructura, ni sus partes, ni sus líneas melódicas, ni sus armonías. Muchas veces este trabajo es hecho por el mismo creador o compositor o por

Según la información obtenida a partir del archivo de Andrés Felipe Cobo, que consta aproximadamente de 487 folios (Ver Cuadro 1), incluyendo recortes de periódico, carátulas de partituras, hojas sin marcar, entre otros.

Se toma como muestra la CARPETA BANDOLA que contiene el mayor número de folios en el archivo, para determinar las piezas y compositores utilizados en el repertorio a interpretar por el maestro Miguel Barbosa (Ver Cuadro 2).

Revisado el archivo se puede destacar un total de 98 piezas:

CUADRO N° 1
NÚMERO TOTAL DE FOLIOS EN EL ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO

ARCHIVO ANDRES FELIPE COBO	
ARCHIVO	CANTIDAD
CARPETA GUITARRA	137
CARPETA BANDOLA	186
CARPETA TIPLE	157
TOTAL	487

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Carpetas Guitarra, Bandola y Tiple. Archivo Andrés Felipe Cobo. Obtenido el 30 de mayo de 2016

3.2.1.1. Piezas y compositores

CUADRO N° 2
NÚMERO TOTAL DE PIEZAS ADAPTADAS Y COMPOSITORES EN EL
ARCHIVO DE ANDRÉS FELIPE COBO

No.	OBRA	COMPOSITOR
1	HELECHOS	LISANDRO VARELA
2	TITIRIBÍ	JOSE A. MORALES

orquestadores o arregladores. Un ejemplo de esto es cuando vemos que se hace una pieza para piano, y sin cambiar ninguno de los elementos antes mencionados, se acondiciona para ser interpretado en un formato de orquesta o, para no ir muy lejos en el tema de investigación, a un formato de cuerda pulsada, como el trío típico o estudiantina. Es por eso que se puede concluir que, en este caso en particular, ambos modelos están presentes dentro del archivo correspondiente a la música para cuerdas de Miguel Barbosa, pues dentro de su quehacer, las piezas que se encuentran en este archivo fueron algunas creadas, pero otras fueron adaptadas y/o arregladas para su formato instrumental, además de contener algunas variantes que difieren de la versión original.

3	PILA RICA	ARISTIDES ROMERO S.
4	CORO DE LOS MARTILLOS	VERDI (Giuseppe)
5	NENÉ	CARLOS ESCAMILLA
6	FREDONIA	FAUSTO PÉREA VÁSQUEZ PEDRERO
7	JOYEL	JEREMIAS QUINTERO
8	RELATOR	H. SINISTERRA
9	PEPITA GREUS	P. PÉREZ CHAVÍ
10	TOÑO	ALVARO ROMERO S.
11	TORBELLINO DE MI TIERRA	FRANCISCO CRISTANCHO C.
12	CAMINO DE POSO AZUL	JOSE A MORALES
13	EL FUSAGASUGUEÑO	P. MORALES PINO
14	LA MORENA DE MI COPLA	ESPAÑOL CARLOS CASTRO
15	TU NOMBRE Y POR TU FALSO AMOR MUJER	A.SARAS Y OSCAR VICEL
16	CARTAGENAS	N/A
17	TU NOMBRE- POR TU FALSO AMOR MUJER Y CARTAGENAS	A. SARAS- OSCAR VISEB
18	HIGH-HIGH-HIGH-Y MENTIRAS TUYAS	N/A Y A.SARAS
19	ESFINGE	LETRA EDIY SALOSPI MUSICA MANUEL SALAZAR
20	INFORTUNIO	N/A
21	COMO SON LAS MUJERES	N/A
22	MI COLINO	ALVARO ROMERO S.
23	CUENTOS DEL BOSQUE DE VIENA	JOHANA STRAUS
24	NOCHE DE AMOR- Y RAZA VENCIDA	E. OROZCO
25	POR ESO	MANUEL SALAZAR
26	ESFINGES	LETRA EDY SALOSPI MUSICA MANUEL SALAZAR M.
27	QUISIERA COMPRENDERTE	GR FIMOS
28	LA MORENA DE MI COPLA	N/A

29	NOVILLERO	MARIA TERESA LARA
30	DESPECHO	RAFAEL HERNANDEZ
31	CHILI	GREGORY FELIX
32	ESTUDIO DE PASILLO No 3	EMILIO MURILLO
33	ESPERANCITA	ALVARO ROMERO S.
34	JUVENIL	N/A
35	GRANERO EL "EL AVION"	ALVARO ROMERO S.
36	EL CALAVERA	P.MORALES PINO
37	"PATASDILO"	CARLOS VIECO O.
38	"PATASD'HILO"	CARLOS VIECO O.
39	"LINA LINDA"	MIGUEL BOCANEGRA
40	SERENTA ALDEANA	AGUSTIN PAYA A.
41	LOS CAMPEONES	PLUTARCO J. BARREIRO
42	BOCHICANEANDO	LUIS URIBE BUENO
43	DOS GUITARRAS	RUSSIAN GYPSY FOLK SON G.
44	HONORES A POPAYAN	ALVARO ROMERO S.
45	INTERMEDIO EN FA	JERÓNIMO VELASCO
46	BOCHICA	F. CRISTANCHO
47	LA POTRA ZAINA	N/A
48	COLLAR DE LAGRIMAS	CARLOS VIECO O.
49	ROMERITO DE MI HUERTO	N/A
50	LA GATA GOLOSA	FULGENDIO GARCIA
51	¡TESE QUIETO!	JOSE A. MORALES
52	BACHUÉ	FRANCISCO CRISTANCHO C.
53	MICHIN	JOSE A MORALES
54	CAMPANITAS DE CRISTAL	N/A
55	DESDE LEJOS	B. BAUTISTA
56	SALTANDO MATONES	LUIS DUEÑAS PORTILLA
57	MONTAÑERO	CARLOS VIECO O.
58	TIATINO	ALVARO ROMERO S.
59	FERROCARRIL DE LOS ALTOS	D. BETANCOUR
60	REFLEJOS	P.MORALES PINO
61	TRIGALIA	PLINIO HERRERA

62	GRANADA	AGUSTIN LARA
63	ESTAMPA RURAL	CARLOS ECHEVERRI G.
64	ROMERIAS	ARISTIDES ROMERO S.
65	ATARDECER	CARLOS VIECO O.
66	INSPIRACIÓN	FELIPE LAMUS CACERES
67	BUEN HUMOR	EMILIANO LUCENA
68	IMPROMTU	ALVARO ROMERO S.
69	BUCARELIA	JOSÉ A. MORALES
71	SANDINO	EFRAÍN OROZCO
72	OTRO BUCHIPLUMA	ARCELMO ALVARADO
73	DANZA HÚNGARA #5	JHON BRAHMS
74	VIVA LA FIESTA	LUIS MARIO CARVAJAL
75	ESPÍRITU COLOMBIANO	LUCHO BERMUDEZ
76	POCO PIÚ	N/A
77	CHULLITA QUITEÑA	N/A
78	EL GATO MONTÉS	N/A
79	NI SE COMPRA NI SE VENDE	N/A
80	VIRGENES DEL SOL	N/A
81	RECUERDOS DEL PASADO	N/A
82	HIMNO NACIONAL DE COLOMBIA	ORESTE SINDICE
83	DESVELO DE AMOR	N/A
84	PALITO EN BOCA	ALVARO ROMERO S.
85	"MARIA" =GAVOTA=	BENIGNO NUÑEZ
86	RUMICHACA	EMILIO MURILLO
87	VIVITA	ALVARO ROMERO S.
88	DIANA	DIEGO ESTRADA M.
89	ARPEGIOS	CARLOS FULGENCIO GARCIA
90	MARIA VIERA	ALVARO ROMERO S.
91	SIGUE TU RUTA VIEJO	N/A
92	MI VIEJO SAMAN	N/A
93	ESMERALDA	N/A

94	CASTAÑUELA	MARENGO Y ZATZ KIN
95	HILSE	TOMÁS MOLANO ROSAS
96	LA LEYENDA DEL BESO	SANTULLO Y VERT
97	EL ESTILISTA	ALVARO ROMERO S.
98	UNO	MARIANITO MORES
99	GITANO	MIGUEL BOCANEGRA
100	PILA-RICA	ARISTIDES ROMERO S.

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Carpeta Bandola. Archivo Andrés Felipe Cobo. Obtenido el 30 de mayo de 2016

CUADRO N° 3
NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR COMPOSITOR EN EL ARCHIVO DE
ANDRÉS FELIPE COBO

COMPOSITOR	NO. DE OBRAS POR COMPOSITOR
N/A	17
ALVARO ROMERO S.	11
CARLOS VIECO O.	5
JOSE A. MORALES	4
ARISTIDES ROMERO S.	3
LETRA EDY SALOSPI MUSICA MANUEL SALAZAR M.	2
MIGUEL BOCANEGRA	2
FRANCISCO CRISTANCHO C.	2
EMILIO MURILLO	2
P.MORALES PINO	2
MARENGO Y ZATZ KIN	1
JOSÉ A. MORALES	1
CARLOS ESCAMILLA	1
CARLOS FULGENCIO GARCIA	1
LUIS DUEÑAS PORTILLA	1
AGUSTIN PAYA A.	1
CARLOS ECHEVERRI G.	1
D. BETANCOUR	1
JOHANA STRAUS	1

DIEGO ESTRADA M.	1
LISANDRO VARELA	1
E. OROZCO	1
LUIS URIBE BUENO	1
EFRAÍN OROZCO	1
MARIANITO MORES	1
EMILIANO LUCENA	1
ORESTE SINDICE	1
A.SARAS Y OSCAR VICEL	1
JHON BRAHMS	1
ESPAÑOL CARLOS CASTRO	1
AGUSTIN LARA	1
F. CRISTANCHO	1
B. BAUTISTA	1
FAUSTO PÉREA VÁSQUEZ PEDRERO	1
LUCHO BERMUDEZ	1
FELIPE LAMUS CACERES	1
LUIS MARIO CARVAJAL	1
ARCELMO ALVARADO	1
MANUEL SALAZAR	1
P. PÉREZ CHAVÍ	1
MARIA TERESA LARA	1
PLINIO HERRERA	1
BENIGNO NUÑEZ	1
RAFAEL HERNANDEZ	1
N/A Y A.SARAS	1
SANTULLO Y VERT	1
P. MORALES PINO	1
VERDI (Giuseppe)	1
JERÓNIMO VELASCO	1
FULGENDIO GARCIA	1
PLUTARCO J. BARREIRO	1
GR FIMOS	1
RUSSIAN GYPSY FOLK SON G.	1
GREGORY FELIX	1
TOMÁS MOLANO ROSAS	1
H. SINISTERRA	1
A. SARAS- OSCAR VISEB	1
JEREMIAS QUINTERO	1
Total general	98

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Carpeta Bandola. Archivo Andrés Felipe Cobo. Obtenido el 30 de mayo de 2016

Sobre las piezas que aparecen con la denominación “N/A” al lado del compositor, refiere a aquellos documentos del archivo que no muestran información sobre quién compuso la obra. Sin embargo, se han podido establecer algunos compositores, por ejemplo, el caso del *Desvelo de amor* y *Campanitas de cristal*, ambos son boleros del puertorriqueño Rafael Hernández Marín, y que se ha escuchado en las voces de Orlando Vallejo junto al Conjunto Casino; también en las voces de Daniel Santos, Celia Cruz o Vicente Fernández.

Recuerdos del pasado, pertenece a Jerónimo Velasco; *Ni se compra ni se vende*, composición de Gerardo Monreal Lacosta; *El gato montés*, es una ópera a tres actos que contiene, en uno de ellos, este reconocido pasodoble. La obra fue compuesta por Manuel Penella. *Chullita quiteña*, en realidad es conocido como *El Chulla quiteño*, de Alfredo Carpio Flores y Luis Alberto Valencia, este último dice haber sido el autor original de la obra pero que cedió los derechos a Flores¹⁶². La pieza original es reconocida como un *Pasacalle*¹⁶³.

Romerito de mi huerto, es un bolero de Aristides Sánchez. *La potra Zaina*, del venezolano Simón Díaz; y *Cartagenas*, que viene siendo en realidad *Cartagena*, es un bolero de Adolfo Mejía y Leonidas Otálora.

Poco Piú, es una hoja suelta que pertenece a alguna de las piezas de la carpeta Bandola, pero no se pudo identificar a cuál.

¹⁶² Cobo, Gabriela. “La palabra chulla define al quiteño, y está plasmada en un personaje y canción” [Nota de prensa] En: Diario EL COMERCIO. 5 de diciembre de 2016. <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito-chulla-quiteno-cancion-personaje.html>

¹⁶³ El Pasacalle es una danza de origen español, es de ritmo animoso y marcado, y en la que hay una armonía basada en dos acordes: Tónica y Dominante. Nace en el barroco europeo, pero en América se populariza en las clases populares como danza para las distintas celebraciones. Aunque el aire europeo es ternario en su métrica, para el caso de la pieza “El chullo quiteño” o “Chullita quiteña”, según Barbosa, es claramente una danza binaria, a manera de marcha o corrido, la cual el maestro Barbosa ha denominado “Corrido Ecuatoriano”.

3.2.1.2.Aires o ritmos

CUADRO N° 4
NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR RÍTMO/AIRE EN EL ARCHIVO DE
ANDRÉS FELIPE COBO

RÍTMO/AIRE	No. POR RITMO/AIRE
PASILLO	25
BAMBUCO	17
PASODOBLE	7
N/A	2
BOLERO	6
MARCHA	4
FOX-TROT	4
DANZA	3
TORBELLINO	2
VALS	2
GUABINA	2
RUMBA-BENGÜINE	1
PASILLO (ESTILISADO)	1
FOX - ICAICO	1
BOLERO-ESPAÑOL	1
PASILLO-CANCION	1
FOX-TROT-Y BOLERO	1
TIEMPO DE VALS	1
GRAN PASO DOBLE	1
FOX/BUIL	1
GAVOTA	1
PASILLO CANCION	1
PASAJE	1
FANTASÍA ESPAÑOLA	1
RUSSIAN GYPSY FOLK SON G.	1
TANGO	1
BUNDE	1
FOX - BLUE	1
CORRIDO ECUATORIANO	1
VALS Y FOX-SIMMY	1
BOLERO Y CRIOLLA BOLERO	1
PASILLO	1
INTERMEZZO	1
JOROPO	1

BALADA	1
LIRICO	1
Total general	99

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Carpeta Bandola. Archivo Andrés Felipe Cobo. Obtenido el 30 de mayo de 2016

En el caso de los ritmos que aparecen con las siglas “N/A”, esto se debe a que una de las particellas corresponde, de acuerdo a lo que se logra entender, a la pieza “*Como son las mujeres*” (Ver Imagen 52), de la cual no se ha encontrado información; y la otra pieza por la cual aparecen las siglas es el *Intermedio en Fa*, de Jerónimo Velasco. En este caso, si se tiene en cuenta que es una pieza compuesta hacia comienzos del siglo XX, esta está cargada de todo un *simbolismo* propio de las músicas románticas que, llevadas al territorio local, entraría como una pieza de corte nacionalista, ya que los *Intermezzi*, se constituyen en *piezas de carácter*, al estilo de las músicas para piano del siglo XIX, dentro del grupo de “*Obras de pequeño formato con títulos alusivos a la noche, al amor o con carácter de improvisaciones, como los impromptus*”.¹⁶⁴ Un *intermezzo* no refiere por tanto un ritmo o métrica en particular para ser compuesto. En este caso se podría pensar que, en el caso particular de la pieza de Velasco, este usa un ritmo de Schottisch.

Se ha podido constatar que el Pasillo, al igual que en sus composiciones, fue comúnmente utilizado por el maestro, aproximadamente 25 de ellos; le sigue el bambuco con 17, posteriormente el Pasodoble, el Bolero y el Fox Trot.

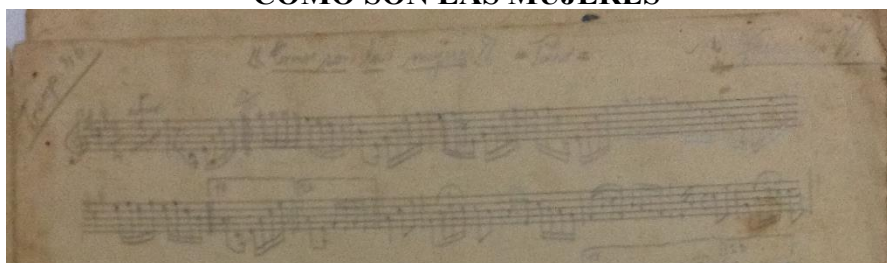
Dentro del trabajo de transcripción de Susana Cifuentes en Buga por ejemplo, de acuerdo a lo presentado por Casas¹⁶⁵, este denota también una fuerte inclinación hacia la interpretación y composición de piezas tanto en el aire de pasillo como de Vals para finales del siglo XIX y principios del XX. La misma autora hace referencia a la moda que estos ritmos constituían para esta época, demostrando su intensión compositiva e interpretativa pues, de un total de 85 piezas encontradas, 22 son pasillos y 22 son Valse, para un porcentaje del 37,4% del repertorio hallado; solo seguido por la danza con un total de 14 piezas.

¹⁶⁴ Casas, María V. 2014. Op. Cit. p.77

¹⁶⁵ CASAS, María. Ibíd. p. de la 69 a la 77.

En cuanto al trabajo realizado por los compositores, como Agustín Payán, abordado por Esperanza Aponte¹⁶⁶ y complementado por Felipe Calero¹⁶⁷, es muy frecuente la composición de Pasillos, contrastando la información de ambas investigaciones, se pueden determinar este aire en la mayoría de sus composiciones con un total de 103 piezas.

IMAGEN N° 4570
“COMO SON LAS MUJERES”



fuente: Archivo Andrés Felipe Cobo. 2016. Carpeta Bandola, “Como son las mujeres” – (Particella para Trompeta),

Con respecto a la recurrencia en la interpretación de pasillos, se puede decir que, de acuerdo a lo establecido por autores como Martha Rodríguez Melo en su texto *Música Nacional: El Pasillo colombiano*.¹⁶⁸, este aire musical mantuvo una marcada tendencia a ser interpretado desde inicios del siglo XIX, por tanto no correspondió a la moda de esta época de la música andina colombiana, aunque Casas describe que en Buga y Cartago, para comienzos del siglo XX, junto con el Fox Trot, el pasodoble y el vals si lo fue.¹⁶⁹ Tampoco fue una práctica solo de Barbosa; y aunque el texto hace una revisión panorámica desde su nacimiento como hibridación del vals europeo y su corte aristocrático, ni siquiera este podría determinar la razón esencial de dicha “obstinación”; lo que si deja claro Rodríguez, es que

¹⁶⁶ APONTE, Esperanza. 2005. “Vida y obra musical de cuatro compositores del Norte del valle del cauca” [Tesis Pregrado Licenciatura en Música]. Universidad del Valle. Cali.

¹⁶⁷ CALERO, Felipe. 2018. “Acercamiento a la vida y obra del compositor Agustín Payán Arboleda”. [Tesis Pregrado Licenciatura en Música]. Universidad del Valle. Buga.

¹⁶⁸ RODRIGUEZ, Martha. 2012. “La música nacional: El Pasillo colombiano”. Bogotá Obtenido de: https://www.researchgate.net/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO?enrichId=rgreq-92cf2cb94d1776315a3a242e97a3887c-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMwMTU2NjUxNDtBUzozNTM3NDI4MzE1MzgxNzZAMTQ2MTM1MDI3MTYxNA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf

¹⁶⁹ Casas, María Victoria. 2014. Op.Cit. p.79

básicamente se puede pensar que dicha tendencia a la interpretación de este ritmo está directamente ligada con la composición de piezas de este tipo, ya que este tiene establecida una formalidad compositiva gracias a su predecesor; que es un ritmo urbano y de gran aceptación, incluso se constituye como figura de lo nacional mucho antes que el mismo bambuco, razón por la cual la mayoría de músicos de la época, predecesores y posteriores, mantuvieron, en mayor número, este tipo de aire dentro de sus composiciones. Entre ellos podemos destacar a compositores como: Pedro Morales Pino, Emilio Murillo, Adolfo Mejía, Oriol Rangel, Efraín Orozco, Agustón Payán, entre otros; estos hicieron uso de este aire que nació principalmente instrumental a diferencia de su “opuesto complementario”, El Bambuco, que en la mayoría de los casos es una canción.

3.2.2. Composiciones propias.

Hasta el momento se tienen documentadas 30 composiciones del maestro Miguel Barbosa. 6 de ellas, originales, y que se encuentran en custodia de cada una de sus hijas. Dos piezas más, *Manolin* y *Julian*, que fueran compuestas para sus nietos, se encuentran en custodia de estos. Otras composiciones se han encontrado particularmente entre la documentación con la que cuenta el Archivo de Andrés Felipe Cobo; fotocopias de los archivos de Jorge Libreros e Hilda Gloria Pérez. Tres piezas en la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga y tres piezas en el Fondo Oriol Rangel.

En algunas de estas, solo se cuenta con alguna línea melódica y otras solo se han puesto debido a que han sido referenciadas dentro de los libros de Mazuera o Zapata Cuencar, por eso la falta de información relacionada con la tonalidad, por ejemplo. (Ver Cuadro 5)

CUADRO N° 5
NÚMERO TOTAL DE PIEZAS COMPUESTAS POR MIGUEL BARBOSA

OBRA	RÍTMO/AIRE	TONALIDAD
ELENITA	Fox	LA MAYOR
BERTHA GLADYS	Fox	SOL MAYOR
AURA ESTELLA	Pasillo	RE MAYOR
SOLITA	Pasillo	LA MENOR
NUBIA	Pasillo	SOL MENOR

ANA MILENA	Pasillo	SD
JULIAN	Bambuco	LA MENOR
MANOLÍN	Pasillo	SOL MAYOR
SONIA	Pasillo	SOL MAYOR
TESORO OCULTO	Vals	SD
DIEGUITO	Pasillo	DO MAYOR
EINAR	Pasillo	SI BEMOL MAYOR
ONDAS COLOMBIANAS	Pasillo	SD
VAGUI	Pasillo	DO MAYOR
MONUMENTO	Marcha Fúnebre	SD
SIN NOMBRE	Marcha Fúnebre	SD
FILARMÓNICA	Marcha	SD
NORHA	Marcha	SOL MAYOR
LUCÍA	Vals	SD
NOLVIRA/GINNA VANESSA	Marcha	LA MAYOR
BERTHA GLADYS	Pasillo	SOL MAYOR
HIMNO DEL COLEGIO ACADÉMICO	Himno	SD
HIMNO DE LAS VOLUNTARIAS	Himno	FA MAYOR
HIMNO DEL COLEGIO SAN VICENTE	Himno	SD
LUZ MARINA	Danzón	SD
NOROBASTI	Pasillo	SD
REBECA	Pasillo	SD
HIMNO A LA ESCUELA POLICARPA SALABARRIETA	Himno	SD
SIXTA	Fox	SOL MAYOR
RUMARULAS	Pasillo	DO MAYOR
Convenciones: SD= Sin Datos		

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Suma de piezas según los diferentes archivos y referencias. Archivos Personal, Familiar y Privados.

CUADRO N° 6 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR TONALIDAD

TONALIDAD	Cuenta de TONALIDAD
DO MAYOR	3

FA MAYOR	1
LA MAYOR	2
LA MENOR	2
RE MAYOR	1
SI BEMOL MAYOR	1
SOL MAYOR	6
SOL MENOR	1
SD	13
Total general	30
Convenciones: SD= Sin Datos	

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Suma de tonalidades de las pizas según los diferentes archivos y referencias. Archivos Personal, Familiar y Privados.

CUADRO N° 7 NÚMERO TOTAL DE PIEZAS POR RÍTMO O AIRE

GÉNERO/AIRE	Cuenta de GENERO/AIRE
Bambuco	1
Danzón	1
Fox	3
Himno	4
Marcha	3
Marcha Fúnebre	2
Pasillo	14
Vals	2
Total general	30

Fuente: Cuadro elaborado por el autor. Suma de los aires o géneros de las piezas según los diferentes archivos y referencias. Archivos Personal, Familiar y Privados.

Todas las piezas, a excepción de los 4 himnos, son únicamente instrumentales, y las piezas cantadas no son con letra de autoría del Maestro Barbosa, lo que denota indudablemente su fuerte inclinación compositiva meramente instrumental.

También se ha podido ver que algunas de las piezas, como el caso de “*Solita*”, “*Nubia*”, “*Nhora*” o “*Aura Estella*”, se encuentran también en formato para Piano, lo que puede constituir tres cosas:

1. Puede ser que en principio se escribía para este instrumento, a manera de guía.

2. Que simplemente sean reducciones hechas, que permitieran ver la obra completa, concediendo que otros pudieran contar con el compendio de las voces.
3. En el caso de las obras que se encontraron en el fondo Oriol Rangel, responder al deseo de que fueran interpretadas por éste en sus programas radiales.

Otra particularidad de lo que podemos decir de su obra, como compositor, es que su inclinación por los pasillos era alta frente a aires como el Bambuco. Los Fox y las Marchas cuentan como ritmos que fueron acogidos como parte de los aires musicales de la región andina y un único Danzón, de origen cubano o mexicano, que muestra quizás la idea de acoger ritmos muy interpretados en el ámbito popular para su época.

En el caso de los Himnos, estos no hacen parte de la música para cuerdas pulsadas ya que eran piezas compuestas para el formato de Banda Filarmónica, sin embargo, se hace mención de ellos en tanto que es importante incluirlos dentro de su producción compositiva.

3.2.3. Construcción o estructura en el arreglo o la composición. Si hay recurrencia en algún modelo.

Teniendo en cuenta lo observado en las partituras, se puede decir que la construcción de las piezas compuestas por el maestro Miguel Barbosa, y haciendo referencia a los dos aires más representativos de su repertorio, El Pasillo y el Bambuco, mantienen en su mayoría el mismo modelo clásico. Ambos son tripartitos, esto quiere decir que se escriben a tres partes.

Para el caso del pasillo, de acuerdo a lo que dice Rodríguez, “*la preferencia tonal en la composición de los pasillos canción, como de los instrumentales, está en la tonalidad mayor*”¹⁷⁰, y es exactamente lo que se puede encontrar, piezas en tonalidades Mayores, a tres partes, donde la primera o sección A utilizará la tonalidad axial; la segunda o sección B, se mantendrá en dicha tonalidad pero comenzando en su quinto grado, y la tercera parte o

¹⁷⁰ RODRIGUEZ, Marta. 2012. Op.Cit. p.30

sección C, inicia en tonalidad paralela en modo menor. Claro está que estas estructuras no siempre se cumplen y un ejemplo de ello lo podemos contrastar con el repertorio interpretado por las estudiantinas del maestro, como en el Pasillo *Helechos* de Lisandro Varela, que tiene cuatro partes y no tiene cambio a tonalidad paralela. También hay una excepción en sus composiciones y es el pasillo *Solita*, ya que este, al mejor estilo de los pasillos canción, se encuentra en modo menor, invirtiendo el algoritmo primario pues las dos primeras secciones se mantendrán en tonalidad axial menor y la tercera entrará a tonalidad paralela Mayor. Otra particularidad con esta última pieza es lo relacionado con la influencia,

En el caso de los bambucos la mayoría se escriben en tonalidad menor, aunque no necesariamente deba ser de esta manera, al igual que el pasillo tiene una distribución tonal igual. Las secciones pueden o no ser repetidas, en el caso de *Julian*, único bambuco dentro de las composiciones del maestro Barbosa, tiene de hecho una forma AABBACCA, esto quiere decir que cada sección se repite y tiene una vuelta siempre a la primera al término de cada sección. Esta forma de composición es muy común, sin embargo, al contrastarlo con una de las piezas que se encuentran en el archivo de obras interpretadas por los conjuntos de cuerda del maestro Miguel, se puede ver como en canciones como *Buen Humor*, de Emiliano Lucena, no pasa de igual manera, pues esta es mayor y no vuelve a la sección A.

Se anexa una muestra de las piezas *Solita* y *Julian*, debido a las particularidades antes mencionadas y no necesariamente porque ellas se constituyan como “la obra representativa” del maestro Miguel Barbosa. Adicionalmente se anexa la obra *María*, Gavota de Benigno “Mono” Núñez, como un ejemplo de los arreglos realizados.

3.2.4. Géneros de la música popular en el trabajo de Miguel Barbosa - Caracterización del repertorio.

De acuerdo con lo encontrado dentro de los diferentes archivos consultados, y tomando como modelo la caracterización hecha por Casas para el caso del Álbum de Susana Cifuentes

de Salcedo¹⁷¹, el repertorio interpretado por el maestro Miguel Barbosa en sus agrupaciones de cuerdas pulsadas estaba constituido por:

- **Piezas adaptadas del repertorio universal.** En este se encuentran el coro de martillos de Giuseppe Verdi, Baladas
- **Repertorio Popular de otros países.** Incluyendo piezas con ritmos caribeños como el Danzón y el Bolero; también se encuentran pasodobles, fantasías españolas, el Russian Gypsy Folk, Tangos argentinos, corridos ecuatorianos.
- **Música popular de la región andina colombiana.** Bambuco, Pasillo, Fox, Marcha, Marcha fúnebre, Valses, Guabinas, Gavotas, Intermezzo, Bunde, entre otros.

Partiendo entonces de esta observación dada al repertorio, encontramos en primera instancia gran cantidad de interpretaciones de ritmos de la región andina colombiana, lo que puede resultar significativo si entendemos que el periodo en el cual se encontraba Miguel Barbosa, estuvo en una nueva búsqueda de re significación de lo nacional en tanto que, y a pesar de que los ritmos o aires de periodos anteriores ya estaban consolidados, la apertura comercial que se dió a nuevas tendencias estilísticas y rítmicas, desestabilizó dicha visión, pues la llegada de otras músicas abrió nuevas perspectivas con las cuales se identificó la sociedad; por tanto encontrar en mayor medida este tipo de aires, evidencia la fuerte intensión por mantener vivas dichas expresiones en un periodo tan convulso.

La música internacional también se hace evidente, sobre todo las músicas populares europeas, más exactamente las españolas, constantemente relacionadas con los repertorios interpretados por las estudiantinas de ese país.

En cuanto a los espacios en los cuales se hizo la interpretación de este repertorio, se puede hacer relación con salas familiares, pero adicionalmente en teatros, teatrines, salones de eventos en hoteles y restaurantes.

Dando una mirada al repertorio, con base en lo dicho por Rendón, de alguna manera la música interpretada por las estudiantinas dirigidas por el maestro Barbosa, parecen tener

¹⁷¹ CASAS, María Victoria. 2014. Op. Cit. p.77

similitud con un modelo de estudiantina muy similar a las Iris y Sonolux, primeras en su género en Antioquia, que mantuvieron un repertorio denominado por el autor como *“modelos de una tradición academicista que se intentó construir a principios del siglo XX, mediante (...)”*¹⁷², y citando a Ana María Ochoa, *“la adopción de la estética y de los formalismos que han caracterizado la práctica de la música erudita europea”*.¹⁷³ Pero al mismo tiempo encontramos que se caracteriza también con repertorios al estilo de las Estudiantinas Fuentes, López o Toñita Mejía, también citadas por Rendón, con la interpretación de algunas músicas para el baile *“(...) que pusieron en el acetato porros, pasodobles y rumbas, como resultado de las fuertes demandas comerciales del momento”*.

La música y el repertorio mantuvo su vínculo con la sociedad, pero no establece prioridad por una clase social en particular, por eso su carácter popular, pues es asequible a todo público, el cual se identificó con este tipo de selección, evidenciándose, a través de este texto, en los diferentes lugares a donde la música para cuerdas fue interpretada por el maestro Miguel Barbosa.

3.2.5. Los títulos (Nexo con el momento histórico).

Tomando como referencia nuevamente el modelo de análisis de Casas¹⁷⁴, se observa que los títulos que se encuentran dentro del repertorio para cuerdas pulsadas interpretados y/o compuestos por el maestro Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez son variados en tanto que se encuentran constituidos por:

- Títulos con nombres femeninos.
- Títulos con nombres masculinos.
- Títulos relacionados con empresas.
- Títulos con nombres de ciudades.
- Títulos relacionados con situaciones cotidianas.

¹⁷² RENDÓN. 2009. Op. Cit. p.111

¹⁷³ OCHOA, Ana María. “Tradición, género y nación en el bambuco”. En: A contratiempo: Revista de música en la cultura. Santafé de Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997, N.º 9, p. 39.

¹⁷⁴ CASAS, María Victoria. 2014. Op. Cit. p.78

- Títulos relacionados con gentilicios o apodos.

Muchas de las piezas interpretadas, en gran medida, apelan a los grandes compositores de comienzos de siglo XX, invitando a mantener una tradición en la escucha e interpretación de aquellos relacionados con una *época de oro* en las músicas nacionales, al mismo tiempo que se alía a las modas musicales del periodo. Igualmente, dicha intención de ratificar estas prácticas se puede encontrar en las piezas de composición propia al utilizar nombres, sobre todo de personas, y más femeninos que masculinos, a la usanza de la mayoría de los compositores de la época, como por ejemplo Agustín Payán Arboleda y contemporáneos.

La música para cuerdas de Miguel Barbosa muestra un panorama de lo que se escuchaba, pero también de lo que se pretendía a nivel social con esta, ya que su participación en los distintos procesos que se dan a través del tiempo, permiten hacer una aproximación a las diferentes transformaciones sociales que se presenta durante gran parte del siglo XX.

Es por eso que, en primera medida, se puede ver una intención de continuar interpretando músicas de corte nacional, que mantuviera una tradición trazada por compositores, autores e intérpretes de periodos anteriores, pues fue a partir de ellos que se empezó a vislumbrar una idea de lo propio, entre lo culto y lo popular, que permitiera establecer nociones de identidad. Sin embargo, también fue evidente que los cambios sociales, relacionados con la amplia gama de músicas que coyunturalmente llegan a las radiodifusoras, a la formalidad de la grabación, por medio del cine y por otras tantas maneras, hicieron necesario que se fortalezca la búsqueda o creación de nuevos imaginarios de lo nacional, pero sobre todo de definirlo a través de la música que se interpretó y que se compuso. La música siempre ha sido un mecanismo que ha surtido efecto en este tipo de consolidaciones, pero también ha sido generador de grandes discusiones sobre el mismo.

En segunda instancia, y como complemento de la primera, los espacios de interpretación de estas músicas fueron, a lo largo del periodo de esta investigación, cambiando el paradigma de las músicas nacionales hacia nuevas reinterpretaciones que hicieron de esta, una música exótica, que se interpretó en ambientes diferentes a los de comienzos de siglo, en búsqueda de mantener una tradición con la cual la gente de la Guadalajara de Buga se identificó.

Y para finalizar, que todos estos procesos descritos no estuvieron aislados de lo acaecido en el país, por tanto, podemos ver a un Miguel Barbosa y a una ciudad que persistió en mantener, a través de modelos interpretativos y compositivos, unas músicas en constante reinterpretación, pero teniendo como base la tradición.

Conclusiones

Como una forma de identificar el aporte de la obra musical en su contexto se puede concluir que:

Las políticas públicas nacionales que se establecieron durante el periodo en estudio, mostraron cambios modernizantes en Guadalajara de Buga que van en concordancia, por ejemplo, con la aparición de instituciones que integraron lo artístico y lo cultural dentro de sus objetivos, siendo a su vez importantes en tanto que permitieron ver lo que se considerarían elementos de desarrollo que dinamizaron y potencializaron ciertas prácticas sociales a través de unos modos de hacer música.

Como aporte a lo establecido por Burke y Silva, se puede considerar que, en la práctica, el concepto de popular a través de la música, logró una transformación en tanto que se construyó entre ambos sectores sociales (uno de élite y otro subalterno) sin una concertación directa, ni imposición alguna, trascendiendo el pensamiento de la República Liberal, que permitió ir sumando nuevos estilos musicales, reescribiendo continuamente esta noción a partir de los gustos que evidentemente compartieron como consecuencia de diferentes factores, tanto políticos como sociales, que hicieron que ambas esferas convivieran en escenarios comunes dentro de su cotidianidad y que facilitaron la identificación de ambos con un mismo modo de ver la música popular.

La implementación de cátedras artísticas y musicales con un enfoque de lo tradicional y lo folclórico, como búsqueda de lo nacional, generaron nuevos espacios de discusión y de visibilización de lo popular, en sintonía con el momento mismo de lo vivido y no como una forma elitista de concebir o pensar la cultura y la música popular. A esto también se sumaron la entrada en escena de otros formatos instrumentales como las orquestas de baile tipo Big Band u agrupaciones como la de los Escobar que integraron, a una conformación de cuerda, instrumentos de percusión como la batería, así como instrumentos eléctricos o electro acústicos.

El rápido crecimiento de la industria en Buga permitió a los artistas ingresar laboralmente a las diferentes empresas del sector, afectando el quehacer musical, no en el caso del maestro Barbosa, sino el de muchos otros con los cuales compartió, haciendo que esta actividad pasara a ser un trabajo alterno, cambiando la visión del músico popular.

El rol de la música popular y la posibilidad de movilidad que esta tuvo entre los dos sectores de la sociedad, evidencia que, pese a todos los cambios políticos, sociales y culturales, no hubo un sector preferente para su consumo, es más, refuerza el sentimiento de lo colombiano y la estrecha relación con lo folclórico y lo tradicional, en un periodo de cambio del paradigma de las músicas nacionales, debido a la emergencia de ritmos caribeños de la región atlántica y pacífica colombiana, así como de músicas antillanas y afrocaribeñas de otros países que se esparcen con gran fuerza por todo el territorio latinoamericano, y en este caso en el colombiano.

La movilidad encontrada en las músicas, será igualmente evidenciable en los músicos, quienes no tenían algún tipo de exclusividad con cada uno de los sectores socioeconómicos, pues la función y el uso que se le dio a la música fue lo que prevaleció en estos espacios, no el estatus social.

La vida y la obra del maestro Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez discurrió durante casi todo el siglo XX y, con este, la denominación que se le dio a las músicas de corte nacional fueron variando hasta el punto en el que se encuentra actualmente como Músicas Andinas Colombianas (MAC), término acuñado desde la creación y transformación de escenarios como el Festival de Música Andina Colombiana “Mono” Núñez, delimitando la organología, estilos, pero también geográficamente las zonas de influencia de estas.

Otra particularidad que hizo que el maestro Miguel Barbosa se insertara en la sociedad y en la cotidianidad de esta, es el hecho de que creó, integró y conformó agrupaciones musicales de corte popular de la época, en las que los ritmos afrocaribeños, como el danzón, la cumbia, el bolero, el porro, estuvieron a la orden del día, pero aún más interesante es, como en otras zonas del país, Barbosa persistió en la idea de conformar agrupaciones e interpretar Músicas Andinas Colombianas en sus formatos más comunes, el trío típico o la estudiantina.

También, como una cualidad del periodo y del lugar, algunos de los espacios más concurridos para hacer interpretaciones de ciertas músicas populares, pero también algunas de corte sacro fueron las iglesias, jugando un papel importante en la consolidación y representación de la cultura y de lo propio.

Otro aspecto es que, aun cuando los giros socioeconómicos en Buga y en gran parte del país hicieron que el músico se dedicase a actividades alternativas de supervivencia, pues claramente se evidencia un cambio en la importancia y el papel del artista popular, Miguel Barbosa muestra el tesón por mantenerse en la misma línea de producción que le permitió forjar una figura, al igual que otros de su época, y mantener una imagen indeleble en quienes discurrieron, durante el periodo en estudio, haciendo imperioso escribir esta historia para que generaciones posteriores logren conocer esta parte de la historia musical de Buga que puede parecer muy lejana y ajena.

Hay que destacar también, cómo se entretajan redes musicales entre música y familias de músicos, muy relacionado con lo que podría ser un esbozo hacia una historia conectada, y aunque esta es pensada desde un enfoque colonial, haciendo una retrospectiva del trabajo acá descrito, este modelo podría dar atisbos de un tipo de labor enfocado hacia el siglo XX. También es importante reconocer cómo se puede ver la manera en que operaba la música en el entorno social local y su relación con la realidad nacional y, cómo la que está relacionada con las cuerdas, ayuda a entretajar y entender este tipo de relaciones, haciendo un aporte valioso a la musicología y a la historiografía musical regional.

Sobre el papel del archivo se puede decir que, es valioso en tanto que aproximó al conocimiento de eso que solo la música, la partitura, la grabación, permite distinguir y que, para fortuna de muchos, conserva como una forma de avizorar cierto consumo musical definido por la música que fue arreglada, compuesta e interpretada por el maestro Barbosa, así como la posibilidad de devolvernos en el tiempo y lograr hacer un acercamiento a la actividad musical que desempeñó a lo largo de su vida, ligada a entidades musicales, agrupaciones e instituciones.

Aun cuando la intensión del archivo no fuera en constituirse en fuente para investigaciones, evidentemente atestigua unos hechos que permiten devolver esa historia musical de Buga, reconociendo cuál fue la participación del maestro Miguel Barbosa en el consumo musical y su relación con formas similares en la región durante su tiempo como músico.

Al mismo tiempo el repertorio del que dispuso el archivo, evidencia un modelo de estudiantina muy similar a otras que existieron en su época, con una mixtura entre lo actual y lo tradicional, entre lo “académico” y lo popular, entre la sobriedad o elegancia de piezas de corte nacionalista o europeo, con lo jovial y desparpajado que puede resultar lo ordinario y cotidiano, pero que a su vez permitió entrever el vínculo con la sociedad, sin priorizaciones sociales, gracias a su asequibilidad.

La evidente intención de continuar interpretando músicas que responden a una tradición trazada por compositores, autores e intérpretes de periodos anteriores, quienes en su momento permitieron mostrar una idea de lo propio, entre lo culto y lo popular, con lo cual muchos se identificaron; así como su coexistencia con lo novedoso de las músicas que se empezaron a mostrar en las radiodifusoras y el cine, que reescribieron nuevos imaginarios de lo nacional, de acuerdo a lo que se interpretó y que se compuso. Un camino que no era nuevo pero que también fue generador de grandes discusiones sobre el mismo.

También es importante resaltar que, en este trabajo, el hecho de hacer uso de espacios contemporáneos como los grupos de Facebook, a manera de canal de visualización social y construcción de memoria desde la interacción virtual, y que en antaño no serían siquiera imaginados, abre una ventana hacia nuevas fuentes de adquirir o de construir conocimiento en temas y periodos tan cercanos al presentado en este documento.

Para finalizar, es importante dejar claro que este es solo el inicio del trabajo sobre esta temática, pues no se pretende cerrar esa puerta sino más bien abrirla a nuevas posibilidades de investigación, tanto propias como de quien se interese por revisar también el papel de la música popular. Sin lugar a dudas, la disciplina y las herramientas adquiridas en el transcurso del periodo formativo pos gradual en historia, en comunión con lo musical, permitieron

decodificar y decantar la información obtenida a través de las diferentes fuentes, cosa que no se hubiera hecho sin una buena formación y acompañamiento.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DOCUMENTALES

Nota autobiográfica

BARBOSA, Miguel, 1985. "*Nota autobiográfica*". Buga.

Programas de mano

BARBOSA, Miguel. 1985. "Programa de mano concierto Teatro Municipal 16 de octubre de 1985". Recuperado del archivo personal del maestro Miguel Barbosa el 29 de marzo de 2017.

_____. 1994. "Programa de mano concierto Teatro María Cristina 3 de marzo de 1994". Recuperado del archivo personal del maestro Miguel Barbosa el 29 de marzo de 2017

Publicaciones periódicas

Revista Albores Nro 1. de 1946; Colegio Académico. No. 2, Año 1. Tipografía Imperial – Buga.

Revista Lápiz Nro 28 de 1952, Colegio Académico y Liceo Femenino. Revista Año V. Buga. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016

_____ Nro 50 de 1958 ; Año XI. Buga. p.28. Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

Revista Esudiantil Nro 5 de 1955; Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

Semanario La Voz del Calima Nros 70, 93, 98, 101 de 1943; Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 14 y 22 de julio de 2017.

Semanario La Voz del Calima Nros 337 de 1960; Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 14 y 22 de julio de 2017.

El Crisol Nro 2261 de 1953. Obtenido de: Banco de la República (BRC). Sección Biblioteca-Cali. Consultado junio 26 de 2017

El Relator Nro10007 de 1936; Obtenido de: Banco de la República (BRC). Sección Biblioteca-Cali. Consultado junio 26 de 2017.

El Pais Nro 1871 de 1955; Obtenido de: Biblioteca Departamental del Valle del Cauca Jorge Garcés Borrero (BDV). Sala Valle del Cauca CV 796.334 S478.1. Consultado junio 26 de 2017

Semanario El Herald Nros 81, 93 de 1943, Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

Semanario El Herald Nros 93, 98, 330, 332 de 1960, Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

_____ Nros 335, 355, 380 de 1962, Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

_____ Nros 428, 436 y 442 de 1964, Obtenido de: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC). Fondo Prensa (16468629)1. Consultado el 22 de julio de 2017.

Entrevistas

Calero, Gonzalo. Gustavo Álvarez. 1984. Guadalajara de Buga.

Durango, Érika. Jorge Bustos. 2014. Guadalajara de Buga.

Ruiz, Jaime. 2016. Fabio Molina Sánchez (FaMoSa). Buga

_____. 2017. Hilda Pérez, Buga.

_____. 2017. Roberto Jaramillo. Buga.

_____. 2017. Soledad Barbosa. Buga.

_____. 2017. Gladys Barbosa, Soledad Barbosa, Stella Barbosa. Bogotá.

_____. 2017. Guillermo Soto (Limonada). Buga.

_____. 2017. Jorge Libreros. Buga.

_____. 2017. Cilia Arce. Buga.

_____. 2019. Felipe Araujo. Buga.

_____. 2019.. Gilberto Salcedo. (Vía Telefónica).

_____. 2019. Guillermo González. Buga.

Archivos consultados

Academia de Historia Leonardo Tascón

Sala Colección de manuscritos y Libros Raros de la Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Centro de Documentación Musical Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá.

Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Hemeroteca del Centro de Documentación de la Biblioteca Banco de la República, Cali

Biblioteca Departamental del Valle del Cauca Jorge Garcés Borrero (BDV).

Archivos personal Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez, Buga

Archivos personal Hilda Gloria Pérez, Buga

Archivos personal Andrés Felipe Cobo, Cali

Archivos personal Jorge Libreros, Buga

Fuentes citadas y consultadas

ADORNO, BIELSA. 2002. “*Sobre la música popular*”. En: “Caraguao”. Año 6, no. 15. p.170. publicado por Asociación Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL). Recuperado el: 24 de septiembre de 2016.

AHARONIÁN, Coriún. 2000. “*Conversaciones sobre música, cultura e identidad*”. Ediciones Tacubá. Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo. Uruguay

APONTE, Esperanza. 2005. “Vida Y Obra Musical De Cuatro Compositores Del Norte Del Valle Del Cauca”. [Tesis Pregrado]. Universidad del Valle. Cali

BERMUDEZ, Egberto. 1985. “*Historia de la música vs. Historias de los músicos*”. Revista Universidad Nacional 1.3 (oct.-nov., 1985): 5-17.

BOURDIEU, Pierre. 2000. “*Poder, derecho y clases sociales*”. Editorial Desclée de Brouwer, S.A. España. p.134

_____. 1997. “*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*”. Editorial Anagrama. España.

BRAVO, Marta H. “Políticas culturales en Colombia.” In Políticas culturales iberoamericanas.

BURKE, Peter. 2004. “*¿Qué es la Historia Cultural?*” Ediciones Paidós Ibérica S.A. España – Barcelona.

_____. 2005. “*La cultura popular en la Europa moderna*”. Ed. Alianza.

BUSHNELL, David. 2004. Colombia: una nación a pesar de sí misma. 3ª: Editorial Planeta Colombia S.A.

CABEZAS Bolaños, Esteban y JIMENEZ, Jorge. 2001. “*La archivística y la música: una composición entre ciencia y arte*”. En GUTIÉRREZ, C”. Ed. “El Archivo, los archivos”. Lima: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

_____. 2005. “*La organización de archivos musicales marco conceptual*”. En. “Información, Cultura y Sociedad”. No. 13 (2005)”. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas.

CALERO, Felipe. 2018. “Acercamiento a la vida y obra del compositor Agustín Payán Arboleda”. [Tesis Pregrado Licenciatura en Música]. Universidad del Valle. Buga.

CASAS, María Victoria. 2010. “*El piano de la música de salón. Un estudio de casos*” en: Revista Historelo, Universidad Nacional de Colombia, Vol. II, Medellín,

_____. “Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca: Música de salón, 1890-1930.” *Historia y espacio* 6 (34). <http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/1678/1583>.

_____. 2014. “*El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): Ecos de una historia musical bugueña*”. Colección Historia y Espacio. Facultad de Humanidades. Departamento de Historia. Universidad del Valle. Cali.

CASTAÑEDA, Et. Al. 2016. “*Guadalajara de Buga: Historia de medio siglo (1900-1950)*”. Programa Editorial Universidad del Valle. Cali, Colombia.

CAYER, Nelson. 2010. “*Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”, más de tres décadas de historia.*” Tesis Maestría, Facultad de Ciencias Humanas - Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia

CEDEÑO de Tapasco, et. Al. 1997. “Desarrollo de la agroindustria en Guadalajara de Buga, 1920-1990.” En *Guadalajara de Buga: Su herencia histórica y cultural*, Editado por Alonso Valencia Llano, 197-227. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

COBO, Hernando. 2010. “*Configuración del género música andina colombiana en el festival “Mono Núñez”*”. Universidad de Chile. p.117

CORTÉS, Jaime. 2004. “*La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924–1938)*”. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia

CRIADO, Martín. “*Habitus*”. En: REYES, Román. 2009. “*Diccionario crítico de las ciencias sociales*”. Tomos 1-4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid y México. Consultado en: <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>

DE CERTEAU, Michel. 2000. “*La invención de lo cotidiano Vol. 1, Artes de hacer*”. Universidad Iberoamericana. México.

DÍAZ del castillo, Porfirio. 1932. “*El Valle del Cauca: Historia y realidades de sus municipios*”. Cali, Imprenta Márquez.

DURANGO, Érika. 2015. Voces de occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga.

FRITH, Simon. 2001. “*Hacia una estética de la música popular.*” En Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología, En: Cruces Francisco Villalobos, 413-35. Madrid: Trotta.

GALLEGO Domínguez, Olga. 1993. “*Manual de archivos familiares*”. Madrid: ANABAD. 109 p.

GIL, Fernando. 2009. “*Congresos Nacionales de Música, 1936-1937*”. En: Música, cultura y pensamiento - Revista de investigación musical /Gil Araque, Fernando et. al., un autores / Galindo Palma, Humberto, editor. - 1 ed. -Ibagué: Fondo Editorial Conservatorio del Tolima, 2009. 160 Páginas, ilustraciones, retratos, partituras e índice, 30 c m. ISSN: 2145-4728

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

GÓMEZ Vignes, Mario. 1991. “*Imagen y obra de Antonio María Valencia*”. Corporación para la Cultura. Cali.

GONZALEZ R., Juan Pablo. 2001. “*Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*”. *Rev. music. chil.* [online]., vol.55, n.195. pp.38-64. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902001019500003>.

HERNÁNDEZ, José Ángel. 2015. “*Violencia Política En Los Años 30: De Capitanejo A Gachetá.*”. Cuadernos del centro de pensamiento No. 12. Universidad Sergio Arboleda. Bogotá

LAWSON, Colin, y STOWELL, Robin. 2009. “*La interpretación histórica de la música*”. Alianza Editorial. segunda reimpresión. España.

MARULANDA, Octavio y GONZÁLEZ, Gladis. 1994. “*Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*”. Colección Nuestra Música. Feriva. Cali.

MAZUERA, Lubín. 1957. “*Orígenes históricos del Bambuco y músicos vallecaucanos*”. Editorial El Carmen. Cali-Colombia.

MONTOYA, J., CUAICAL, W. 2017. “*Estilo Compositivo Del Maestro José Absalón Clavijo Hernández Para El Formato Banda Sinfónica*” Universidad Pedagógica Nacional. [Tesis Pregrado]. Bogotá.

MONTOYA, León Darío. 2010. “*Jerónimo Velázco y su música*”. Editorial: U. del Valle. Cali.

PALACIOS, Marco, SAFFORD, Frank. 2002. “*Colombia: País fragmentado, sociedad dividida : su historia*”. Bogotá: Norma.

PÉREZ González, Juliana. 2004. “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico.” *Fronteras de la Historia* (9). <http://www.redalyc.org/pdf/833/83300909.pdf>.

OCHOA, Ana María. “*Tradición, género y nación en el bambuco*”. En: A contratiempo: Revista de música en la cultura. Santafé de Bogotá, Ministerio de Cultura, 1997, N.o 9.

RAMÍREZ, María Teresa y Téllez, Juana Patricia. 2006. “*La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX*”. Unidad de Investigaciones. Gerencia Técnica del Banco de la República. Colombia. p.38 p.42 obtenido de: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/banrep/article/view/8505>.

RENDÓN, Héctor. 2009. “*De liras a cuerdas: Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980.*” Tesis Maestría, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia.

RODRIGUEZ, Martha. 2012. “*La música nacional: El Pasillo colombiano*”. Bogotá
Obtenido de:
https://www.researchgate.net/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO?enrichId=rgreq-92cf2cb94d1776315a3a242e97a3887c-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMwMTU2NjUxNDtBUzozNTM3NDI4MzE1MzgXNzZAMTQ2MTM1MDI3MTYxNA%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf

SANCLEMENTE, Bernardo. 2001. Testimonio y Desafío. Talleres gráficos de Impresión Feriva S.A. p.95. Recuperado de: Durango, Viviana. 2015. “*Emisora Voces de Occidente*”. [Tesis pregrado]. Licenciatura en Historia. Universidad del Valle. Guadalajara de Buga. p.74

SANTAMARÍA, Carolina. 2006. “*Bambuco, Tango And Bolero: Music, Identity, And Class Struggles In Medellín, Colombia, 1930 - 1953*”. University of Pittsburgh. Traducido por el autor.

_____. 2009. “*Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.*” Memoria y Sociedad 13 (26): 87–103.

SERNA, J., Pons, Anaclet. 2013. “*La historia cultural. Autores, obras, lugares*”. Editores Akal S.A., Madrid, España.

SILVA, Renán. 2000. “*Republica Liberal Y Cultura Popular En Colombia, 1930-1946.*”.

_____. “*Reflexiones sobre la cultura popular a propósito de la Encuesta Folclórica Nacional de 1942*”. CIDSE. Medellín - Colombia. p. 1-2 Consultado en: <http://sociohistoria.univalle.edu.co/reflexiones.pdf>

TRIANA, Gloria. “12. *La Cultura popular colombiana*”. En: Tirado, Álvaro. 1989. “*NHC Nueva Historia de Colombia*”. VI Literatura y pensamiento, artes y recreación. Planeta colombiana editorial S.A. Bogotá.

WADE, Peter. 2002. “*Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*”. Bogotá: Vicepresidencia de la Republica.

_____. 2003. “*Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia.*” XIII Encuentro de colombianistas. Barranquilla-Colombia.

ZAPATA, Gabriel. 1955. “*La Banda Filarmónica y la Banda de Guerra del Colegio Académico*”. Lápis: Revista Estudiantil. 1955. Colegio Académico. Año 8, No. 5. p.51 Obtenido de: Academia de Historia Leonardo Tascón. Noviembre 25 de 2016.

ZAPATA, Heriberto. 1968. “*Compositores Vallecaucanos*”, Editorial Granamérica Medellín.

Anexos

- ***Julian – Pasillo – Compositor: Miguel Jerónimo Barbosa Domínguez***
 - Manuscritos (Particellas): Guitarra – Tiple – Bandola
 - Transcripción (Score) PDF.
 - Audio MIDI. (mp3.)
- ***Solita – Pasillo – Compositor: Miguel Jerónimo Barbosa Dominguez***
 - Manuscrito: Piano
 - Transcripción PDF.
 - Audio MIDI (mp3.)
- ***María – Gavota – Compositor: Benigno Núñez***
 - Manuscrito: Trío o Estudiantina
 - Transcripción PDF.
 - Audio MIDI (mp3.)