

Categoría: Congreso Científico de la Fundación Salud, Ciencia y Tecnología 2023

ORIGINAL

The social field of music in Medellín

El campo social de la música en Medellín

Nelson León Osorno Zapata¹  , Gloria Clemencia Valencia González¹  , Luz Elena Malagón Castro¹  

¹Universidad Católica de Manizales.

Citar como: Osorno Zapata NL, Valencia González GC, Malagón Castro LE. El campo social de la música en Medellín. Salud, Ciencia y Tecnología - Serie de Conferencias 2023; 2:377. <https://doi.org/10.56294/sctconf2023377>

Recibido: 26-05-2023

Revisado: 24-07-2023

Aceptado: 23-09-2023

Publicado: 24-09-2023

RESUMEN

Este artículo analiza el campo social de la música en Medellín, Colombia, a través de la relación música-ciudad como interacción social. Por medio de la investigación cualitativa documental se logra establecer seis hitos que configuran las transformaciones sociales de la ciudad desde la llegada de la imprenta musical, pasando por las nuevas sonoridades que impregnan la sociedad medellinense con el Ferrocarril de Antioquia, hasta los aportes del rock and roll y el boom de la música tropical. La demarcación del objeto de estudio permite comprender la configuración social de la ciudad.

Palabras clave: Campo Social; Música; Interacción Social; Hito Musical; Demarcación.

ABSTRACT

This article analyzes the social field of music in Medellín, Colombia, through the music-city relationship as social interaction. Through qualitative documentary research it is possible to establish six milestones that configure the social transformations of the city from the arrival of the musical printing press, through the new sonorities that permeate the Medellin society with the Antioquia Railroad, to the contributions of rock and roll and the boom of tropical music. The demarcation of the object of study allows us to understand the social configuration of the city.

Keywords: Social Field; Music; Social Interaction; Musical Landmark; Demarcation.

INTRODUCCIÓN

La música obedece a la necesidad del espíritu humano de tener emociones placenteras. Es también un lenguaje, un medio de comunicación de sentimientos y emociones; entonces ¿por qué influye tanto la música en el ser humano?, ¿qué poder tienen los sonidos musicales en el hombre? Al respecto, Gardner (2015) afirma que la inteligencia musical actúa en personas con una sensibilidad notoria hacia el sonido, pudiéndola apreciar, discriminar y transformar.

© Autor(es); 2023. Este es un artículo en acceso abierto, distribuido bajo los términos de una licencia *Creative Commons* (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>) que permite el uso, distribución y reproducción en cualquier medio siempre que la obra original sea correctamente citada.

La sensibilidad que surge con la música se extiende a la empatía en el pensamiento de Nussbaum (2010), cuando manifiesta que las personas que estudian arte y literatura aprenden a imaginar la situación de otros seres humanos. Y en Blacking (2015), encontramos que esta misma característica habría que pensarla también la formación, pues señala que, si la persona nace musical, la experiencia y la práctica musicales deberían estar en el centro de la educación escolar. Así, la música se piensa más allá del gusto en la dimensión estética, para situarla de manera holística en la vida humana.

Autores de la psicología y la sociología de la música, tales como Clemente (2019), Hormigos (2016) y Fernández (2013) han estudiado la percepción del mundo y las emociones a través de la música. Al respecto Clemente (2019) expresa:

Según numerosos estudios, la música tiene efectos muy positivos para la mente, porque favorece el aprendizaje. La psicología de la música puede aplicársela uno mismo para mejorar el estado emocional. La mente cambia después de haber escuchado música, puede llegar a ser una buena herramienta para mejorar el estado emocional, claro está, siempre y cuando se escuche la música correcta en cada estado de ánimo. (p. 1)

La música es también promotora y facilitadora de la comunicación entre las personas al revelar la importancia que ejerce dentro de la sociedad. En efecto, los anteriores pensadores teorizan sobre la razón y la importancia que ejerce la música en los seres humanos, con el sentido de que la música fomenta la creatividad en los seres humanos y se convierte en el lenguaje capaz de generar emociones al expresar con el sonido sus pensamientos y sentimientos. Y en la vida colectiva, la música despierta pasiones y orienta diferenciaciones, de tal modo que deviene en fuerzas entre la música reconocida como culta y la música reconocida como popular, “(...) es una forma de percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento que contribuye a la construcción social de la realidad” (Hormigos, 2016, p. 1). Este proceso de construcción se expresa de formas diversas: posicionamiento de formas de música popular (Hadi y Sulisno, 2021), apropiación de los espacios a través de la música y la política (Grüning, 2024), o promoción de la paz (Gillian, 2023)

En este sentido, surge la pregunta por cuál es la interacción social de la música en la ciudad de Medellín, Colombia. El interrogante posiciona a la música como objeto de investigación en tanto se parte de una perspectiva sociológica para indagar desde las sonoridades por el esquema de organización social que se debate en la ciudad, en tanto aquella es una práctica inmersa en las relaciones entre los sujetos, las agremiaciones e instituciones que determinan la configuración del campo social con sus propias reglas de funcionamiento.

Los diferentes géneros musicales entran al campo social, entendido este como “un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas” (Bourdieu, 2010, p. 11), a categorizar los criterios, gustos y afinidades que de una u otra forma trascienden en generar tensión entre lo culto y lo popular, en la medida en que aparecen tendencias de rivalidad y competencia por ejercer dinámicas de poder y legitimidad que se revelan en los diferentes periodos musicales como expresión cotidiana del transcurrir de la ciudad. (Shafazhinskaya, N., Kats, L., Vladimirovich, S., Ovsyannikova, V., Kruglova, M. 2019.; Andreu-Miralles, 2021; Adeogun, A. O. 2018; Dražić, Lena, 2022; Cambra, A, 2022)

Específicamente, se indaga el campo social de la música cuando ésta conforma una de las artes que cohesionan diferentes medios de sociabilidad, primeramente desde lo social mediado por la práctica individual que se necesita para tocar junto con otros músicos (el coro, la orquesta, la banda musical, la estudiantina de la comunidad, entre otros), o desde “la categoría de identidades sociomusicales” que dan “cuenta del fenómeno que se produce en una colectividad cuando una determinada preferencia por un género musical crea una cierta identidad” (Ramírez, 2006, p. 243), incluso con las sociedades formadas a partir de capital económico que surgen del mercado de creación musical, en relación con músicos, coleccionistas, instrumentistas, compositores, cronistas musicales, agentes sociales de la industria radial y discográfica, como lo estudian, entre otros, Wong y McGovern (2023).

Desde esta perspectiva, el enfoque teórico con que se estudia la música en correspondencia con la sociedad es determinante de la convivencia de los individuos bajo la representación de la cultura y la identidad del territorio; así, música, educación y sociedad manifiestan la reciprocidad asociada al ser humano inmerso entre las sonoridades que lo conducen a transformar formas comportamentales de distinción y motivación por entender su realidad. En síntesis, es el entorno sonoro quien congrega toda idea de manifestación de identidad construida desde la tradición y la cultura, donde la música interviene como reflejo del pensamiento humano cuando estimula el entendimiento emocional y actúa con caracteres y sonoridades que identifican el pensar y el vivir de las comunidades en el mundo. Con la música se construye conocimiento y se recrean los valores, símbolos y creencias que representan las diferentes formas de organización social.

El conocimiento colectivo adquirido por la sociedad va mostrando con la música la formación de un específico campo social, permitiendo que el juego y la confrontación se incorporen para ejercer tensión entre sus agentes sociales, y con ellos el dominio y el liderazgo del espacio. Lo anterior manifiesta que Medellín al adquirir este específico conocimiento colectivo está también consolidando con la música su propio capital cultural, en la medida en que esta desde lo educativo, artístico y cultural promueve toda la interrelación entre sus agentes sociales, a través de lo Weber (1987) denominó la acción, comprendida como hacer, permitir u omitir de los sujetos asociadas a un sentido subjetivo que las enlaza, por lo que escuchar, bailar, cantar y tocar - un instrumento musical en este caso- son acciones sociales que sirven como recurso para estimular las habilidades cognitivas y sociales en las personas.

La música se territorializa en la ciudad de Medellín por una confluencia de factores sociales, políticos y económicos, que los actores fueron congregando como formas de moverse en el campo social. Entre ellos tenemos: El Jordán, hoy restaurado y convertido en un significativo centro de documentación musical; los grandes teatros y plazas de mercado, con una sociedad comprendida y transformada a través del diálogo y la costumbre de su cultura, identidad y gusto musical; los ámbitos geográficos de la música en la ciudad se manifestaron en la Plaza de Cisneros o antiguo Guayaquil, barrio Guaneros, sector de quebrada arriba o puente de la Toma.

La cultura popular encuentra un lugar privilegiado en las plazas de mercado, aún en la actualidad se observan los baratillos, las carretas y la confluencia de personas compartiendo su sustento diario en el desarrollo comercial y mercantil. La referente y tradicional plaza de Cisneros o Guayaquil también entrevistó este diálogo permanente de personas con un conjunto de conocimientos, ideas, tradiciones y costumbres que manifestaron la cultura tradicional transferida por el campesino a la ciudad.

En virtud de que la plaza de Cisneros o el legendario Guayaquil tiene relevancia con la historia tradicional de la ciudad, es importante mencionar que se trasladó a lo que hoy es la Plaza Minorista, quedando allí por restauración patrimonial el monumental parque de las luces y la estación Medellín del ferrocarril. Manuel Mejía Vallejo, novelista Antioqueño, también lo narra en su obra *aire de tango*: “¿No conocían este Guayaquil? Así se llama el barrio porque fue pantanero de zancudos (...) aquí estuvo Gardel (...)” (Mejía, 1973, p. 71).

Lo anterior especifica que la conformación de los ámbitos geográficos de la música en la ciudad de Medellín, se desarrollaron dentro de una territorialidad, espacio o un entorno determinado, en el cual interviene la interrelación de diferentes grupos humanos que actúan en defensa por demarcar su propio paisaje musical. En términos generales, es así como el bambuco y el pasillo reclaman la zona andina colombiana; el vallenato, las sabanas del Cesar y la Guajira; el porro, la puya y el fandango, las sabanas de Córdoba y Sinú; la cumbia, la Costa Caribe; y el joropo, los llanos orientales de Colombia. El ámbito geográfico se establece dentro de un espacio de construcción social y humana con el objetivo de satisfacer el gusto y la tendencia musical.

La música se ha vinculado con aquello que se especifica como la esencia de la sociedad, referido particularmente a la estimulación que la escucha musical condensa en el pensamiento de los seres humanos incorporada a la tendencia selectiva de determinados gustos colectivos. Cuando el individuo

reacciona ante los efectos sonoros de la música y ella coadyuva a establecer modelos de conducta humana individual y colectiva, deviene en paradigma a través de modos aprehendidos de los diferentes géneros musicales que los sujetos incorporan a sus estilos de vida, los cuales van creando esquemas mentales que les permiten desarrollar su vida cotidiana para interrelacionarse en comunidad, e ir configurando marcos de identidad asociados a sus costumbres dentro del espacio social. En este sentido, la música establece ámbitos para delimitar su campo social.

Las sonoridades se constituyen también como parte del conocimiento artístico, emergen como arquetipo de formación empírica basada especialmente en la experiencia de vida, cuyo lugar en la sociedad ha ido cobrando validez ya que organiza el comportamiento instintivo que la música despierta en las personas, por eso se puede construir conocimiento sobre ella. La manifestación sonora dentro de una colectividad interviene en los modos de vida de ésta y se sitúa sistemáticamente como fuente de conocimiento, haciendo que toda manifestación sonora dentro de una colectividad intervenga en los grupos sociales y en los modos de inserción e interacción social. Es el caso, en el ámbito internacional, de estudio realizado por Bakkali (2022) sobre las estrategias generadas por quienes participan en la vida de la calle en entornos callejeros británicos, con el fin de propiciar intercambios entre cambios/espacios con formas diferentes de subordinación.

La sociedad en Medellín creció y se fortaleció escuchando música, la inherente apreciación rítmica y melodiosa marca en las personas el sentimiento que hace que la gran audiencia sea tendiente a los cambios que fundamentan las diferentes dinámicas de transformación social; es ante todo la peculiar sonoridad la que parte intencionalmente desde la fusión en el medio al establecer ciertas comprensiones musicales que distancian la sociedad en términos de tensión y desigualdad. Esta discrepancia es auspiciada por los desemejantes lapsos de tiempo que condicionan la singularidad y particularidad de la gente. En este orden de ideas, es que la ciudad se va construyendo a partir de marcados momentos históricos caracterizados por rupturas y transformaciones denominados hitos, que gradualmente van representando la constitución organizativa del campo social de la música en Medellín.

Si bien el hito se puede establecer como un hecho memorable en la historia social, también se puede sintetizar como acontecimiento trascendental en la historia musical de la ciudad, ya que registra las diferentes disposiciones sociales en el significativo cambio sustancial de la sociedad. El hito es una imagen temporal que permite apreciar circunstancialmente las transformaciones sociales emergentes de la diversidad sonora dentro de la audiencia musical, al igual que es determinante en la participación colectiva que ejerce la música cuando interacciona los medios de afinidad social de las personas.

La fijación que establece el hito histórico dentro del ámbito sonoro estima aspectos tales como:

1. La producción musical: cuando se especifica la industria discográfica y el desarrollo de la imprenta.
2. Esquemas de la apropiación sonora: al reproducir las formas musicales instaladas en el repertorio tradicional.
3. La infraestructura económica: en especial la del ferrocarril como medio de acercamiento de la ciudad al mundo exterior.
4. La trascendencia del cine, la radio y la televisión: en la comprensión juvenil de la sociedad.

Todo hito establece una acción social y una tendencia emancipadora y subordinada que determina transformaciones considerables en las diferentes formas y hábitos de escucha, esto ocurre cuando la música agremia percepciones entre lo culto y lo popular. Sistemáticamente el hito histórico en el campo social de la música desdibuja en gran medida la referencia cronológica, ya que, con el surgimiento y entrada de los nuevos géneros musicales al campo social, se demarcan casualmente las nuevas formas de transformación social.

La configuración del campo social de la música en Medellín despliega así un modelo de observación que permite comprender el paradigma cualitativo de la música en el ambiente sociológico de la ciudad

utilizando como herramienta el comportamiento social a través de la demarcación de los diferentes hitos históricos.

MÉTODOS

La apuesta metodológica de esta investigación se enmarcó en el paradigma epistemológico cualitativo de corte descriptivo - interpretativo, con postura epistemológica crítica. Desde el punto de vista paradigmático, muestra la relación que tiene el hombre con la música, la simbiosis que resuena y que colma la emoción agradable en un mundo sonoro inmerso entre la sensibilidad y la memoria de las personas. A partir de esta perspectiva, la vinculación del hombre con la música permite transformar estados de ánimo que engrandecen la esencia de la sociedad y modifican sus disposiciones en hábitos o “esquemas de percepción, de pensamiento, de apreciación y de acción” (Bourdieu en Zalpa, 2019 p 43).

La música dentro del modelo paradigmático de la sociedad está representada por los diferentes estereotipos que la conducta humana ejerce sobre el entendimiento y la comprensión que las sonoridades tanto rítmicas como melódicas vinculan en el entorno, donde crea acciones icónicas de apropiación en un modelo de comportamiento que posibilita el surgir de las disposiciones de la sociedad, por lo que se comprende intrínsecamente en los esquemas de creación colectiva de la comunidad.

Ahora bien, con una descripción e interpretación fundamentada en el representar discursivo de estas sonoridades que propiciaron situaciones de impacto circunstancial, se propuso identificar determinados comportamientos que caracterizan un espacio específico en relación con el campo social en estudio. Es importante tener en cuenta que se describió solo por el hecho de atribuirle una calidad objetiva al texto investigativo y se interpretó para establecer una ilustración hermenéutica representada en la música como expresión creativa de la sociedad, dos recursos metodológicos que garantizaron plenamente esta demarcación del campo social de la música en la ciudad. Cabe recordar que, de acuerdo con Quecedo y Castaño (2002, p. 12): “La interpretación parte de una preconcepción de lo que se pretende interpretar. La preconcepción hace referencia a lo que el investigador sabe ya, y es capaz de reconocer en el hecho analizado”.

La técnica utilizada fue la investigación documental como dispositivo para el análisis epistemológico, cualitativo y descriptivo del interés de estudio. Para la búsqueda, sistematización y análisis de la información se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

1. La especificidad en el tema músico social del documento: textos presentes en índices académicos o bibliotecas virtuales, con lecturas de tipo histórico, social o antropológico de la música.
2. Eficacia y trascendencia del contenido teórico: textos con evidencia de manejo riguroso y detallado de la información según el interés reportado.
3. Análisis temático en diversos textos: el mismo tema abordado por diferentes versiones documentales que sugieren la comparación razonada y significativa de la investigación.
4. Originalidad del texto: publicaciones originales realizadas entre 1974 y 2018.
5. Textos cuyo desarrollo incluyera relaciones entre cultura-arte-educación. Al respecto, Bourdieu (2010, p. 48) menciona:

Si es verdad que la práctica cultural se relaciona estrechamente con el nivel de instrucción, es evidente que elevar la demanda lleva a elevar el nivel de instrucción, la educación artística, es decir, la acción directa de la escuela, lo que de todos modos deja pendiente la acción indirecta de la enseñanza.

6. Exclusión de textos que reportaron estudios cuantitativos sobre música en la ciudad de Medellín.

En esta perspectiva, el proceso vinculó inicialmente la mirada al interés hermenéutico de las fuentes de consulta. Si bien algunas de estas fuentes teóricas argumentaron conocimientos básicos sobre géneros musicales específicos, otros ilustraron enfáticamente estudios acordes relacionados con el objetivo de demarcar el campo social de la música en la ciudad de Medellín a través de sus configuraciones en la constitución de distintos hitos históricos.

Otras fuentes de información documental trabajaron sus análisis de la música desde el punto de vista sociocultural. A partir de esta mirada se seleccionaron guías que fundamentaron aportes a las categorías ciudad y música, y campo social de la música.

RESULTADOS

Desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX los ciudadanos en Medellín han generado ciertos tipos de disposiciones de práctica a determinadas maneras de estructurar mentalmente el sentido de relaciones sociales. Con el paso de los años estas disposiciones, en tanto construcciones que cada uno de sus moradores aprendieron, generaron acciones, procesos y modos de lucha dentro del campo. Por ello, devino pertinente ubicar como hilo conductor los cambios asociados a hitos o momentos históricos de la música en la ciudad, entendidos éstos como acontecimientos históricos que generaron cambios en la sociedad.

Desde un marco hermenéutico interpretativo, se analizó cada uno de estos hitos para comprender cómo el hecho socio-histórico es abordado de modo estructural. Ahora bien, el asunto no son los hitos en sí mismos, sino los modos de su configuración y análisis; para esta investigación, permitieron construir el campo social de la música como objeto de estudio.

El hito se entendió entonces como punto de referencia histórico o incidente enmarcado dentro de hechos o acontecimientos sucedidos en tiempos determinados. Se partió de considerar que la historia musical de la ciudad está asociada al atardecer del 24 de junio de 1935, cuando sucedió el accidente trágico donde murió Gardel. En gran medida este suceso se transformó en el hito principal de la historia; entretejió una variedad de conceptos e hipótesis referentes al accidente aéreo en el campo de aviación de las Playas, hoy Aeropuerto Central Olaya Herrera, donde perdió la vida Carlos Gardel; sin embargo, la intencionalidad no es hacer referencia a este suceso, sino usarlo como referencia para tejer otros hitos o puntos de vista históricos. A partir de este, se pudieron identificar seis hitos que exponen la reconstrucción del campo social de la música y con esta el comportamiento social cambiante de la ciudad de Medellín.

Hito 1. Desarrollo académico musical

Al colectivo social de campesinos, artesanos, mercaderes y eruditos con sus gustos de músicas preferenciales, se le suman desde el sur de Colombia ilustres maestros desplegando una ardua labor del desarrollo académico musical en la ciudad, y con ellos los primeros asomos de la imprenta musical. Al respecto Velásquez (2012) menciona:

Para finales del siglo XIX, la ciudad contaba con varias imprentas, (...) aunque muchos de los contenidos de los periódicos y revistas de la ciudad eran de carácter cultural, político y literario, también es posible encontrar información sobre música, de hecho cinco revistas publicaron partituras: El Montañés, La Miscelánea, El Repertorio, Revista Musical, y Lectura y Arte; además, existió un periódico musical, La Lira Antioqueña, a lo que se suma la presencia de artículos, críticas, crónicas, anuncios y comentarios en otras publicaciones. (p. 12)

Este primer hito muestra un Medellín privilegiado por el desarrollo de la imprenta musical con la construcción de capital cultural específico de bambucos, pasillos y contradanzas integrados al contexto social de la época; de hecho, el bambuco es el que más se ha contextualizado en el sentir patriótico de la gesta libertadora¹, el cual arraigó su sonoridad en la música popular de la ciudad. La contradanza era más un exclusivo baile de salón traído de Europa que se difundió en la capital del país.

Aunque la ciudad contaba con una producción de documentos de música (partituras) a través de la primera imprenta de música traída a la ciudad por Gonzalo Vidal², se puede establecer que no todos los

¹ “El bambuco instrumental, como aire nacional era reconocido colectivamente como propio por los soldados (...) *La Guaneña* como bambuco patriótico en la Batalla de Ayacucho, el triunfo en la Batalla de Boyacá se realizó a los compases de la contradanza *La vencedora*, y la entrada del ejército victorioso a Bogotá bajo los de la contradanza *La Libertadora*” (Rodríguez, 2012, p. 310).

² “Revista musical: periódico de música y literatura (1900-1901), que dirigió el compositor y maestro Gonzalo Vidal, utilizando la primera imprenta de música traída al país” (Rodríguez, 2012, p. 305).

músicos en la ciudad sabían leer una partitura musical, ya que eran duetos con canciones de tradición oral, que propagaban el bambuco junto con otros ritmos por todos los sitios de interacción social en la ciudad.

Fue extenso el repertorio de canciones de este primer periodo del siglo XX, como las melodiosas poesías entonadas en las noches callejeras de la ciudad. Junto a estos, otros autores que representaron el valor musical de la ciudad fueron: dueto Briceño y Añez, dueto Espinosa y Bedoya, La Lira Antioqueña, dueto Obdulio y Julián, Jesús Arriola, Carlos Vieco Ortiz, Fabio Arroyave, José María Bravo Márquez, Otto de Greiff, Alba del Castillo, Paulo Emilio Restrepo y Gonzalo Vidal (Salazar, 1990).

Entre los lugares estratégicos que modificaron la relación social de la ciudad están: el sector de Guanteros o el barrio de los poetas, y músicos merenderos que afinaron sus tiples y guitarras para esparcir su música en las noches de bohemia.

Hito 2. El Ferrocarril de Antioquia

El ferrocarril orienta la marcha firme para la nueva industria nacional, a finales de los 20 el ferrocarril de Antioquia y el recién construido Túnel de la Quiebra traen consigo un paso certero y sin interrupción hacia la ciudad Medellín, es ya una oportunidad lucrativa para la naciente industria antioqueña.

Sueño de abrir un camino de rieles entre Medellín hasta el río navegable, *El Ferrocarril de Antioquia*, la innovación vial más importante del momento que convirtió a la joven ciudad incrustada entre montañas en una metrópoli industrial. Al respecto, Santamaría (2014) dice:

A pesar de la necesidad apremiante de abrir las rutas al comercio internacional, la topografía montañosa de la región supuso tantos problemas para los ingenieros y constructores que tomó más de cincuenta años terminar la línea completa del Ferrocarril de Antioquia (1874-1929). (p. 47)

El tren trae la música popular del momento, diversidad de géneros en canciones de tango, mambo, fox trop y rancheras apropiaron un singular gusto en la sociedad; con el vals y el corrido mexicano surge el cancionero popular de despecho que sintetiza el desgarrador sentimiento de un amor prohibido, o la triste historia de la explotación humana y hasta los mismos recuerdos de la niñez.

Dispendioso sería afirmar cuáles fueron las piezas musicales o canciones con sus títulos, cantantes y orquestas que sonaban en aquellos tiempos del ferrocarril, lo cierto es que la radio, los gramófonos y traganiqueles posibilitaron una información acerca de estos géneros musicales predominantes.

Tanto el tren como la radio son transmisores de los avances sonoros en el mundo, se conformaron como factor importante del progreso de la ciudad, en este caso con “la producción, circulación y construcción de significados sociales alrededor de la música” (Santamaría, 2014, p. 21). Es en esta perspectiva que se construyeron las preferencias sonoras que cimentaron las bases de una identidad cultural instaurada en el interior de la sociedad medellinense.

Tanto en las producciones de la década del veinte como las posteriores, vemos la tendencia a mezclar géneros de diferentes lugares —tangos, boleros, pasillos, valeses y rancheras, entre otros—, música que se comercializó a través de toda la zona de influencia antioqueña siguiendo las rutas del ferrocarril. (Santamaría, 2014, p. 15)

Hito 3. El tango

El tango es musicalmente un sentir poético y expresivo de la sociedad que pretende dar a conocer la evocación popular del viejo arrabal, sus temas son tristezas en armonía con el desamor, la pobreza y la incertidumbre social del porteño que se ha dispuesto en el rebusque diario de su vivir.

Una figura en discusión es el momento preciso del ingreso del tango a la ciudad de Medellín. Algunos investigadores³ manifiestan que el empresario *Carlos Coroliano Amador* comenzando el siglo XX fue quien desde Francia venía con los primeros discos de tango a la ciudad; otros declaran que la llegada del tango

³ El profesor e investigador musical Manuel Fadduil Alzate es quien defiende que el tango lo trajo a la ciudad el empresario Carlos Coroliano Amador (Entrevista realizada en la Fonoteca Departamental el día miércoles 18 de marzo de 2020)

a territorio colombiano pudo haberse motivado por el accidente de Gardel en Medellín⁴. No obstante que la película de cine mudo *Bajo el Cielo Antioqueño* de Arturo Acevedo Vallarino (1925), muestra una escena de baile de tango, evidenciando que en 1925 ya existía el tango en la ciudad⁵. Y en palabras de Hernán Restrepo Duque (citado por Vitullo, 2015, p. 6):

El tango llegó a Colombia “manipulado por las empresas grabadoras de discos”, a los colombianos el tango “nos lo metieron como ‘venenito’”. “Los discos a 78 revoluciones, que eran los que existían en aquel entonces, venían en forma tal que por una cara traían un tango y por la otra una canción de la tierra, por lo regular de autores antioqueños [...] De esa manera, el tango nos llegaba envuelto en un papel nacionalista. Las gentes oían el bambuco de moda o el pasillo que acababa de componer el maestro Vieco o la danza del maestro Calvo, volteaban el disco y hallaban una historia tremenda en los tangos que entonces nos venían”.

El tango en Medellín modificó la relación de sociedad, la gente asistía a determinados lugares, “En la década de 1920, los tangos arrabaleros estaban en su ambiente en las cantinas y los cafés bohemios del barrio Guayaquil” (Santamaría, 2014, p. 142). Puesto que las cantinas se conformaron como el principal transmisor de difusión del tango en la ciudad, gradualmente la sociedad medellinense fue construyendo el capital artístico como una especie de capital cultural a través de composiciones musicales realizadas por poetas y músicos locales. Carlos Gardel ya tenía dentro de su repertorio “Mis Flores Negras” del compositor Julio Flores, quien deja demostrado que bajo su posición musical criolla argentina fue también fiel intérprete del poeta colombiano a través del pasillo. Fuera de Carlos Gardel, un repertorio de canciones en género tango surgió con dos compositores de la ciudad de Medellín:

Dos tangos cantados por Agustín Magaldi, una de las grandes voces del tango porteño. Las canciones son “En la calle” y “Son de campanas”, con música del compositor antioqueño Carlos Vieco (1904-1979) y letra del poeta local y bohemio de los buenos Libardo Parra Toro (1898-1954), mejor conocido por todos por su seudónimo, Tartarín Moreira. (Santamaría, 2014, p. 132)

Hito 4. La música guasca y la música de carrilera

Desde México llegan rancheras y corridos a la ciudad, el legado de su música popular se fusiona con los aires musicales pueblerinos de Antioquia, así lo relata Gutiérrez (2006):

Las rancheras mexicanas son básicamente canciones de origen campesino cuya temática es el amor, el paisaje o una escueta narración, a diferencia del corrido mexicano, que es la crónica de un acontecimiento determinado, en especial las proezas heroicas de la guerra. (p. 126)

Estos géneros musicales mexicanos fueron recibidos por una sociedad de consumo que impartía la segura distribución de gran variedad de exponentes o cantantes en disco de 78 rpm para cantinas y bares de la ciudad y el departamento. Surgió así la música guasca y la música de carrilera, apareciendo multitud de canciones que cautivan las cantinas a lo largo de la vía del tren. Igualmente, en el viejo Pedrero o el legendario Guayaquil florecen diversidad de géneros: pasillos y valsos de Ecuador; zambas, tangos y valsos de Argentina; entre otros. Las campechanas y melodiosas canciones de carrilera muestran una estructura sencilla que brilla con las voces de duetos femeninos acompañados en su gran mayoría por guitarras marcantes, bajo y acordeón, ellas son las que llegan a incentivar el sentimiento del campesino, quien con todo el sentir popular la denomina *música guasca* o *música campirana*.

Toda esta música de Carrilera era distribuida por vendedores en el *Ferrocarril de Antioquia*, por lo que consolidaron el mercado de discos para abastecer los reproductores sonoros de las estaciones y las cantinas de la ciudad.

⁴ “Habría que ver si hubo un salto cuantitativo importante en la difusión del tango a partir de la trágica muerte de Carlos Gardel en Medellín en 1935 que diferencie el caso de Colombia del caso del resto de América Latina” (Vitullo, 2015, p. 3).

⁵ Esta referencia es informada por el investigador de música y danza “Reflexiones Danzarias” Juan Gaviria, estudiante de Historia de la Universidad de Antioquia (comunicación personal, de mayo 27 de 2021).

Hernán Restrepo Duque (citado por Gutiérrez, 2006, p. 37) manifiesta su concepto sobre la diferencia entre la música de carrilera y la música guasca:

En el ámbito local, la década del 50' nos presentó dos ritmos que se convirtieron rápidamente en “populares” y que hoy en día todavía se mantienen vigentes en Colombia: la música de carrilera y la música guasca. El primero, que acompaña el estilo de vida de los ferrocarriles, uno de los sistemas de comunicación, transporte y economía más grandes de la época; el segundo es quizás el estilo que más define a los habitantes de ‘la ciudad de la eterna primavera’, porque es música netamente campesina, que habla de las costumbres de la montaña.

Hito 5. La nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y de protesta

La ciudad establece nuevos espacios sociales para la difusión de la música y también el cine:

Estos espacios se fortalecieron más en la ciudad, a partir de la década del 30' básicamente por dos cosas: la llegada del cine sonoro y la radio (...) las películas de carácter musical, especialmente latinoamericanas, llegaron a esta ciudad de forma masiva. (Gutiérrez, 2006, p. 72)

Un caso especial es el cine mexicano que hace el cambio del campo social de Medellín. La primera imagen que parece mostrarse es que el tango va quedando atrás, para dar un nuevo enfoque social de la música a través del cine mexicano. En las principales salas de cine sobresalen “Doña Bárbara (1943) con la Doña; Ahí está el detalle (1940), con Mario Moreno Cantinflas; La violetera (1958), con Sarita Montiel, y Allá en el rancho grande (1949), con Jorge Negrete” (Periódico El Tiempo, 2009, párr. 4).

La aparición del cine mexicano, y en especial el latinoamericano, da a conocer que la configuración del campo social de la música se sintetiza en hechos que trascienden con los medios de comunicación masiva. Con la nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y de protesta llegamos al periodo en que un estilo musical nacido a principios de la década del 50 en los Estados Unidos se difunde para influenciar juventudes rebeldes contra las estructuras formales dominantes, es aquí donde la radio, la televisión y el cine juegan un papel importante.

Con esta nueva tendencia surge el histórico movimiento *hippie* que reclama la liberación de los sistemas autoritarios encaminados a imponer las guerras, la riqueza y la mediocridad de la sociedad de consumo; esto conlleva a que la ciudad de Medellín se conformara con el festival de Ancón, en el epicentro del movimiento de la *contra cultura colombiana*. Organizado en el municipio antioqueño de La Estrella, muy cerca a Medellín, entre el 18 y el 20 de junio de 1971, este festival abrió las puertas a la pasión rocanrolera en el país a pesar de que la sociedad conservadora de la época lo consideró como una gran reunión de hippies (Sierra, 2020).

El cine, la radio, el disco y la televisión son factores ejemplarizantes del movimiento *nuevaolero* en la ciudad, desde el punto de vista de difusión musical la sociedad medellinense emprendió un nuevo giro direccionado al movimiento juvenil de sonoridades modernas. Medellín a la vanguardia de la música mundial, en este aspecto se debe volver la mirada a las emisoras locales, inclusive con algunos programas de la televisión que establecieron la conexión con los géneros musicales internacionales del momento. Es el surgimiento del libertinaje expresado a través del canto y la distorsión de la voz humana, que con un movimiento corporal solitario hace entrar al bailarín en el goce placentero, complementado con un atuendo que manifiesta la juventud liberada de los designios inhibidos por la iglesia y la norma social.

El movimiento de la nueva ola en Medellín en la década del 60 significó un despliegue tanto radial como discográfico, acentuó el movimiento de cantantes y locutores que intervinieron en la acogida social del género en la sociedad, las casas discográficas vieron productivo el nuevo movimiento *nuevaolero* de la ciudad, los nuevos márgenes de ganancia significaban una rentabilidad de mejora económica con excelente apropiación dentro del campo de la música en la ciudad.

En aras de difundir la Nueva Ola a nivel local e internacional, gracias al esfuerzo de la industria discográfica, surgieron nuevos programas que comenzaron a sobresalir más que otros. Uno de los más

reconocidos por la juventud medellinense fue Ritmofonía de la emisora Radio Ritmos. (Román, 2016, p. 152)

Cada momento de la historia fue modificando y enriqueciendo el campo social de la música en Medellín, la radio, el cine, la televisión y el disco fueron los principales promotores del género de la nueva ola. La música romántica se acoge en un sitio especial de la sociedad, diversidad de cantantes extendían su música a lo largo y ancho del continente con un nuevo género que ingresa a formar parte del campo, el movimiento de la música romántica⁶, la expresión de música difundida especialmente para enamorados y personas que se congregaban en los teatros de la ciudad para degustar los grandes exponentes del momento; cintas mexicanas, españolas y argentinas engalanaban una variedad promotora de cantantes que expandían su labor comercial a través de los medios de difusión.

El esquema de la música romántica latinoamericana también se refiere a otro género que incursionó la historia musical del siglo XX en los medios de comunicación masiva, canciones que se apropiaron fundamentalmente de la población adulta en la sociedad y que continuaron con la tradición de serenata en la ciudad, son los *tríos de boleros* que enmarcaron el otro paisaje sonoro de la música romántica.

Es representativa la herencia del bolero caribeño en Medellín, amalgama de voces venida de México, Puerto Rico y Cuba⁷ desarrollaron representaciones de gustos y tendencias en el oído de la sociedad, hasta el punto de idealizar la formación de agrupaciones al estilo trio de boleros en la ciudad.

El bolero entró en el escenario local simultáneamente con la radio privada, que se encargó de la difusión del género como un producto cultural procedente de México y destinado al consumo de las clases medias que por entonces comenzaban a emerger con fuerza en los centros urbanos latinoamericanos. (Santamaría, 2008, p. 18)

Igualmente, los tríos que en gran medida popularizaron el sentimiento romántico de la sociedad fueron partícipes de expandir el género en los sitios públicos, ejemplo de ello *El Trío Grancolombiano*, formado en Bogotá en 1949 y residenciado desde 1950 hasta la fecha en Medellín (Salazar, 1990), *El Trío América*, fundado en Medellín en 1964 por el maestro Óscar Velásquez y los músicos Humberto Escudero y Fabián González (Hoyos, 2014), entre otros grandes exponentes.

Hito 6. La música tropical

En cuanto al primer asomo de la música tropical, se puede expresar que surge con unos aspectos trascendentales de fusión sonora. Para el año de 1948 llega Lucho Bermúdez a Medellín, la sociedad aristocrática en el país, sujeta a la música clásica y al jazz norteamericano, no simpatizaba con las sonoridades del litoral atlántico colombiano y en especial con *la cumbia*. Bastó que el maestro Lucho Bermúdez procediera en sonorizar los ritmos de la costa atlántica: porro, gaita y cumbia, con el sabor jazzístico del formato orquestal de *Benny Goodman* (clarinete solista y orquesta big band), para considerar con ello un cambio de sonoridades de la música popular, el cual afectó el establecimiento de una nueva disposición en la sociedad medellinense, al adaptar los ritmos tradicionales colombianos al lenguaje jazzístico norteamericano, “Bermúdez pretendía: adecuar repertorios mediante tradiciones al gusto de las clases altas colombianas, especialmente y, sobre todo, las del interior” (Parra, 2017, p. 70).

Luego, esta fusión de transformación sonora y social de la música tropical de Bermúdez se ve afectada por el surgir del movimiento juvenil de rock and roll (Los Falcon y los Teen Ager) que lo hacen emigrar a la capital del país al no existir allí ese movimiento juvenil que lo opacó, estas son “Las circunstancias que determinaron la salida de Lucho Bermúdez de Medellín” (Parra, 2017, p. 89).

⁶ Es importante distinguir la noción que sobre música romántica considera la presente investigación, la historia de la música conceptualiza el periodo del romanticismo como el periodo de música clásica occidental que comenzó a fines del siglo XVIII a principios del XIX.

⁷ Los Panchos en Cuba, y en Puerto Rico existían los tríos guaracheros que matizaban con boleros su repertorio, (...). Fue así como se conformaron El Trío Vegabajeño, Los Delfines, Los Dandys, Los Astros, Los Galantes, Los Modernos, Los Montejo y muchos más en México (Periódico El Tiempo, 1999).

No obstante, es preciso especificar que el surgimiento de la música tropical en la ciudad es más el resultado de un cambio de sonoridades de rock and roll, rock y twist acondicionado a la cumbia, al establecer formas de ganancia de capital económico proyectado por la industria discográfica en la ciudad, “En particular la industria musical, no tiene ideólogos que las guíen sino más bien empresarios que operan en ellas, movidos principalmente por la lógica de acumulación del capital, del éxito económico” (Ochoa, 2018, p. 59).

El movimiento del rock and roll desarrollado en la ciudad a través de la denominada “Embestida Juvenil que, por si fuera poco, osó bautizar todos los proyectos grupales con nombres en inglés: Los Teen Agers, Los Falcons, Los Black Stars, Los Golden Boys” (Parra, 2017, p. 82), sirvió como punto de transición para direccionar una nueva modalidad musical denominada por el investigador Juan Diego Parra como “La revolución tropical urbana, (...) el Chucu- Chucu, y por último el Sonido Paisa” (Parra, 2017, p. 83).

Es ante todo el aporte musical que en 1957 brindó la principal agrupación que hacía bailar la sociedad juvenil de la época, Los Teen Agers, quienes se conformaron como el elemento estratégico; abrió el paso a la denominada *música tropical*, constructora del nuevo enfoque sonoro que sintetizó estratégicamente cambios en la sociedad medellinense, “Se les puede perfectamente considerar -en referencia a los Teen Agers- los pioneros del movimiento tropical juvenil colombiano” (Parra, 2017, p. 140).

La música tropical se entiende entonces como el monumental movimiento discográfico desarrollado en la ciudad de Medellín, el cual atrae todo el goce sonoro de la costa caribe colombiana a sus salas de prensaje y grabación, con grandes exponentes tales como orquestas, compositores e intérpretes. Este momento hizo que las casas disqueras establecieran una nueva inclinación de cambio trascendental entre sus seguidores, ya que la sociedad se congregaba en discotecas de baile, agremiaciones de coleccionistas discográficos y en amigos de farándula nacional promotora del sentir tropical caribeño. Sobresalen géneros tales como la Cumbia, el Porro, el Vallenato, el Paseo, la Puya, etc., para luego desplegar todo el sabor de la canción costeña, tanto así que exponentes extranjeros, especialmente de Venezuela y Ecuador, hicieron parte de este gran movimiento musical en Medellín. Sin embargo, la apertura de este movimiento tropical en la ciudad obedeció en gran medida de su industria discográfica inmersa dentro de un estatus competitivo promovido por las diferentes casas disqueras; cada una de estas empresas fueron encontrando personas reconocidas de autoridad intelectual en el campo discográfico, “La gran producción (...) que obedece primordialmente a los imperativos de la competencia por la conquista del mercado” (Bourdieu, 2010, p. 113).

Lo anterior manifiesta márgenes de comprensión, para que este *hito* de la música tropical haya sido determinante en la expansión del gusto por las sonoridades propias impresas por las orquestas bailables, y en la configuración cambiante de una sociedad que idealiza sus hábitos de escucha y sus relaciones sociales a través de la construcción social de su cultura y su identidad popular.

CONCLUSIONES

A través de la mirada exhaustiva de los hitos como puntos de referencia, se puede inferir que los agentes sociales vivenciaron una serie de cambios constantes de acciones habituales que interaccionaron la música en su vida social. Cada uno de estos periodos históricos, en esa interacción, generaron disposiciones con ciertas estrategias que dan sentido a formas diferentes de conducta, que se centraron en un posicionamiento mercantil direccionado a la obtención de beneficio económico, si bien el primer hito del desarrollo académico musical con la imprenta enfatizó más en las disposiciones de carácter cultural, político y literario de la clase alta, la capacidad de producir capital económico con la impresión literaria de manuscritos y textos de obras musicales clásicas y tradicionales, fue de vital importancia para los músicos del conservatorio; el segundo hito demostró las disposiciones tanto cultas como populares en la fusión de prácticas diferentes sintetizadas por la apropiación sonora de músicas foráneas en formato rural campesino, música campirana y música de carrilera, aspecto mediado por el arribo de los

dispositivos de reproducción musical que comercializaban los agentes adinerados para los bares, cantinas y sitios sociales de la ciudad.

El paso de los hitos históricos ha movido la tensión entre un *habitus* culto y uno popular dentro del campo, al ir configurando desde el desarrollo académico musical en las estrategias que instituciones y agentes han creado para entrar en esa tensión. Se sintetiza la música culta como la base para construir una sociedad medellinense al estilo europeo, con el segundo hito que ilustra el paso por el Ferrocarril, lo culto con lo popular se fusionan con la llegada de los discos de ópera, la zarzuela junto con la música mexicana y de las Antillas (la música guasca o de carrilera); en estas condiciones prevalece lo popular con el tango, ya que es el gusto de los esquemas barriales y centrales de la ciudad, al igual que el bolero y la música romántica consagran un placer preferencial por las sonoridades y ritmos agradables al oído.

Instintivamente, el movimiento rocanrolero va popularizando los hábitos de escucha en la sociedad juvenil, en la medida en que la reconfiguración de lo culto y lo popular son fusionados finalmente por la industria discográfica en el último hito de la música tropical. Esta reconfiguración admite la variabilidad de disposiciones que los agentes en el campo evidenciaban cuando adquirían su disco o casete preferido en el almacén musical, así se diferenciaba el cliente de la música clásica como el erudito o puritano, el de la salsa, lo rocanrolero, bolero y lo tropical como para el público de masas, el de la nueva trova cubana y el movimiento Indoamericano para el estudiante universitario, el del tango y la música colombiana como el del coleccionista.

Hoy esa tensión entre lo culto y lo popular se transformó en otros gustos que difuminaron la posición social, ya que la clase alta tomó el gusto por lo popular y la clase popular por la música culta; en esto varía la intensidad de la presencia de sonoridades comúnmente denominadas pegajosas en los dispositivos electrónicos, la radio y la televisión. Las estrategias de cada grupo para ceder y el papel que juega la estrategia de capital económico dentro del campo se forman como prácticas asociadas a la transformación sistemática de un cambio de gusto en la sociedad.

La música ya muestra su base productiva en un movimiento en torno del pop urbano que exclusivamente está innovando aceleradamente la forma habitual de la industria discográfica a lo que hoy suena en las emisoras radiales y dispositivos electrónicos, en referencia están las plataformas de *streaming* como una nueva revolución juvenil que desencadenó otras disposiciones adheridas a nuevas formas de esquemas audiovisuales que promueven la creación de sus característicos estudios de grabación, es en este sentido que la música sigue teniendo influencia de otros géneros musicales que llegaron del exterior para que la sociedad se apropiara de los nuevos ritmos y sonoridades,

En síntesis, los hitos históricos cambiaron las disposiciones o los esquemas mentales de las personas dentro de la sociedad. El conocimiento humano es el producto de un momento memorable en la historia, ya que en la praxis social la mentalidad auditiva es ante todo una representación de saberes, prácticas y costumbres que la cultura y la identidad situaron dentro del agente social; es así que desde la perspectiva de los hitos históricos la acumulación de conocimiento y diversidad sonora sintetizaron los hábitos y tradiciones que singularizan la reflexión crítica de la sociedad.

REFERENCIAS

1. Adeogun, A. O. (2018). The Development of University Music Education in Nigeria: An Outline. SAGE Open, 8(2). <https://recursosvirtuales.konradlorenz.edu.co:2272/10.1177/2158244018774108>
2. Andreu-Miralles, X. (2023). Between Nationalism, Exoticism, and Social Distinction: The Spanish Lyric Drama in the 19th Century. Nationalities Papers 51: 3, 702-720 doi:10.1017/nps.2021.87
3. Bakkali, Y. (2022). Road capitals: Reconceptualising street capital, value production and exchange in the context of road life in the UK. Current Sociology, 70(3), 419-435. <https://recursosvirtuales.konradlorenz.edu.co:2272/10.1177/00113921211001086>

4. Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial.
5. Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto, Elementos para una sociología de la cultura.* Siglo Veintiuno Editores.
6. Cambra, A, (2022) Communication, class and the commodified self: exploring the divergent pathways to celebrity in the electro dance subculture, *Celebrity Studies*, 13:3, 381-396, DOI: 10.1080/19392397.2020.1863825
7. Clemente, S. (2019, octubre 11). La psicología de la música [Entrada de blog]. <https://lamenteesmaravillosa.com/la-psicologia-de-la-musica/>
8. Dražić, Lena. (2022). Inclusions/Exclusions: The Field of 'New Music' in Europe and its Boundaries. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Volume 53, Issue 1, Pages 187 - 206, June
9. Fernández, J. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers, Revista de Sociología*, 98(1), 33-60. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.342>
10. Gardner, H. (2015). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica.* Grupo Planeta.
11. Grüning, B. (2024). The spatialization of music and politics in festival spaces: The social, symbolic and emotional structuring of the Festival of Political Songs in the German Democratic Republic. *European Journal of Cultural Studies*, 27(1), 52-69. <https://recursosvirtuales.konradlorenz.edu.co:2272/10.1177/13675494231173497>
12. Gutiérrez, L. (2006). *La música popular en Medellín 1900-1950.* Editorial Homo Habitus.
13. Hadi, S & Sulisno S. (2021). Popular Banjar Song: Study on Music Form and Media Culture. *Harmonia. Journal of Arts, Research and Education*. Vol 21, No 1 DOI: <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i1.29349>
14. Hormigos, J. (2016). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
15. Hoyos, J. (2014). Los 50 años del Trío América. *El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/los_50_anos_del_trio_america-MWEC_288488 Mejía, M. (1973). *Aire de Tango (Premio Vivencias)*. Plaza & Janes Editores.
16. Howell, G. (2023) Peaces of music: understanding the varieties of peace that music-making can foster, *Peacebuilding*, 11:2, 152-168, DOI: 10.1080/21647259.2022.2152974
17. Nussbaum, M. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades.* Katz Editores.

18. Ochoa, J. (2018). Sonido sabanero y sonido paisa negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín [Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia]. Repositorio Institucional <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/34457>
19. Parra, J. (2017). Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana. Fondo Editorial ITM.
20. Periódico El Tiempo. (1999, 18 de febrero). Tríos y Boleros. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-890623>
21. Periódico El Tiempo. (2009, 08 de febrero). Cuando el país se moría por el cine mexicano. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3307516>
22. Quecedo, R. y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. Revista de Psicodidáctica, (14), 5-39. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>
23. Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. Sociológica, 21(60), 243-270. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>
24. Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", XXVI(26). <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1150/1/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>
25. Román, S. (2016). La nueva ola Medellín: apropiación y difusión de un género musical, 1967-1971 [Tesis de Maestría en Música, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia]. Repositorio Institucional <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11677>
26. Salazar, N. (1990). Ayer y hoy en mis canciones (4ª. Ed.). Editorial Manizales Andina.
27. Santamaría, C. (2008). Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930 - 1950. Signo y Pensamiento, 27(52), 16-30. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4576>
28. Santamaría, C. (2014). Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
29. Shafazhinskaya, N., Kats, L., Vladimirovich, S., Ovsyannikova, V., Kruglova, M. (2019). Integration of traditions in crossover music as a way to bridge the intergenerational GAP. Humanities & Social Sciences Reviewse. Vol 7, No 6, pp 1230-1234 <https://doi.org/10.18510/hssr.2019.76174>
30. Sierra, J. (2020, 21 de julio). Festival de Ancón, la historia del Woodstock colombiano, Un festival ideal para los amantes del rock en Colombia. Colombia.com. <https://www.colombia.com/musica/noticias/festival-de-ancon-la-historia-del-woodstock-colombiano-275698>

31. Velásquez, J. (2012). Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903). Tragaluz Editores.

32. Vitullo, M. (2015). Los orígenes del tango en Colombia - Búsqueda de explicaciones y motivo para revisar la historia económica y social de Antioquia. XI Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://cdsa.aacademica.org/000-061/212.pdf>

33. Weber, M. (1987) [1922]. Economía y sociedad, Fondo de Cultura Económica, México.

34. Wong, N. & McGovern T. (2023) Entrepreneurial strategies in a family business: growth and capital conversions in historical perspective, Business History, 65:3, 454-478, DOI: 10.1080/00076791.2020.1807952

35. Zalpa, G. (2019). El Habitus: propuesta metodológica. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 14(48), 43-53. <https://www.redalyc.org/journal/316/31657676003/html/>

36. Zapata, H. (s.f.). Pelón Santamarta (1867-1967): vida, andanzas y canciones del autor de “antioqueña”. Editorial Granamericana Medellín.

FINANCIACIÓN

Ninguna.

CONFLICTO DE INTERESES

Ninguno.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Curación de datos: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Análisis formal: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Metodología: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Supervisión: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Validación: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Visualización: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.

Redacción - borrador original: Nelson León Osorno Zapata, Gloria Clemencia Valencia González, Luz Elena Malagón Castro.