

**PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA
DE LAS MÚSICAS POPULARES URBANAS
EN COLOMBIA**



Presentado por

NELSON ANDRÉS MERA IDÁRRAGA

Trabajo para optar al título de Magíster en Historia

Dirigido por

PAOLA ANDREA CANO MOLINA, PhD.

FACULTAD DE HUMANIDADES

SANTIAGO DE CALI

2020

*A mis hermosas hijas Helena y Susana
y a mi encantadora esposa Andrea,
por su valiosa colaboración y entusiasmo.*

Resumen

En este trabajo se plantea la construcción de un balance historiográfico en torno a las músicas populares urbanas dentro del territorio colombiano. Como ejercicio simplificado se pretende realizar un recorrido bibliográfico para comprender la manera en que se ha estudiado este fenómeno cultural al extraer los aportes teóricos y las líneas temáticas de estudio que han alimentado la historia musical en el país, no sólo en términos de la expresión sonora sino de sus representaciones y significaciones. Además, se tendrá en cuenta la influencia de los medios de comunicación masiva dentro de las músicas populares urbanas, los cuales han ocupado un considerable espacio en la vida individual y colectiva de la sociedad.

El análisis documental estará apoyado principalmente de una extensa bibliografía al abarcar libros, tesis, ponencias, reseñas críticas y artículos de diversos autores ubicados en diferentes localidades del país y momentos de la historia, los cuales han logrado clasificar las músicas populares urbanas desde su aparición en el ámbito masivo. Por consiguiente, se expondrán contribuciones en la formación cultural apoyadas en áreas como la sociología, la antropología, la historia y la musicología, para indagar dichas expresiones con los efectos de la globalización.

Palabras claves: músicas populares urbanas, globalización, medios de comunicación masiva, interdisciplinariedad.

Abstract

In this work the construction of a historiographic balance around the urban popular music within the Colombian territory is proposed. As a simplified exercise, it is intended to carry out a bibliographic tour to understand the way in which this cultural phenomenon has been studied, extracting the theoretical contributions and thematic lines of study that have fed the musical history in the country, not only in terms of the sound expression but of their representations and meanings, basically established in a temporary period that encompasses the influence of mass media, which have occupied considerable space in the individual and collective life of society.

The documentary analysis will be supported mainly by an extensive bibliography by covering books, thesis, papers, critical reviews and articles by various authors located in different locations and moments of history and that have managed to classify urban popular music since its appearance in the mass field. Contributions in cultural formation will be presented from different contexts, which will have an interdisciplinary character, that is, they will be supported in areas such as sociology, anthropology, history and musicology to investigate these expressions with the effects of globalization.

Keywords: urban popular music, globalization, mass media, interdisciplinarity.

Contenido

Introducción	7
Capítulo I.....	17
Una mirada hacia las orientaciones conceptuales sobre las músicas populares urbanas	17
Capítulo II	27
Retrospectiva de trabajos precursores en Colombia alrededor de las músicas populares urbanas	27
Capítulo III.....	40
Líneas temáticas de estudio para las músicas populares urbanas en el territorio nacional.....	40
III.1 Músicas Alternativas	41
Rock	42
Rap.....	49
Champeta	54
III.2 Músicas de reinvención tradicional.....	58
World Music, Nuevas Músicas Colombianas y Tropipop	60
III.3 Músicas antillanas o rítmicas caribeñas	68
Vallenato y Cumbia	70
Salsa	76
Reggaetón	81

III.4 Músicas de Despecho	83
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	95

Introducción

El análisis documental que se ofrece busca reconocer, articular y categorizar líneas temáticas de estudio a partir de la recopilación del material documental académico sobre las músicas populares urbanas, para ello se tendrá en cuenta diversas orientaciones conceptuales o aportes teóricos expuestos por autores tanto nacionales como foráneos, esto con el objeto de intentar un acercamiento en la manera cómo han sido estudiadas estas expresiones sonoras en el país, ubicando de forma general los límites de la modernización y el mercado cultural¹.

En ese contexto, resulta indispensable la construcción de un discurso que diera cuenta de las músicas populares en el ámbito urbano, como prácticas excluidas muchas veces de las propias instituciones académicas, tal como lo presenta el musicólogo Philip Tagg al reconocer que:

La única razón porque la expresión música popular existe, es porque hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical, hay que llamarlas de algún modo. (Tagg 2004).

El enunciado conlleva a destacar la tardía presencia de los estudios musicales en el ámbito académico, los cuales han surgido como resultado de una visión integradora asomada, poco a poco, en los planes de estudio orientados hacia la investigación. Así pues, las músicas populares como materia de estudio, han venido inscribiéndose en las últimas décadas en diversas disciplinas, no solo como estudio del fenómeno auditivo sino en su ubicación social dada la pluralidad de enfoques dentro de campos específicos como la musicología, la historia local y en el terreno de otras disciplinas como la sociología y la antropología (M. S. González 2005, 4).

¹ Para mayor ampliación teórica de los planteamientos sobre modernización y mercado cultural en Colombia, véase el artículo de Orlando Melo “Algunas consideraciones globales sobre Modernidad y Modernización en el caso colombiano” (Melo 1990).

En el siguiente balance historiográfico se considera la provechosa multidisciplinariedad de diversas publicaciones, algunas de forma colectiva entre musicólogos, sociólogos, antropólogos, historiadores, etc., que logran legitimar el estudio de las músicas populares urbanas en una historia musical reciente², en cuyos ejes reposan generalmente la descolonización, las transformaciones y la modernización en el contexto urbano.

La motivación de este trabajo surge precisamente, a partir del reconocimiento de esa multiplicidad de campos que tuvieron como objeto de estudio las músicas populares urbanas, las cuales empiezan a tener una reescritura en apreciaciones dadas incluso por investigadores foráneos como Francisco Cruces, quien al definir este campo en desarrollo, no lo reconoce como yuxtapuesto al estudio de las otras músicas como la folclórica o tribal, sino que lo entrecruza para dar paso al surgimiento de la *etnomusicología urbana* expuesto como:

Una investigación mediante trabajo de campo de las relaciones sistemáticas entre el contexto urbano y la vida musical, a raíz de las transformaciones que estaban sufriendo los objetos tradicionales por efecto de la modernización y la descolonización. (Cruces 2004, 3)

Esos múltiples abordajes corresponden a tipos de análisis que dan cuenta de una teoría de factores distintivos que operan en el plano musical (Sammartino y Rubio 2008), lo cual ha merecido un espacio destacado a la hora de historiar la ruptura entre musicología y etnomusicología. Para Feld esto reprodujo la división disciplinaria tan común en la academia, donde varias "-ologías" indicaban estudios de asuntos occidentales normativos, y los campos "etno" se crearon para acomodar lo que se refería a asuntos étnicamente diferentes a los occidentales (Feld 2002, 187).

² Solo hasta comienzos de los años ochenta, se entró a debatir formalmente el uso de las músicas populares urbanas en Congresos Internacionales (Aharonián 1997).

Desde esta retrospectiva, no se asumirá precisamente un orden de relevancia ni implicación teórica dado que las investigaciones podrán contener problemáticas menos relacionadas, resultar parcialmente novedosas, superficiales o controvertidas en la ilustración de algún argumento específico como en el caso de los géneros musicales emergentes, probablemente algunos trabajos revisados tuvieron enfoques que bien pudieran cruzarse entre sí en uno o varios aspectos. No obstante, esto ayudará a completar los vacíos en lo exiguo que puede parecer el reconocimiento de lo registrado en este panorama.

A partir de la información encontrada, las músicas que se precisan en este trabajo se encuentran establecidas y delimitadas a modo de ilustración desde una elaboración particular, estas líneas temáticas serán organizadas de forma más detallada en el último capítulo de la siguiente manera:

*Músicas Alternativas*³: estéticas sonoras divergentes y desplazadas, aplicadas generalmente a subculturas que representan en algunos casos movimientos juveniles identitarios de resistencia contra regímenes represivos. Se incluye en este ámbito géneros musicales específicos como el Rock, el Rap y la Champeta.

*Músicas de Reinención Tradicional*⁴: son aquellas propuestas musicales que aparecen desde una perspectiva global ajustadas en el ámbito comercial y académico que combinan elementos folclóricos, jazzísticos, entre otros. Se encuentran perfiladas dentro de este campo el *World Music*, las Nuevas Músicas Colombianas y el Tropicop.

Músicas Antillanas o Rítmicas Caribeñas: emergen aquellas músicas del Caribe global en su mayoría bailables, que irrumpen muchas veces desde un carácter regional para alcanzar significados nacionales e internacionales localizadas dentro del Vallenato, la Cumbia, la Salsa y el reguetón.

³ El término puede encontrarse asociado a *Underground*, como movimiento contracultural

⁴ Los condicionamientos de la industria discográfica a partir de los estilos musicales emergentes, nos lleva a la posibilidad de ver la reinención de tradiciones simbólicas.

Músicas de Despecho: ingresan en este contexto las músicas populares rurales que se integraron a la urbe, adaptándose a los nuevos medios de comunicación masiva, en algunos casos denominadas como músicas *rururbanas*⁵.

Frente a este panorama algunos trabajos siguen siendo base de investigaciones que logran destacarse en forma de balances historiográficos⁶ y recogen en gran medida de forma organizada, publicaciones marcadas dentro del tejido de las músicas populares. No obstante, aunque realizan aproximaciones históricas muy significativas, en algunos casos abarcan autores sin un afán por recopilar datos históricos, a pesar de ello se remitirán breve y cronológicamente estos estudios que tuvieron estrecha relación con las músicas populares urbanas.

En efecto, entre los primeros ensayos bibliográficos se pueden citar los estudios realizados por Adolfo González, quien expresó que fue la década del sesenta y el setenta donde predominó culturalmente la música de la zona costeña, aduciendo que la cumbia inmortal la *Pollera Colorá*, al permanecer un tiempo “de moda” en el año de 1962, permitió que Colombia adquiriera en el exterior la imagen del país de la cumbia. De igual forma el autor destaca *Cien años de soledad* como aquella obra que cambió positivamente la visión que el país tenía del caribe colombiano. (González 2000).

Posteriormente, un corpus documental que logró obtener reconocimientos especiales fue el trabajo histórico de Juliana Pérez González que daría fruto en un pertinente e innovador libro, la autora se interesó por reconstruir la trayectoria de los estudios históricos musicales en Hispanoamérica desde el entorno intelectual, social y cultural a partir del año 1876 hasta el año 2000. En los últimos periodos presentados, se da un apunte fundamental en esos reclamos por destacar la historia social de la música en toda Hispanoamérica (Pérez 2005).

⁵ Término que resulta como producto de la expansión de la ciudad e implica el estudio de múltiples dimensiones como la cultural y simbólica (Arias 2003).

⁶ La literatura expuesta en los balances resulta algo extensa para desglosarla aquí, sin embargo, serán abordados algunos elementos que se consideran fundamentales para no repetir lo que allí se dice.

Además del anterior balance, surgiría un apunte sobre las líneas de investigación dentro de las músicas populares urbanas, tales como las relaciones entre industrias culturales (regionales, nacionales, transnacionales), así como la producción, circulación y recepción con el trabajo de Jorge Nieves Oviedo (2006), al tomar los enfoques sociológicos, los estudios de consumo y estudios del papel de los nuevos medios en la difusión de la música.

Un estado del arte que presenta una aproximación en cuanto a las músicas populares urbanas no precisamente desde una región específica de Colombia es el artículo de Carolina Santamaría (2009), quien examina el devenir historiográfico de las músicas populares o músicas no académicas vinculadas especialmente con el término de modernidad que presentan estrecha relación con el acceso a las industrias culturales y fonográficas. El planteamiento central de Santamaría, se establece en torno a la relación conflictiva entre historia y música popular, desde un análisis del contexto social e intelectual de los autores y los formatos narrativos en la historiografía musical de trabajos publicados prácticamente en la segunda mitad del siglo XX.

El texto de Santamaría abarca entre otras cosas, el establecimiento de varios sellos discográficos a comienzos de la década del cincuenta especialmente en Medellín y Bogotá, el equilibrio existente entre la música moderna y la tradicional al momento de ser estudiadas de forma multidisciplinar, a la vez que señala la manera como se han venido reconfigurando con el pasar del tiempo aquello que resulta complejo por abarcar de forma conflictiva: lo urbano, lo rural, lo folclórico y lo masivo. Uno de los sustanciales aportes que la autora puntualiza, es que se hace necesario estudiar a profundidad la multiplicidad de estilos musicales⁷ locales que se mueven en mercados pequeños y que simplemente están fuera del llamado *mainstream*⁸, como la música cantinera (Santamaría 2009, 101).

⁷ Para mayor profundidad teórica sobre estilo y género véase el trabajo de Juliana Guerrero “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización” (2012).

⁸ En contraste con los medios independientes, este anglicismo es diseminado hacia aquellas expresiones artísticas, que cuentan con grandes medios de comunicación masiva para su comercialización.

Un último trabajo a destacar del investigador Sergio Ospina Romero (2013) aborda publicaciones de diversa índole que resultan sugerentes y muestran nuevos horizontes de investigación sobre las músicas populares en Colombia con confluencia interdisciplinar donde incursiona tanto la sociología, los estudios culturales y otras ramas como la antropología, para mostrar la manera en que se ha negado o se han abierto diversas tendencias interdisciplinarias y modelos metodológicos en torno a las investigaciones histórico musicales.

El desarrollo del presente trabajo se fundamenta en el análisis de documentos existentes y disponibles sobre las músicas populares urbanas, mediante un proceso metodológico que se dividió en varias fases como fue en primer momento el nivel exploratorio de la producción intelectual, el cual inició con el rastreo e inventario del material bibliográfico consultado en Bibliotecas como Mario Carvajal de la Universidad del Valle, Centros de Documentación como el Instituto Popular de Cultura, algunas tesis especialmente de posgrado de diferentes Universidades en Colombia como la Javeriana, la Nacional, los Andes, Francisco José de Caldas y Universidad de Antioquia, incluyendo además Memorias de encuentros de investigadores, actas de Congresos latinoamericanos como el IASPML desde el año 1999 hasta el 2016 y finalmente anexando algunas reseñas y documentos digitales de revistas nacionales como *A contratiempo* e internacionales como *la revista musical chilena o transcultural de música*, que ayudaron a construir categorías conceptuales e históricas.

Posterior a esto, se realizó la fase de selección para depurar las publicaciones que se alejaban del tema, atendiendo a los aspectos que resultaran concernientes al tópico de la investigación planteada (Quintana, 2001:55). Aquí se ubicaron inicialmente trabajos en forma de balances historiográficos en relación a las músicas populares, luego textos que abarcaran una expansión hacia lo global, la producción, circulación masiva y los mercados de consumo. Unido a esto, que los textos seleccionados no estuvieran directamente relacionados hacia géneros musicales folclóricos o tradicionales, sino que tuvieran mayor enfoque con los medios de comunicación masiva, asociado a su vez con el impacto de la tecnología.

La última fase fue la organizativa, que trajo consigo cierta dificultad al ubicar un esquema u orden puntual; no obstante, las más de cuarenta referencias encontradas fueron analizadas para realizar una sinopsis sintetizada en fichas técnicas con tablas comparativas de términos musicales empleados por los autores, en un proceso en el que se resaltaba lo que consideraba útil y novedoso, suministrando datos históricos y biográficos de sus autores, comparando metodologías utilizadas en los texto para procurar de esta manera proveer una visión general en una línea temática. En este aspecto metodológico se leyeron también los contenidos de manera cruzada para ir extrayendo tendencias, contradicciones y convergencias sobre las músicas populares urbanas.

A partir de estos referentes, empieza una necesidad de enfocar este trabajo no precisamente desde el punto de vista musical, sino indagando cuáles fueron sus usos, su contexto, la forma de difundirse, la influencia en el entorno, el público receptor, los géneros musicales que se han consolidado, las influencias más recientes, su origen y funcionalidad. Todo esto como tendencia en la historiografía colombiana de un fenómeno socio-musical desde un enfoque comprensivo que se contrastará sin pretender reseñar en detalle la totalidad de artículos, tesis, reseñas, ponencias, libros y documentos publicados en internet que han sido divulgados a lo largo del período propuesto y que se espera no quede en simples bibliografías comentadas.

Esto permite abrir la narrativa de este periodo hacia nuevos horizontes y múltiples orientaciones conceptuales que abordarán justamente esta expresión sonora valiéndose de diversos campos disciplinares, donde se irían sumando enfoques con convergencia hacia los estudios sociales, el periodismo y otras orientaciones o guías a partir de estudios históricos.

Al realizar una retrospectiva de los estudios que abrieron terreno hacia esas nuevas direcciones en Colombia y que transformaron la historiografía musical, se aprecia como los analistas sociales logran penetrar hábilmente en los hechos de una historia musical reciente, con importante información contextual y gran capacidad para encontrar fuentes documentales alternas, las cuales no solo resaltan una transición musical hacia nuevas

sonoridades, también implican visiones recientes a partir de enfoques disciplinares que engloban en este campo un tipo de estudio teórico y metodológico.

Así pues, para empezar a presentar los límites de la modernización en el contexto urbano colombiano se inicia con el aporte de Rondy Torres, quien define que a partir de la segunda mitad del siglo XX surgiría un nuevo horizonte para las músicas nacionales, desde un ordenamiento político y social que terminó por renovar el repertorio musical (Torres 2013). Otro autor que expondrá también la dinámica del periodo es Álvaro Tirado Mejía, quien desarrolla en su trabajo los cambios en aspectos tanto culturales como sociales con aperturas de nuevas corrientes para el arte en Colombia (Tirado 2014).

Para tener una percepción temporal más definida, se abarca desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, observando factores que han aportado a la difusión, la aceptación, la creación, entre otros aspectos considerados en trabajos que aportan al campo historiográfico dentro de las músicas populares urbanas. Es decir, aquellas músicas creadas producidas y distribuidas generalmente de manera industrial, a partir de cuestiones que estaban siendo centradas por las músicas a nivel local, nacional y global. Estos aspectos fueron centrales en la teorización sobre lo “tradicional” y lo “popular” y permitieron consecuentemente abrir nuevas líneas de desarrollo⁹ e incluyeron formas de producción, circulación y consumo de estas expresiones sonoras, centrándose de forma específica en la cultura de masas contemporánea y no directamente en la obra.

El periodo que se ha abordado en torno las músicas populares urbanas, se encuentra ligado sobre todo al proceso que ha vivido la nación, bien podría responder a la modificación en los modelos de escucha o tal como lo sugiere Jaime Cortes a los patrones del gusto en los diversos sectores sociales (Cortés 2000, 2). No obstante, aunque el investigador colombiano Egberto Bermúdez logra describir que en Colombia aparecían diversas manifestaciones en contextos urbanos y públicos desde el siglo XVI con

⁹ En esas líneas de desarrollo, el musicólogo Olavo Alén Rodríguez, por ejemplo, plantea la *música popular profesional* como aquella que conserva auténticas expresiones de la música folclórica, de gran arraigo popular en el Caribe, impregnada de elementos técnicos europeos y trasladadas a los medios de comunicación masiva de todo tipo (Actas IASPM_LA, 2000).

posiciones de gobernantes, eventos políticos, entre otros (Bermúdez 2003, 709). Cabe resaltar que finalizando las últimas décadas del siglo XX y comienzos del presente siglo, se empiezan a incorporar transformaciones constantes con nuevos rumbos en procedimientos determinados para la producción y circulación masiva.

En general, américa latina será receptora de las nuevas tecnologías de reproducción y de grabación sonora como los discos de larga duración (LP) o el casete. Estas transformaciones en los soportes dieron inicio a una nueva era digital con el disco compacto (CD), unido intensamente al desarrollo de sonoridades en un mundo eléctrico, la calidad del sonido de conciertos en vivo, la continua programación radial en estaciones locales y paralelamente la llegada de empresas de producción y grabación como Emi, Sony, Warner, aquellas multinacionales que, según Estefanía González, terminaron por desplazar las compañías o principales *indies*¹⁰ de Colombia como Sonolux, Fuentes, Codiscos (González, Peña y Barrero 2014, 4).

Desde esta dinámica, poco a poco se modificarían las prácticas de producción y grabación esencialmente por los cambios en los avances tecnológicos: el *streaming*¹¹ y las nuevas tecnologías de comunicación, donde emerge un consumidor distinto, un usuario o un emisor cultural, categorizado como *prosumidor*¹². De manera que las músicas entran a subsistir a partir de una cultura que la apoya y la sustenta al tener especialmente el beneficio de los recursos económicos y tecnológicos que las proyectan. En ese sentido, la apreciación sobre las músicas populares urbanas se empieza a asociar con el impacto de la tecnología, los mercados de consumo, los medios de comunicación masiva, los movimientos sociales, la diáspora, el hibridismo y el crecimiento de las ciudades (Feld 2002, 188).

¹⁰ Compañías o sellos de músicas independientes de un país, que quedan por fuera del llamado “mainstream”.

¹¹ Tipo de tecnología o modelo de consumo a través de la red popularizado a comienzos del siglo XXI, que permite reproducir algún tipo de contenido a veces en tiempo real, sin que exista la necesidad de descargar el archivo para poder reproducirlo.

¹² Usuario que pasa de ser un simple consumidor de productos mediáticos y toma decisiones sobre infinidad de posibilidades, elige algo y tal vez lo reinventa o lo comunica (González, 2014)

Todo lo anterior permite distinguir una amplia área de mediatización primordialmente en la década de los ochenta tal como lo expone José Luis Fernández con la llegada de una explosión visual a partir de complejos espectáculos, el video clip y la expansión de los canales de TV (Fernández 2012, 222). Además del ingreso de la televisión que posibilitó volver masivo un hecho cultural, aparece en la misma época un proceso político clave en Colombia, definido en el final del Frente Nacional como aquel momento que permitió reconocer la autenticidad de lo popular en la alienación de lo masivo (Martín-Barbero 1998, 67).

En concordancia con el quehacer histórico, este balance ha sido estructurado en tres secciones: la primera sección consta de una mirada general que examina algunas orientaciones conceptuales realizadas por pioneros especialmente en el campo histórico-musical a nivel latinoamericano. En la segunda sección se realizará un preámbulo a partir de las intervenciones que brindan algunos trabajos bibliográficos previos en el territorio colombiano. Finalmente, se destacarán líneas temáticas de estudio que se pondrán en evidencia desde una visión panorámica y un interés particular.

En aras de generar mayor claridad y para efectos de ir abarcando las más destacadas orientaciones conceptuales en esta perspectiva historiográfica, se presentarán a continuación algunos análisis de autores latinoamericanos que han tenido un acercamiento más o menos profundo en cuanto a las connotaciones sobre las músicas populares urbanas.

Capítulo I

Una mirada hacia las orientaciones conceptuales sobre las músicas populares urbanas

La connotación de músicas populares urbanas apunta inicialmente hacia los argumentos o nociones presentadas por el argentino musicólogo Carlos Vega, quien al finalizar la década del sesenta logra destacar este estudio bajo el concepto de *mesomúsica* (Vega 1966).

El trabajo de este investigador surge en un momento que resultaba prácticamente un desafío plantearse la música popular como digna de estudio. Según el enunciado del teórico Aharonián, este desconocido latinoamericano adelantado a su tiempo resultó ignorado por la comunidad académica, pues la utilización de dicho neologismo resultaba controvertible por apuntar hacia la idea de “medio”, que terminó por generar cierta indiferencia en gran parte de los países latinoamericanos, al crear un permanente prejuicio de una música que no era académica, ni folclórica, así como en consideraciones a priori acerca del descenso o el ascenso, el arriba y el abajo (Aharonián 1997, 67). No obstante, logra desarrollar en su ensayo cierta claridad acerca de este concepto en un artículo editado con posterioridad:

La *mesomúsica* alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados y cantidad de solistas y ejecutantes de orquesta profesionales; sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y reproductores; mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan en las pequeñas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra el repertorio para espectáculos, cines, teatros y, como música para la danza de

salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etcétera) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. En fin, la *mesomúsica* aloja en grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete. (Aharonián 1997, 86)

Lo que se logra apreciar es la función social y cultural del concepto de *mesomúsica*, su relación con los grupos creadores y los oyentes, las conexiones con las empresas comerciales, industriales, difusoras o que se encontraban básicamente consagradas al esparcimiento, aquellas que utilizan melodías con o sin texto en los espectáculos, ceremonias u otros espacios aceptados por los oyentes en las naciones culturalmente modernas. Esta distinción reconoce una música que no era académica o clásica, pero que tampoco era tradicional o folclórica, donde se atribuía además un promedio histórico del 80% sobre la música que más se ejecutaba y se oía en el momento (Aharonián 1997, 64).

Aun por las imprecisiones y confusiones que el adjetivo “popular” presenta, en las últimas décadas del siglo XX algunos estudiosos empiezan a darle uso a su neologismo proyectando cierto eco al trascendental legado, tal como aparece en el trabajo de Federico Sammartino y Héctor Rubio, entre los autores que proponían reemplazar el término de músicas populares por el de *mesomúsica*, estaba precisamente el musicólogo y compositor uruguayo Coriún Aharonián (Sammartino y Rubio 2008, 23).

Otro de los investigadores, que entraría a profundizar sobre las músicas populares urbanas con posterioridad, fue el chileno Juan Pablo González. Las investigaciones realizadas por este musicólogo en las últimas décadas, han logrado dar con la más cercana definición sobre las músicas populares urbanas al exponerla en tres ejes o categorías: mediatizada¹³, masiva y moderna (J. P. González 2001).

¹³ Para mayor profundidad sobre mediatización, véase el trabajo de José Luis Fernández (2012) “Mediatización musical e internet: ¿el final del Broadcasting?”.

Las tres categorías utilizadas por Juan Pablo González, que aún permanecen como una constante en toda Latinoamérica, son retomadas particularmente a modo de ilustración delimitadas de la siguiente manera:

Mediatizada	Existe una estrecha relación de las músicas y el público a través de la industria cultural y la tecnología.	A través de la práctica musical en grabaciones, los músicos generan también estrecha relación con la música, con el aprendizaje y las influencias recibidas.	La escritura y la oralidad actúan como complementos al aprendizaje mediatizado.
Masiva	Es escuchada por numerosos públicos en forma simultánea.	En tiempos de globalización serán prácticas más localizadas, en las personas o en la historia.	Globaliza también sensibilidades locales en sintonía con la época.
Moderna	Relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, pues resultan fundamentales para expresar el tiempo histórico que sustenta la audiencia juvenil	Es cosmopolita: integración de razas y culturas diversas que contribuyen a generar y socializar dicha modernidad	Es difundida desde la metrópolis como símbolo de progreso y además canaliza en forma democrática la modernidad a vastos sectores de la sociedad.

FIGURA 1. Descripción de categorías expuestas por Juan Pablo González (2008)

Estos ejes han merecido especial atención tanto a nivel nacional como latinoamericano al presentarse desde diversos ámbitos en esas nuevas formas de expresión que se presentaron con el advenimiento de la tecnología y el uso masivo de información.

Como resultado de esas definiciones plurales, se encuentra un término utilizado por José Luis Fernández denominado como *fonografismo*, entendido como aquel que:

Convive, no solamente con los medios masivos como la radio y la televisión, sino también con diferentes redes sociales con soporte de la Internet. Esas relaciones, en el principio basadas en la fijación y distribución de la ejecución musical, se han complejizado con la presencia de dispositivos electrónicos aplicados a la música y, claramente desde la aparición de la estereofonía, con la producción de sonidos musicales de imposible ejecución en vivo. (Fernández 2012, 218)

En otras palabras, señalando lo masivo, se puede incluir la difusión translocal en unos circuitos más amplios y al mismo tiempo dentro del contexto urbano aparecen elementos extra musicales en ese enramado diverso que al momento de incursionar las industrias culturales, el *fonografismo* expuesto por Fernández y las tecnologías de reproducción sonora, representan en si una definición plural.

En cuanto a la acepción de la música mediatizada descrita por González, se incluye la circulación de discos como fuente de preservación y transmisión complementaria a la memoria de las llamadas músicas locales y tradicionales, no obstante, esa desterritorialización del folklore plantea cuestionamientos a su autenticidad, valor estético e identitario, que generan múltiples debates al respecto.

Por otra parte, el concepto de masividad ha sido manejado para parametrizar la cantidad de público que ha asistido, por ejemplo, a un determinado concierto, que ha tenido acceso a una producción discográfica o a transmisiones tanto radiales como televisivas de algún espectáculo específico. Este objeto de estudio resulta ser igualmente heterogéneo dada la participación de toda clase de tecnologías mediáticas, la diversidad sociocultural, las grandes masas de gente y las agencias de diversa índole.

Así pues, existen otros planteamientos que se alcanzan a destacar como “La perspectiva LSD¹⁴, un enfoque para estudiar la música popular desde la historia”¹⁵ de César

¹⁴ Las siglas tienen relación con: Lucy in the Sky with Diamond”, tema de Los Beatles aparecido el disco de larga duración *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* el año 1967, o a la droga química semisintética.

Albornoz, quien reconoce que al modificar algunas variables de su contexto social, se pueden traer elementos para la comprensión del contenido musical, aquel que incide en el público como individuo social al obtener su propia experiencia sonora, que modifica los espacios en la recepción del sonido musical desde un cine, un teatro o desde la intimidad de su propio hogar. Albornoz plantea que el auditor puede poseer sus propios instrumentos de ejecución que van modificándose con el pasar del tiempo. Entre otros enfoques que aborda el autor, pero esta vez desde el planteamiento de Yolanda Moreno, en relación con el canto popular, expone que:

El canto popular se refiere a las canciones que el pueblo maneja en su presente; es decir que son aquellas canciones que la sociedad acepta y canta pero que en poco tiempo pueden olvidarse y sustituirse por otras similares o enteramente diferentes [...] (Moreno 1989 en Albornoz 2009, 65).

No obstante, el autor reconoce que quien tiene un mayor acercamiento a la definición de la música popular es el historiador y musicólogo Samuel Claro Valdés, al precisar que:

[...] es aquella que escuchamos cotidianamente en forma masiva y casi constante, gracias a los medios de comunicación y a la técnica electrónica contemporánea. Su función es eminentemente de entretenimiento y en su temática, en general amorosa, está cundiendo la trivialidad y, a veces, la vulgaridad del asunto literario. Asimismo, la música popular ha alcanzado gran auge comercial, lo que plantea un serio problema debido a la presión publicitaria que ello acarrea [...] (Claro 1979 en Albornoz 2009, 67).

Todos los anteriores componentes dentro de la música popular urbana, finalmente son resumidos por Albornoz al presentarlos de la siguiente manera:

Es una música auténtica por estar estrechamente vinculada a sus tiempos y espacios; es fusionada, ecléctica, permeable a las influencias; se escucha por la

¹⁵ Texto que fue expuesto inicialmente en la ciudad de Bogotá en el marco del III Congreso Latinoamericano IASPML (2000).

gran masa poblacional a través de los medios de comunicación, ello implica que tiene un soporte que permite su difusión y audición masiva, ese soporte puede ser tanto musical (disco) como multimedial (cine, revista, teatro). El soporte es un testimonio tangible de época. Gracias a ello ha perdurado en el tiempo y es posible de ser reconocida desde nuestro presente; el hecho de su popularidad implica su presencia en la memoria colectiva. Los ritmos, los bailes, las figuras y hasta cada tema en particular, pueden ser reconocidos en tiempos futuros a través de la memoria; es una música ligada a un tiempo y espacio determinado. Puede trascender a ellos, pero su naturaleza es temporal, pasajera. (Albornoz 2009, 68)

Por consiguiente, numerosos investigadores en la evidente necesidad por abarcar nuevos planteamientos temáticos, empiezan dando una aproximación al definir las músicas populares desde características particulares. En Colombia Carlos Miñana reconoce, por ejemplo, que:

[...] Algunos trabajos se encontraron esbozados en el ámbito de los estudios culturales, popularizados a partir de los trabajos de García Canclini y Martín Barbero. (Miñana, 2000, 28)

Teniendo en cuenta que las orientaciones de Canclini son mediadas generalmente por la globalización en múltiples significados y problemáticas donde convergen precisamente lo global y lo local, se empiezan a problematizar otras categorías de análisis de las que fueron utilizadas a priori, tal como lo expone la historiadora Clara Bejarano:

La musicología urbana hunde sus raíces en la historia cultural particularmente en el ámbito anglosajón, teniendo entre sus principales objetivos, evitar las grandes figuras de compositores afamados, otrora los temas de estudio por excelencia. (Bejarano 2012, 605)

En cuanto a la terminología de lo popular en la música, hay que señalar que resultó ser un tema álgido y generó muchas veces detracciones, dicha postura es desarrollada en el planteamiento de Ana María Ochoa al exponer lo siguiente:

[...] en los años '60 y '70 generaron críticas deconstructivas tanto de los patrimonialismos descriptivos de los folkloristas de derecha y de los populismos de izquierda, críticas que van a jugar un papel crucial en la construcción del polémicamente llamado campo de los estudios culturales en América Latina, ya para la década de los ochenta. (Ochoa 2000, 5).

Aun así, al tener como base la historia cultural, diversas investigaciones sobre la música han permitido señalar la manera como se han venido transformando progresivamente en sus temas de estudio. Se distingue entonces como empieza este fenómeno social a ir jugando gradualmente un papel crucial en toda América Latina, para reconocerla como digna de un estudio especializado donde se identifica además que el acercamiento a dicho fenómeno ha sido en mayor medida desde los estudios sociales y culturales.

En medio de estos planteamientos se rescatan, por consiguiente, las orientaciones o aportes dejados en un primer momento por el ensayo de Vega, tal como lo expone Laura Podetti al lograr situar al cantante Carlos Gardel como el primer argentino que ingresa al mundo de la *mesomúsica* industrializada y comercial (Podetti 2007, 265). Al tomar este ejemplo se podría señalar a Lucho Bermúdez y su Orquesta como digno representante del país, puesto que, a mediados del siglo XX empezaría en Colombia una fiebre por su música tal como logra describirlo el antropólogo Peter Wade, al ser uno de los artistas más influyentes dentro de la música comercial en su momento:

[...] El músico más influyente de todos no sólo en la región costeña sino, más todavía, en las ciudades del interior. (Wade 2000, 110)

Otro de los aspectos sugerentes de Vega, está en analizar la incidencia de esta música con la vida cotidiana de todos, de su utilidad como arma política tanto para los

centros de poder, como para las posibilidades de resistencia contra ellos; dicha observación puede retomarse para relacionar el vínculo existente entre la vida política y la expresión cultural en Colombia, como parte del proceso histórico que se aprecia a partir de la conformación de las músicas en sintonía con el ambiente político, que engloba por ejemplo los inicios de la república liberal hasta la finalización del mandato del ex presidente Alfonso López Michelsen (1974-1978), con la importancia de algunos géneros musicales tradicionales en el contexto de las campañas políticas. Además de diferentes aspectos culturales y prácticas sociales que alcanzaron beneficios en las decisiones tomadas por las propias instituciones gubernamentales.

Otras apreciaciones que se toman en cuenta, son las del investigador chileno Juan Pablo González y Claudio Rolle en sus representaciones de las músicas populares, donde se puede observar la forma como se obtiene un re significado al dejar de lado su lugar de procedencia para ser practicada, apropiada, etc., al referenciar la música popular “en” Chile y no “de” Chile (González y Rolle 2004, 195). Así pues, en el momento de realizar un recorrido por la historia de la música en Colombia, resulta conveniente señalar que especialmente en las últimas décadas del siglo XIX, empieza una re significación que expone Martha Rodríguez en el contexto de aquellas músicas como nacionales (Rodríguez 2000), que bien pueden considerarse “del pueblo”. Lo que se pretende señalar es que poco después de la segunda mitad del siglo XX, las músicas populares llegarán a ser entendidas básicamente “para el pueblo”.

Aunque concretamente este estudio no se detendrá en trabajos que incluyen las músicas “del pueblo”, ni en la riqueza que se pueda presentar en la cultura tradicional a partir de los procesos de folclorización, es preciso mencionar entre los pioneros investigadores musicales en el país a Andrés Pardo Tovar. Además de diversas investigaciones no menos importantes como las realizadas por Delia Zapata Olivella, en proyectos que recibieron apoyo por parte de algunas entidades públicas para ayudar a

preservar lo auténtico¹⁶. En consecuencia, hasta hace aproximadamente cuatro décadas gran parte de los planteamientos en el país sobre la historia de las músicas populares se encontraba en los márgenes de las músicas populares nacionales, o con enfoques hacia las músicas tradicionales en trabajos que terminaban compartiendo marcos teóricos y enfoques metodológicos sobre el concepto paradigmático del folklore, todo esto, hasta asociarse con el impulso de las industrias culturales, tal como lo expone Diego Buitrago:

[...] las industrias culturales se encargaron de la producción cultural, ya que, por medio de la expansión de la radio, la televisión y el acceso a los discos, así como con la incorporación del folclor en la educación a través de las clases de música y danzas, se generaron las condiciones para afianzar una cultura audiovisual nacional folclórica que se hizo masiva, junto con una creciente urbanización de la sociedad. (Buitrago 2017 , 292)

Al respecto, Juan David Lujan expresa que la aparición especialmente de los mercados de consumo y de la difusión masiva y descontextualizada de aspectos músico-rituales, han ayudado por otra parte a la extinción de ritmos y géneros folclóricos de manera acelerada. La llegada de los monopolios de bienes públicos por parte de mega corporaciones, generaron diversas problemáticas en el marco de las expresiones culturales exotizadas o la comercialización extrema de lo que designa el autor como músicas *turbias*¹⁷. Por lo tanto, para dejar mayor claridad en los acercamientos dentro de este campo, resulta preciso retomar uno de los pioneros artículos publicados sobre músicas populares en la década del ochenta, que hacía énfasis en el contexto urbano:

Música Popular hubo siempre. Desde que existen las clases sociales el pueblo se expresó en un lenguaje diferente al de la aristocracia. Lamentablemente el acceso a la cultura y su difusión estuvieron siempre en manos de esta última, y

¹⁶ Entre las entidades más reconocidas en la década del sesenta, se encuentra el Centro De Estudios Folclóricos Y Musicales (CEDEFIM) del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y el Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF) adscrito al Instituto Popular de Cultura de la ciudad de Cali.

¹⁷ Expresión utilizada por Lujan, como aquellas músicas fetichizadas y estéticamente trivializadas por los mercados de consumo (Lujan 2015).

así fue como la música popular pasó por la historia sin dejar huella - salvo, claro está, en la indeleble tradición musical que cada pueblo alberga todavía. (Hidalgo, Brunelli y Salton 1982, 70)

A partir de estos aportes, que resultan en efecto adecuados para analizar los problemas teóricos y debates dentro de las transformaciones que se vienen presentando en el panorama de la cultura popular y la coyuntura actual del país, aparecen miradas más amplias del arte sonoro que buscan reunir nuevos elementos teóricos. Pese a que esta transición se moldeará al final de los ochenta con la presencia de los sintetizadores, la incursión de la era del internet, del universo mediático y globalizado, se expondrá a continuación justamente diversos trabajos precursores sobre las músicas populares urbanas en el país.

Capítulo II

Retrospectiva de trabajos precursores en Colombia alrededor de las músicas populares urbanas

A continuación, se sintetiza la producción literaria de tipo académico que ha sido realizada por estudiosos en relación con este fenómeno sonoro, donde se incluirán tanto autores colombianos como investigadores extranjeros que, desde su permanencia en el país, han decidido efectuar loables trabajos. Para establecer contrastes y similitudes en este ejercicio, resulta necesario reconocer y discriminar que algunas investigaciones son observadas desde diferentes disciplinas, lo que lleva a generar aportes que podrían ligarse más estrechamente en áreas como la sociología y la antropología más que con la historiografía, pero que metodológicamente resultan alentadores cuando se abarcan desde diferentes áreas del conocimiento, sin que esto genere una limitante en el estudio de las músicas populares urbanas.

En este capítulo se procura llevar un orden cronológico en la aparición de los distintos trabajos que tuvieron un acercamiento hacia las músicas populares urbanas, donde se empieza por reflexionar sobre la necesidad de identificar no tanto las limitaciones de los enfoques, sino en reconocer sus aciertos al incorporar aspectos que antes no se habían trabajado de manera particular.

Por consiguiente, al realizar un análisis cuantitativo se aprecia que gran cantidad de la literatura no procedía precisamente desde los ámbitos académicos o con una perspectiva científica; así pues, numerosos textos reunían anécdotas que se abordaron con algo de disconformidad frente a lo que surgía, ejemplo de ello encontramos “Música urbana: el fenómeno cultural” de César Villegas¹⁸ “Pagano” (1989), publicado en la Revista Universidad Nacional. Aunque las publicaciones no resulten incoherentes en su totalidad,

¹⁸ Periodista y difusor cultural, quien realiza una crítica a la falta de investigaciones serias sobre la música popular clasificada por zonas, edades y clases sociales, excluyendo aquella música “enlatada” que la empresa privada impulsaba al libre albedrío, precisamente por la permisividad del estado

diferentes escritos empíricos carecen de suficiente rigor investigativo y soporte académico que los fundamente.

Así pues, los diversos géneros musicales en Colombia comienzan a aparecer periódicamente a partir de ritmos reconocidos mundialmente como rock, salsa, tango, etc., donde diversos coleccionistas, aficionados, testigos y de algunas ramas del saber, se preocuparon por describir aspectos en relación con estos ritmos, tal como lo afirma Carolina Santamaría en un estudio que analiza la diversidad de métodos en la recolección de datos y estilos de escritura (Santamaría 2009). Así pues, la bibliografía de estudios culturales recientes ha servido de modelo para profundizar en aspectos no explorados que responden a una propuesta eficaz y viable para la comprensión de la evolución de las músicas populares urbanas.

Pioneros en examinar este fenómeno a partir de los modernos medios de comunicación y la cultura internacional de masas, está el investigador Egberto Bermúdez (1984), quien logra presentar un ligero panorama al exhibir fenómenos de permanencia y cambios a nivel cultural que se venían presentando no solo en Colombia sino en otros países latinoamericanos. Aunque en esos nacientes enfoques, un autor que profundizará desde los estudios de la comunicación en la noción de lo masivo de forma más detallada será Jesús Martín Barbero, al analizar la incorporación de las clases populares en la modernidad a través de diversos tipos de movimientos sociales, al estudiar los matices populares, la consolidación de las tradiciones y costumbres que se dan desde el ámbito urbano y el papel de los agentes políticos e ideológicos en su obra *De los medios a las mediaciones* (Martín 1987). Dicho periodo temporal que abarcó el autor en las últimas décadas del siglo pasado, fue necesario dado el momento de mayor masividad en Colombia, cohabitando cierta ambigüedad en los procesos de hibridación.

Se empiezan entonces a producir algunos trabajos por parte de investigadores extranjeros radicados en el país como Carlos Miñana Blasco; aunque parte de sus contribuciones estuvieron mayormente enfocadas hacia reformas pedagógicas, músicas de tipo aborígen y más recientemente con las transformaciones de la música colombiana en

relación a la canción protesta, se destaca un apunte una relación directa con la estética del arte, al generar un debate sobre la incidencia de los fenómenos “masmediaticos”, especialmente en los procesos de formación que recurren a plantearse el impacto fundamental con la ampliación sin límites de un mercado en desarrollo:

Los desarrollos tecnológicos tienen hoy un impacto fundamental en el arte y, sobre todo en los procesos de formación y de democratización de los procesos artísticos, no solo en la difusión, sino también lo creativo. (Miñana, 1998, 12)

De manera que, en el universo de la literatura académica, las investigaciones han resultado ser más bien exiguas en un primer momento, lo que empieza a saltar a la vista es el aumento en la producción historiográfica musical sobre géneros musicales y prácticas sonoras locales con un auge significativo bajo la forma de biografías, historias locales y microhistorias que dejaron de lado los meta relatos anteriores a la década del ochenta, aquellas narrativas totalizantes o historias generales que encontraron poca cabida en las emergentes expresiones sonoras.

No obstante, al momento de realizar una reconstrucción histórica en esas aproximaciones de las músicas populares urbanas en Colombia, resulta determinante tener como referencia ineludible la publicación de medios impresos presentes especialmente en revistas, lo que sugiere Albornoz cuando describe que:

La utilización de revistas ha sido fundamental, pues en ellas se ha podido identificar las grandes tendencias relativas a la evolución de la música popular, además de identificar estas mismas tendencias dentro de un curso cronológico de acontecimientos, calidad que permite este tipo de medio al tener una serialidad regular. (Albornoz 2009, 5)

Así pues, una de las revistas en Colombia que ameritan ser incluidas por ser partícipes en ideales propicios de difusión sobre músicas populares urbanas ha sido A

*Contratiempo*¹⁹; revista especializada en músicas populares que en un primer momento se encontraba dedicada a cuestiones de análisis musicológicos un poco superficiales con algunas limitantes en relación a la organización del fenómeno sonoro. No obstante, se rescata en un segundo momento diversos trabajos en conexión con las músicas populares urbanas en la década del noventa, donde surgiría otro rumbo en torno a estos paradigmas con un mayor criterio académico en la selección de artículos, que lograba situar un nuevo panorama de la investigación en este campo artístico.

En un examen superficial y cronológico de trabajos que podrían responder en estos intereses hacia las músicas populares urbanas, se pueden localizar en el No 10 de 1998 donde sobresalen tres aportes que se expondrán con posterioridad: el artículo de Jesús Martín Barbero “De la telenovela al vallenato, memoria popular e imaginario de masa en Colombia”; el texto de Pablo Mora Calderón “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, y en contraste con el texto anterior se encuentra “La ciudad, la música, las músicas y los silencios en el bullicio” de Manuel Bernardo Rojas, quien se remite inicialmente hacia las canciones impregnadas de nostalgia, en líricas que abrían la puerta hacia la poesía, hacia la poetización modernista y de los bohemios. Sin embargo, este trabajo realiza un recorrido sin pretensión crítica de esa multiplicidad de géneros musicales en la región de Antioquia, como el onomatopéyico chucu-chucu y la unión entre géneros como la guasca y la carrilera.

Entre tanto, los artículos restantes en esta revista, hacían referencia de técnicas que provenían sobre todo de la música vanguardista y con el advenimiento del siglo XXI propagándose aún más el espectro con el performance, la tecnología, la transculturación, etc. Todo esto sin dejar de lado la retórica en la revista sobre la idea de un pueblo que se reencuentra con sus tradiciones al presentar notas en ese entretejido con las músicas folclóricas.

¹⁹ Revista que surge a finales de la década del ochenta y en cuyas publicaciones ya se apreciaban trabajos que se centraban en promover las músicas populares urbanas.

Aun así, algunos trabajos se han convertido en referentes necesarios de esas narrativas históricas oficiales por contener una mirada que desarrolla un periodo relativamente largo (décadas), escritos por profesionales que se interesaron en historiar la memoria o la evolución de algunas expresiones sonoras. De esta manera, las investigaciones empiezan a ser realizadas no propiamente por musicólogos, ejemplo de ello han sido los antropólogos que examinaron la música como un aspecto de la cultura al indagar una gama de acciones y procesos tanto individuales como colectivos.

En ese contexto, se resalta el planteamiento de trabajos pioneros en el estudio cultural e histórico de las músicas populares, donde se desarrollan métodos cualitativos y cuantitativos para renovar el diálogo como estrategia interpretativa. De estas investigaciones caracterizadas por la presencia del componente etnográfico, cabe resaltar que, algunos investigadores particularmente extranjeros se dedicaron a estudiar aspectos con algunas tendencias desde la etnomusicología. Tal es el caso de una referencia publicada para quienes se interesan en los orígenes míticos de géneros como la cumbia y el vallenato, etc. Este trabajo que sale a la luz en los albores del siglo XXI, aunque deja cierta brecha en su narración para la década de los ochenta, surge con el antropólogo británico Peter Wade (2000) y su libro *Música, raza y nación*.

En el mismo año de publicación del texto de Wade, un importante espacio dedicado al estudio e investigación de las músicas populares venía gestándose en Latinoamérica. En efecto, Colombia sería anfitrión en el año 2000 de la sede del Congreso Latinoamericano IASPM_LA²⁰, que abarcó diversos aspectos como la *glocalización* del consumo tal como lo expone Adrián de Garay, no sólo de la producción, sino refiriéndose a la multiplicidad de consumos locales de géneros globalizados, que entraron a fortalecer el consumo fragmentado así como los movimientos de poca visibilidad mediática a partir de los medios de comunicación o difusión masiva²¹, esto aportaba en la aparición y difusión de nuevos géneros musicales, así como la ampliación de la transmisión de la tradición en un consumo fragmentado (De Garay 2000).

²⁰ Asociación Internacional Para El Estudio De La Música Popular En Latinoamérica.

²¹ *Mass media* en término anglosajón.

Al tomar como muestras las actas del Congreso Latinoamericano IASPM_LA realizado en Colombia, de cuarenta y seis ponencias sólo ocho tocan cuestiones vinculadas con las músicas populares, de las cuales, en sentido estricto sólo tres buscaron articular aspectos de interés con las músicas populares urbanas; las tres ponencias encontradas en las actas de este congreso son presentadas por una investigadora extranjera y dos investigadores colombianos.

En efecto, uno de los trabajos que resultó de interés para esta investigación se dio con la intervención de Ana María Ochoa, al determinar como el factor de la emigración a causa de la violencia desde los campos hacia las grandes ciudades a mediados del siglo XX, Colombia pasó de ser un país 70% rural a ser un país 70% urbano, lo que generó procesos de “fusión musical”, así como la re contextualización de las músicas regionales y de apropiación de músicas transnacionales (Ochoa 2000, 349). Aunque estos movimientos forzados o voluntarios no son nada nuevo, se yuxtaponen con los medios masivos de comunicación para obtener un nuevo orden en la producción de subjetividades modernas, tal como lo expone Appadurai al encontrarse conjuntamente los espectadores desterritorializados en esa migración de masas, lo cual resulta fundamental en los grandes cambios sociales que definen el núcleo entre lo moderno y lo global (Appadurai 2001).

En la expansión de los horizontes musicales, algunos trabajos investigativos resultan sugerentes y cardinales por analizar y comprender las opciones de culturas juveniles dentro del punk, metal, hardcore, grunge o hip hop como el libro *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles* de Germán Muñoz y Martha Marín (2002), quienes tienen como eje central las transformaciones subjetivas colectivas de las llamadas tribus urbanas como nuevos movimientos políticos. En efecto, se considera que este trabajo merecería un acercamiento más profundo y especial dado el rigor investigativo.

Entre los esfuerzos iniciales por abarcar las músicas populares, se puede acentuar el trabajo “Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: una visión histórica” del investigador Egberto Bermúdez (2003), donde las continuidades históricas son restablecidas a partir de un análisis diacrónico, dando como resultado uno de los mayores

trabajos perpetrados sobre la afrocolombianidad desde la musicología. La narrativa utilizada de naturaleza histórica y musicológica en esta investigación, es un acercamiento que resulta fundamental por hacer énfasis en la herencia africana al identificar las expresiones como criterio de especificidad a partir de las estructuras musicales y los contextos de aquellas músicas que se marcan desde una perspectiva como “africanas” en Colombia, estudiándolas fuera de la sociedad o de la propia cultura colombiana.

Este análisis como recuento histórico, resulta siendo ajustadamente descriptivo en el que estudia los diversos elementos o estructuras musicales al utilizar conceptos anglos como *timeline*, *cross rhythm*, *density referent*, *free rhythm* en el contexto nacional y afro latinoamericano; entre otras cosas, examina las músicas de San Andrés y Providencia inscritas en la esfera musical caribeña, tal como lo expone el autor que difieren ligeramente de la música afrocolombiana por ser una música que se encuentra mayormente relacionada con la música religiosa y europea del siglo XIX. El autor inspecciona además la aparición de agrupaciones en la región del Caribe con música de acordeón y sabanera²², así como el surgimiento de otras que, en un formato de orquesta de salsa, agregarían elementos del jazz.

Entre tanto, un elemento característico que logra encontrarse en este trabajo, se encuentra con la acepción matizada sobre las “fusiones”; término que tenía presencia desde épocas anteriores en el país y logra ser ubicado en un género musical específico que adquirió popularidad especialmente entre los campesinos de Cundinamarca y Boyacá, tal como lo expone el autor:

Las hoy llamadas “fusiones”, en realidad no son nada nuevo, [...] en 1938, los directores de las más conocidas orquestas de baile de la ciudad, Emilio Sierra, Diógenes Chaves Pinzón y Milcíades Garavito, contribuyen a la creación de la *rumba criolla*, fusión entre ritmos caribeños (cubanos), costeños y los del interior del país, en especial el bambuco (Bermúdez 2003, 719)

Consecuentemente, logran incursionar otros trabajos con miradas históricas como el de Juan David Arias (2003), quien aborda las nuevas territorialidades dentro de lo popular,

²² Entre los mayores exponentes se describen a los Gaiteros de San Jacinto y los Corraleros de Majagual.

este trabajo presenta estrecha relación con el texto “Contribuciones al cancionero infame de Colombia de Rojas (1989), por lograr presentar una serie de repertorios en torno a las músicas populares urbanas, el primero en estrecha relación con la muerte y el segundo girando en torno al ámbito de la violencia. La particularidad de Arias radica especialmente al incursionar una definición que se venía planteando y reconociendo en otros estudios como el concepto *rurbano*²³.

Otras aproximaciones, pero esta vez desde los estudios culturales y profusamente documentadas que oscilan entre la crónica, la crítica musical y la reflexión se exponen en el trabajo de Ricardo Lambuley (2005), quien empieza dando muestras de un reconocimiento hacia la otredad con las músicas excluidas y subalternizadas, extendiéndose no solo a las músicas regionales en la modernidad sino a otros tipos de música como el jazz y el rock.

Desde esos análisis reflexivos, el investigador Oscar Hernández Salgar (2006) centra el objeto de estudio hacia la crítica musical formal a través de la obra, el autor y el concierto; al describir aquellas representaciones de la música en torno al valor artístico muy de la mano de los medios de comunicación y la prensa escrita. Esta premisa surge precisamente a partir de una desestabilización progresiva de la crítica ante los nuevos panoramas del siglo XXI.

En las observaciones que realiza Hernández, hay una validez en torno a la asignación de juicios de valor que aparece con el rompimiento de la obra, al convertirse en un juego de materiales intercambiables o un concierto sin obra, tomando como ejemplo la llegada de los Dj. En esa compleja red de significaciones, uno de los aportes que deja el autor, resulta al acoger lo que llama Steven Feld (2002) como *esquizofonía*, donde se producen cambios en la percepción temporal fuera de sus condiciones de origen a partir de la tecnología, añadiendo además que:

Lo importante de estos rompimientos es que, más allá de las transformaciones específicas que generan, contribuyen a crear lo que Martín-Barbero llama un

²³ Dicho término será utilizado en una de las categorías desde un reconocimiento en esa geografía humana.

nuevo *sensorium musical*, es decir, un conjunto de nuevas formas de percibir, entender y asimilar la música (Hernández 2006, 38).

Además de ubicar su estudio en la crítica musical como herramienta para el estudio social de la música, Oscar Hernández abordará otros temas relacionados con la semiótica musical percibida en tesis doctorales publicadas con posterioridad en forma de libros. Del mismo autor existe una reiterada confluencia por acentuar cuestiones identitarias que resultan siendo el común denominador en temas relacionados con las músicas populares.

Por otra parte, enmarcado dentro de las vertientes teóricas de la musicología y con los efectos de la globalización, el trabajo etnográfico de Ana María Arango (2007), ubica como punto de partida el estudio de los *trasplantes* utilizados por Bruno Nettl (1980) para explicar fenómenos de permanencia, interacción y cambio cultural relacionados con aquellas músicas locales y regionales que, dentro de sus prácticas lidian con el proceso de incorporar otras culturas musicales.

Desde esa amplia gama de estudios, un enfoque que se posiciona bajo la vertiente teórica de Pierre Bourdieu está el trabajo de David Fernando García (2009), al tomar la estructura del campo literario para trasladarlo al campo de la producción musical desde las relaciones objetivas que se establecen por los agentes sociales o agentes de campo. De igual forma opera más recientemente el trabajo de Paola Andrea Cano (2017), quien caracteriza y da un panorama de los procesos y dinámicas de producción cultural en las músicas populares masivas situadas en la ciudad de Cali alrededor de los años setenta, los modos de circulación expresamente concebidos en el ámbito local y regional, en el que analiza además la producción restringida y masiva como objeto de estudio en ese sistema particular de relaciones que pueden llegar a ser de alianza, conflicto, concurrencia o cooperación.

De otro lado, al cruzar el terreno de la multiculturalidad, e inclinada también por las músicas locales, rurales y urbanas asumidas desde un enfoque esta vez como la memoria colectiva, María Eugenia Londoño (2009) presenta otra reflexión que tiene como objetivo potenciar el patrimonio intangible que representa la música misma, estimulando la comunicación intergeneracional y el crecimiento de una conciencia histórica dentro de las

dinámicas sociales y culturales. Este trabajo es un llamado prácticamente a valorizar y recrear las músicas locales urbanas y rurales, que ofrecen facultades al desarrollo humano individual y colectivo.

En ese contexto, las músicas populares resultan también una construcción narrativa y lírica, acompañada cada vez más por producciones y mediaciones audiovisuales (García 2016, 14). Consecuentemente, aparece la publicación de Juan Carlos Valencia (2009) “*Hips don’t lie. Nacionalismo colombiano y videos musicales en tiempos de globalización*”, el cual engloba los discursos nacionalistas en los espacios audiovisuales entendiendo las nuevas formas de patriotismo a partir de algunos referentes simbólicos en las subculturas juveniles. El autor expone que, aunque no existe una industria audiovisual consolidada, ha venido apareciendo una producción independiente significativa de videos que atraviesan por una época de orgullo nacional, el cual se refleja en la producción audiovisual de las últimas décadas.

Un trabajo que aborda temas de identidad transnacional, género, sexualidad en la industria musical latina es el de María Elena Cepeda bajo el título *Musical Imagination: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom* (2010). En un contexto de la historia colombiana contemporánea, presenta la inmigración de estrellas colombianas que llegaron al área de Miami²⁴ y empezaron a moverse con estilos musicales más urbanos y cosmopolitas como el pop, el rock, y el vallenato, enmarcados en artistas como Shakira, Aterciopelados y Carlos Vives, quienes resultan siendo para la autora emblemas de una nueva era nacional.

Así pues, en un momento que la globalización ha acelerado los procesos de mestizaje, surge una publicación que logró reunir varios especialistas latinoamericanos en música, el compilado que lleva por título *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*²⁵ (Espinosa 2010), resulta clave para

²⁴ Centro global para el entretenimiento y el comercio internacional.

²⁵ Trabajo que surge dentro del marco del III Congreso Iberoamericano de Cultura en la ciudad de Medellín.

entender los diferentes sonidos iberoamericanos, que indaga la evolución y cartografías de las músicas.

Pocos años después, las investigaciones reunirían otras cuestiones vinculantes, es decir, el objeto de estudio se centraba en temáticas que habían sido descuidadas en los estudios musicológicos, de las cuales estaban ausentes hasta el momento como el papel de las mujeres en la música (compositoras, intérpretes, las representaciones de género, etc.). Este tema de estudio es abordado en la publicación de Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez (2012), como un trabajo en el que desde diferentes posturas se realiza un ejercicio de memoria.

Al compartir características sonoras y contextuales desde épocas que ayudan a ampliar nuevos campos de investigación y visibilizan nuevas formas de estudio, no podía quedar de lado el trabajo de Paloma Palau Valderrama (2016), quien toma como eje los recursos tecnológicos y los sonidos pregrabados que presenta a través de una etnografía sonora de la ciudad de Cali, en el cual incorpora los grupos de secuencias, aquellos que utilizan grabaciones de instrumentos y sonidos electrónicos en archivos de audio digitales y MIDI de canciones que entran a sustituir los instrumentos faltantes.

Este trabajo es de los pocos que se pregunta por las relaciones de la música popular con la economía y las estrategias laborales de un actor social que aspira a ocupar un lugar dentro del mercado laboral; de igual forma, aunque no profundiza en el rol del público receptor, presenta algunas interdependencias que se establece por una audiencia presente en la música en vivo, mediados muchas veces por un estereotipo social con gustos diversos en esta manifestación musical que la autora denomina como *multimusicalidad*.

Por otra parte, más allá de ubicar las intervenciones del mercado o las estrategias laborales, surge esta propuesta en el que describe no solamente los costos de tecnología dentro de alternativas de trabajo, sino que desde una postura crítica y analítica, presenta la diversidad cultural apoyada en importantes postulados teóricos con diferentes enfoques como la producción cultural (Bourdieu), el paisaje sonoro (Schafer), las prácticas participativas (Turino), la interacción social (Goffman), la red de mediaciones (Hennion) o

el repertorio de trabajo (Becker); es decir, este resulta ser un trabajo que aborda un tejido de conceptos teóricos en el que establece relaciones entre arte y sociedad para entrelazar además los cambios económicos, estéticos y en general las configuraciones sociales. De esta forma, la etnografía de interacción social y ciberografía utilizada por la autora, deja ver el desarrollo de las dinámicas socioculturales y las condiciones materiales en una época de difusión masiva y de comunicación mediada por el internet.

Y así, son muchos los estudios que han trabajado enfoques desde diversos ángulos, algunos desde aspectos fuertemente apoyados en reflexiones teóricas que dejan de lado cuestiones estructurales o problemas formulados sobre las representaciones, las construcciones discursivas hegemónicas, los estereotipos, las formas del colonialismo y la subalternidad paralelo a los movimientos culturales y artísticos que no encontraban suficiente correlato hasta el momento en la historiografía musical colombiana.

Esta retrospectiva de los trabajos presentados hasta el momento, ha servido para aclarar la complejidad de los caminos por los que vienen transitando investigadores en relación a las músicas populares urbanas desde finales del siglo XX. A razón de esto, se presenta una básica descripción de categorías analíticas, delimitadas además por una aproximación en su cobertura.

CATEGORÍAS ANALÍTICAS PREDOMINANTES			
<i>Contexto cultural</i>	Manifestaciones afrocolombianas (saberes y practicas)	Imperialismo cultural	Patrimonio cultural
<i>Repertorios</i>	Memoria ²⁶ colectiva (identidad)	Fusión (Hibridación)	Fenómeno sonoro local

²⁶ En relación al tema de la memoria, esta se ha debatido y problematizado suficientemente en las últimas décadas y se ha asociado mayormente a cuestiones identitarias.

			(impacto y aceptación)
<i>Industrias culturales</i>	Producción en serie y actividad discográfica (Grabación)	(Radio, televisión, cine e internet)	Actividades de contenido cultural y comercial (espacios sociales o festivales)
<i>Análisis reflexivos</i>	Valor artístico (estética)	Culturas juveniles (multiculturalidad)	Significaciones

FIGURA 2. Listado de la cobertura historiográfica y categorías analíticas predominantes. Elaboración propia

En cuanto a los numerosos trabajos académicos desde una visión panorámica en el estudio de las músicas populares urbanas y con la presencia de esa saturación social y tecnológica donde emergen un torrente de géneros y subculturas, ha resultado sugerente destacar líneas temáticas de estudio que se pondrán en evidencia a partir de un interés particular.

En la siguiente descripción, se contemplará organizar las producciones bibliográficas a partir de recortes temáticos con el fin de visualizar claramente diversas cuestiones en la producción nacional sin que ello agote la gran cantidad de publicaciones sobre los temas propuestos. Seguramente muchos trabajos quedarán por fuera como aquellas investigaciones en forma de monografías o tesis en esta historiografía temática.

Capítulo III

Líneas temáticas de estudio para las músicas populares urbanas en el territorio nacional

En el estudio realizado, se pueden abrir discusiones desde diferentes aspectos o variedades temáticas que caracterizan este fenómeno. Al considerar sobre todo la saturación tecnológica, se puede observar cómo termina por generar una relación con estilos alejados del contexto en el que nacen, creando generalmente una fragmentación y discrepancia sonora desde lo estético que logran permear torrentes de géneros musicales emergentes.

En consecuencia, la tecnología que penetra asimismo en los diferentes grupos sociales, es descrita en este capítulo para comprender desde un enfoque multidisciplinario las dinámicas de las músicas populares urbanas y las relaciones con el entorno local y nacional a partir de cuatro líneas temáticas: por una parte, sin dejar de lado la manera cómo se mueven las acciones sociales en asuntos como la resistencia, el estigma social, las relaciones de poder y el cambio ideológico, se analizarán las músicas alternativas. Por otro lado, aparecen fenómenos como las hibridaciones y las estructuras de la industria cultural, que se logran apreciar dentro de las músicas de reinención tradicional.

De esta manera, se reconoce que el desarrollo tecnológico ha ayudado paralelamente a la preservación, producción y transmisión de los distintos fenómenos sonoros como lo acaecido con las músicas antillanas o las rítmicas caribeñas y, de manera sobresaliente, en la que florecen los significados, las representaciones múltiples, las agencias del oyente, los consumidores, las sensibilidades o discontinuidades sonoras, serán presentadas dentro de las músicas de despecho.

III.1 Músicas Alternativas

Esta clasificación se enmarca dentro de la construcción de movimientos juveniles alternativos e identitarios dirigidos especialmente hacia tendencias subculturales y suburbanas. La escena musical alternativa que se ha destacado por el desempeño de los diferentes artistas en espacios que surgen dentro de la dinámica de las culturas urbanas, ha optado en cierta medida por alejarse del llamado *mainstream*.

Así pues, con la presencia de algunos códigos de comportamiento, surgen estudios dentro de géneros musicales específicos como el rock u otros movimientos contraculturales que brotan desde diversas clases sociales como el hip hop o la champeta, manifestaciones culturales de carácter crítico o contestatario que tuvieron en cuenta la presencia de las nuevas tecnologías para convertirse poco a poco en géneros de consumo transgeneracionales y transclasistas; aquellos que encontraron estrecha relación en las manifestaciones generacionales desde esa expresión de identidad colectiva propuesto por Hebdige como una moda significativa en síntoma de toda una problemática contemporánea (Hebdige 2004, 122).

Estas manifestaciones generacionales han presenciado ciertamente el aspecto tecnológico que ha modificado por consiguiente las experiencias en la audición, aquel que describe Frith desde la perspectiva del oyente:

La tecnología ha afectado claramente no sólo el dónde, cuándo y cómo prestamos oídos a la música, sino también lo que escuchamos (Frith 1998 citado por Sammartino y Rubio 2008, 27).

Rock

Dentro del aspecto tecnológico, un instrumento musical de sonido estridente terminaría por afectar los ámbitos de producción, difusión y consumo. La guitarra eléctrica traída al país por jóvenes de la elite que lograron viajar al exterior, ayudó a generar un fenómeno cultural en torno al rock, aunque sin un impacto comercial dinámico por las subculturas del setenta y ochenta. Tal como lo presenta Hernando Cepeda al exponer aquella apropiación que iba notoriamente en contravía del imaginario presentado por las elites tradicionales del país (H. Cepeda 2008, 321).

En términos generales, el autor señala que desde la Colombia del Frente Nacional ya existían opciones de difusión en el territorio nacional, aun con algunas dificultades estaban los medios para la producción del rock por aquellos jóvenes locales comprometidos en rescatar los valores tradicionales y folclóricos del país.

Aunque Cepeda utiliza fuentes que sirven de apoyo para entender los imaginarios sociales y políticos desde la lírica de las canciones, fotografías y otros recursos iconográficos, hace un llamado a los analistas sociales por examinar diversas fuentes que aporten mayor comprensión a las acciones culturales. Sobre este mismo aspecto Egberto Bermúdez investigará algunas fuentes que no resultaban tan tradicionales de las que se hacía uso en la historiografía musical, en un trabajo que se expondrá más adelante.

La interpretación de Cepeda, pone a consideración si este género musical era por naturaleza notoriamente apolítico, lo que logra manifestar es que en diferentes ocasiones hizo parte de eventos políticos promovidos por la oposición en concordancia con los gobiernos más progresistas del Frente Nacional, en definitiva, el rock se convertiría en un aliado de la lucha revolucionaria después de la década del setenta al señalar el autor que:

En realidad, ni el rock británico ni mucho menos el norteamericano hizo de esta música un canal de protesta, por lo menos en sus inicios. Más adelante, a mediados de los sesenta y en particular con el avance de la crisis en el oriente

por la guerra en Vietnam, el rock adquirió otros matices que generaron la idea de que esta música era propensa a la oposición política (H. Cepeda 2008, 97).

Aquí se destacan las pocas ocasiones en que los rockeros colombianos se expresaron abiertamente desde una posición política firme para protestar en contra del conflicto en Asia y la Guerra en Vietnam. Lo que alcanza a acentuar, es precisamente el señalamiento de aquella guerra interna que se afrontaba en Colombia y que por alguna razón no afectaba el imaginario juvenil local, lo cual llevó a entender que esta problemática interna aparentemente fue menos importante para los colombianos productores de rock que dicha guerra en Vietnam.

En contraste con esta interpretación, Felipe Szarruk plantea en cierta medida que esta expresión, sí es el resultado de un movimiento protagonista de los cambios sociales al describir que:

Podemos hablar del rock como un movimiento contracultural, como un movimiento que ha sido protagonista desde el principio en los cambios sociales, en las políticas culturales no solo de Colombia sino del mundo, una horda rebelde e inconforme que no solo canta, sino que toma acciones y ocasiona el nacimiento de tribus urbanas que han logrado llegar a lo más profundo de las sociedades [...] (Szarruk 2017, 110).

Por otra parte, este género musical se empezó a formar a través de periodos coyunturales y a las necesidades estéticas de la juventud del momento con ensayos y nuevos intentos que abarcaron diversas regiones del país como Bogotá, Cali y Medellín. No obstante, aunque en la ciudad de Cali no se generó un gran impacto comercial tal como lo describe la socióloga Paola Cano, logró causar cierta impresión entre los músicos locales al señalar que por la ciudad circulaban agrupaciones extranjeras que venían de Venezuela como los grupos Elizabeth y Sugar Ice Tea (Cano 2017, 189).

Entre los trabajos que hacen hincapié por el rock desde un interés profundo por el valor de la autenticidad que empieza creando comunidad, surgen trabajos como el de la

antropóloga Ana María Ochoa (1999) y casi una década después el de David García (2008). Aun así, la investigación de Ochoa trata de dar una visión renovada al inspeccionar cómo este género es predominantemente el producto de la consolidación de la industria musical a través de la tecnología de posguerra en los años cincuenta. En cuyo planteamiento, se encuentra aquel que permitió a la juventud compartir gustos y sensibilidades paralelo a un nacimiento contestatario de una ideología rebelde mediados por las nuevas tecnologías, efectivamente donde surge la teatralidad del cantante en vivo para construir un lenguaje emotivo, en cuyo relato de autenticidad, subjetividad y mercadeo interactúa coactivamente estas nuevas tecnologías y es gracias a ellas, donde se crea dicho lenguaje de la música al reconocer que:

El micrófono, ha jugado un papel decisivo en la construcción de una carga afectiva en el canto popular, al hacer del susurro erótico y privado un ingrediente del espectáculo masivo. Y, más recientemente, son las nuevas tecnologías de grabación las que le han abierto las puertas al surgimiento de grupos independientes y de nuevos géneros musicales como el de rock en español, el rap y otras músicas. (Ochoa 1999, 253).

De esta manera, nos dirige hacia la dimensión de globalización al relacionar música y autenticidad, donde se cruzan lo viejo con lo nuevo de forma compleja en la manera de habitar este mundo comercializado con importante carga afectiva, pero más allá de esa interacción con la tecnología, los mercados e imaginarios en torno al rock, logra visibilizar las relaciones de poder entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria.

Otro aspecto tratado por la misma autora en un trabajo anterior, se da con el aporte hacia los medios de comercialización, al señalar que no existía una política estatal que propiciara el consumo o la apropiación correspondiente de esta expresión por las dificultades topográficas y el lento desarrollo de las vías departamentales que limitaban ese intercambio de bienes culturales, aquel que quedaba reflejado en esfuerzos meramente particulares donde solo se vería una alianza más establecida entre el rock y el estado colombiano en la década de los ochenta (Ochoa y Cragolini 2001).

Al retomar la misma tendencia dentro del discurso de lo auténtico, el texto de David García agrega además el origen histórico de la noción *underground* desde los lazos simbólicos de comunidades negras, dos fenómenos que son redefinidos en el mercado musical, en cuyo ejercicio intenta relacionar estos conceptos con pobreza y humildad dentro de las subculturas juveniles. Por tanto, reconoce que existe más de una tendencia estratégica, por un lado, en la que no siempre ha existido una actitud de resistencia y por otro, permanece una actitud contestataria desde lo discursivo o estético. Igualmente deja entrever un panorama epistemológico que invita a abarcar los objetos culturales en postulados como aquellos donde no todo lo de abajo es contestatario o de resistencia y no todo lo que no es hegemónico es subalterno (García 2008, 198).

Por su parte, los valores cristianos que aparecen en esos cruces significativos como la exaltación de la pobreza que asevera el autor ponen en evidencia una apreciación errada, dado que, al abarcar aquella “tradición cristiana”, se mencionan los pobres de espíritu, mas no de una riqueza material. No obstante, ese acercamiento emprendido desde el movimiento romántico, permite ver los importantes cambios de valores como creatividad, libertad e inconformismo en relación directa con el *underground* y la autenticidad.

De esos primeros acercamientos en torno a esta expresión cultural, algunas producciones van en relación directa con las memorias o historias de bandas musicales, alejados en cierta forma de consideraciones históricas fundantes.

Dentro de esta tendencia historiográfica se puede destacar el trabajo de Héctor D. Fernández L’Hoeste (2004), cuya descripción recoge una corta pero detallada historia en torno a la llegada de esta práctica social en un momento políticamente inestable y de agitación social en el país, al desplegar la aparición de espacios que ayudaron a la consolidación del rock como el Club del Clan, el Festival Ancón²⁷ y para la década del noventa el advenimiento de Rock al Parque. Todo esto sin dejar de lado la presencia de una banda conocida como *Bloque de búsqueda* en la ciudad de Bogotá, que recogería elementos de géneros musicales como el funk, la cumbia, el rock, entre otros. Este resulta ser un

²⁷ Considerado por la prensa en diversas ocasiones como el “Woodstock criollo colombiano”

llamado hacia el resurgimiento de la industria del rock local, pues tal como lo ratifica Egberto Bermúdez desde la década del sesenta se asimiló lentamente la cultura del rock, relegándose poco a poco con la llegada de las músicas antillanas o rítmicas caribeñas (Bermúdez 2010, 255).

Así pues, esta expresión cultural, bien se podría vislumbrar de forma más detallada dentro del ámbito de la microhistoria, en otra publicación que abarcaría una agrupación musical conocida como *The Speakers* en el trabajo de Egberto Bermúdez (2016). El aporte se da al reconocer diversos elementos que van más allá de la propia disciplina musical, en la forma de remitirse de manera novedosa hacia fuentes poco tradicionales para la investigación, fuentes no precisamente musicales que presenta el autor como discos de vinilo, carátulas (portadas), instrumentos, amplificadores, afiches, micrófonos, portadas de libros de música, consolas y tocadiscos, además de observar las acciones de sus agentes y mediadores (productores, disc jockeys, managers, empresarios y ejecutivos de ventas), para explicar las circunstancias de producción y contenido musical como parte integral y fundamental en esa reconstrucción histórica que amplía aspectos singulares.

A diferencia del trabajo de Héctor D. Fernández que inspecciona de manera general los espacios que ayudaron a la consolidación de esta expresión sonora, el trabajo de Bermúdez señala por otra parte aquellos discos que ayudaron al surgimiento del rock and roll en Colombia, editados por diferentes compañías independientes o empresas discográficas como Codiscos o Sonolux, que trajeron al país una “música moderna” con el legado de sonidos británicos como los Beatles, aquellas producciones que venían del extranjero y pretendían modernizar la oferta musical (Bermúdez 2016, 91).

En efecto, abarca en su narración diversos géneros musicales como folk, surf, psicodélico o el pop/rock de transición que no alcanza a simplificarlos o clarificarlos, dejando dudas si eran acaso géneros definidos por el uso repetitivo de los *riffs* presentes en las canciones o si el *beat* resultaba esencial para la identificación de algún género musical específico; aun así, termina siendo uno de los trabajos referentes que estudian las

producciones fonográficas como fuente musical primaria al divisar nuevos objetos de estudio.

Dentro de la tendencia descriptiva y al realizar recuentos cronológicos, se pueden destacar los trabajos de Carlos Arturo Reina (2017) y Jacobo Celnik (2018), este último apoyado en investigaciones como las de Bermúdez y Cepeda para tal vez realizar una recuperación histórica de agrupaciones sobresalientes en la escena del rock en Colombia.

Lo que resulta perceptible, es que con el impacto que tuvieron las ideas musicales occidentales expuestas por Bruno Nettl, aquellas impregnadas en la radio, la prensa, el disco y especialmente en el cine a partir de ese intercambio de bienes culturales (Nettl 1980), Celnik buscó entender y presenciar momentos cruciales al final de la década del cincuenta para la juventud local, al tomar como ejemplo la película *Al compás del reloj* presentada en el hotel Aristi de la ciudad de Cali. A partir de un anécdota, relata la manera como entra a tomar fuerza dentro del gusto popular del momento con la expectativa de aquella película que traería consigo algunas escenas de disturbios por jóvenes que no lograban ingresar al teatro (Celnik 2018, 42).

Algo similar ocurriría en Bogotá en el Teatro el Cid, tal como lo referencia Carlos Arturo Reina, con la llegada de aquella música que desconcertaba, provocaba críticas y chocaba con los preceptos de la moral y la tradición (Reina 2017, 24).

Aquí se hace necesario resaltar el impacto mundial que tuvieron las ideas musicales occidentales que generaron cambios en las sociedades latinoamericanas, sin embargo, hay que precisar que esta intervención occidental, actuó de diferentes formas de acuerdo con las diversas situaciones históricas y culturales.

Si se tiene como referente el trabajo sobre las trasplantaciones musicales utilizados por Bruno Nettl, cuyo acontecimiento llega a las culturas no occidentales que reciben, aceptan, rechazan y alteran su música, se considera que la llegada del rock resultaba ser ajena a las tradiciones locales, de hecho, un aspecto que resulta sugerente es saber cómo se piensa el tema del nacionalismo.

Aquí resulta necesario destacar que entre los géneros musicales que fueron adquiriendo rasgos de universalidad se encuentra el rock, de esta manera, yendo en contravía un poco con el artículo de Hernando Cepeda, remite a forjar ciertas inquietudes en cuanto a si es posible hablar propiamente de nacionalismo en el rock, aunque no sea de origen netamente colombiano, pues resulta ser un género que proviene de lejanos territorios. De todas formas, esto genera ciertas imprecisiones no porque se adopte en ese sentido un rechazo a los discursos nacionalistas, lo que se intenta exponer es que no podría aparecer una música cuya concepción es plenamente extranjera o pertenece a experiencias musicales producidas en algún territorio que nada tienen que ver con el rock, que no nace aquí y no dan cuenta de las verdaderas tradiciones, aunque incluya en algunas obras elementos tradicionales, incluya instrumentos autóctonos o denote realidades diversas circunscritas al país.

Por consiguiente, es necesario considerar que, si algún sonido pertenece al pueblo que lo porta, conserva o transforma (el contexto musical del rock como de muchos géneros musicales en Colombia) para poder sobrevivir debieron transformarse con la sociedad, y las condiciones de este cambio necesariamente tenían que ver con un desarrollo tecnológico, organizacional y económico. De este modo todo queda en una mera legitimación geográfica.

Finalmente, a partir de estas aproximaciones resulta ineludible ampliar la delimitación no sólo a las audiencias juveniles²⁸, pues este fenómeno cultural es de mayor alcance y sus particularidades de circulación varían en función de los grupos sociales que la consumen o la producen.

Paralelo a este movimiento, surgiría otra expresión contracultural a nivel internacional desde una actitud contestataria que llegaría al país desde lo discursivo y estético, en propuestas o fenómenos artísticos que incluyen la música rap descrita a continuación.

²⁸ El tema de las sensibilidades sonoras en la franja etaria de escucha puede comprender diferentes rangos.

Rap

Como una estética que involucra el canto, el cuerpo, la pintura y sonidos urbanos como el rap, se unifican elementos artísticos y contextos históricos culturales expuestos en trabajos que validan esta expresión enmarcada muchas veces dentro de la cultura hip hop, que busca tomar su lugar en la historia musical en el territorio nacional.

La preocupación historiográfica enmarcada generalmente dentro de la historia social, se ha concentrado especialmente en los sectores populares de las grandes ciudades y el fenómeno de la urbanización acaecido especialmente a finales del siglo XX. Este acelerado proceso de transformación y las culturas desplazadas, ha generado que desde el ámbito de las ciencias políticas concurren también búsquedas de conexiones de dicha manifestación que es convertida en vehículo para la construcción de espacios culturales transnacionales.

La interpretación de Arlene B. Tickner (2006) por ejemplo, se encuentra alimentada por el análisis de redes transnacionales o transfronterizas de producción, comercialización y consumo global, que abarca los orígenes espontáneos y la evolución en diferentes entornos dentro de un complejo movimiento espacial. Aquí se identifica ejemplarmente este género desde su surgimiento en las calles del Bronx en los Estados Unidos y su flujo por el Caribe y Centroamérica que imprimió una fuerte cultura hip hop, además de unificar elementos como el break dance, el grafiti y el rap, como aquellos elementos que permiten la apropiación de lugares públicos junto a la presencia del Dj, que ayuda a reflejar la realidad y la vida cotidiana que interpreta un sentimiento colectivo de carácter translocal.

Este trabajo retoma el tema relacionado con la identificación de la cultura afro, la composición racial y étnica presente en diferentes textos; además de exponer los distintos sectores de centros urbanos tales como Bogotá, Cali y Medellín a mediados de los noventa en esta aproximación histórica con contenidos específicos del hip hop, relaciona las condiciones políticas, sociales y económicas que permiten una articulación de problemas semejantes en otros lugares geográficos.

Poco abordado hasta el momento, resultó un tema novedoso y reciente la apreciación en torno a la llegada de internet, para señalar la forma como empiezan a establecerse interconexiones virtuales de mercantilización, sumado en gran medida por los intereses de los medios de comunicación nacional e internacional que envolvió el capitalismo global y la evolución de esta expresión cultural como practica de afirmación y resistencia.

Por otra parte, al abordar las subculturas juveniles y las sensibilidades transgresoras presentes en la ciudad desde un contraste entre lo oficial y lo no oficial a partir de las representaciones en sus formas de hablar y narrar, algunos trabajos desde la antropología social como el de María Teresa Salcedo, desarrollan esos códigos musicales:

Esta oposición entre lo oficial y lo no oficial se vive en la vida cotidiana de estos músicos, como una diferencia entre formas de hablar y formas de yuxtaponer narrativas sobre la desigualdad social que ellos viven, sobre la discriminación de que son objeto, sobre las políticas represivas del Estado colombiano en relación a temas de seguridad nacional, y sobre la estridencia y exageración de los medios de comunicación con respecto al conflicto que se vive en el país (Salcedo 2010, 21).

En el mismo periodo desde una perspectiva genealógica, surge un análisis que integra de igual manera marginalidad e identidad en el trabajo de José Luis Pérez (2010), quien nos sumerge en las principales influencias sonoras y en los primeros exponentes del canto hablado expuesto desde el Griot africano como el pariente más lejano del hip hop, basándose en el trabajo de Anki Tonner (1998) para describir aquel músico y narrador de historias que acompaña ciertos acontecimientos sociales, a la vez que distingue conceptos como Rapper y MC al afirmar que:

Rapper es un artista serio que escribe sus propios versos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ. (Pérez 2013, 34)

Hasta aquí, se han referenciado pocos trabajos que han abordado los sellos disqueros independientes, este aspecto que resulta cardinal en esta publicación, logra ser ubicado dentro de un mercado que lanza el producto en formato de casete en cuya lirica va impregnada de canciones de la calle, contra la limpieza social, el abuso policial, el machismo, el secuestro y todo aquello que abrigara la violencia.

Aunque este trabajo identifica conjuntamente las vías del origen etimológico en el *break dance*, e incluye el *electric boggie* como la imitación de choques eléctricos en esa acepción de romper con la forma en que se venía concibiendo el baile (movimientos de acrobacia, artes marciales y pasos de bailes de moda), resulta ser un trabajo que busca entender las bases de los pequeños movimientos juveniles o las llamadas “tribus urbanas”, aquellas que lograron establecerse inicialmente en la ciudad de Bogotá a mediados de la década del setenta.

Otros textos sobre el rap también desde el espacio bogotano, aparecen en orden cronológico con Juana Alexandra Espitia (2008), Cesar González Vélez (2012) y Lorna Ramírez Torres (2017). El primer planteamiento está dirigido hacia el discurso de resistencia que florece desde un trabajo monográfico en el área de historia, aquí se toma el proceso de reapropiación de la cultura en un primer momento, para preguntarse cómo se presenta el discurso del rap, aquella expresión sonora que está cargada de una fuerte resistencia al poder. El siguiente texto, aparece enmarcado entre el discurso de la música y las representaciones sociales para intentar presentar en este análisis, si desde lo simbólico se reproduce la desigualdad. El último trabajo aborda las nociones de *performance* y *performatividad* para señalar básicamente los espacios poco feminizados dentro de esta práctica musical.

Para la región de Antioquia desde una perspectiva interdisciplinaria, un grupo de investigadores realizaron aproximaciones hacia las identidades juveniles colectivas, las culturas juveniles y las narrativas musicales en un artículo llamado “Territorialidad e identidad hip hop raperos en Medellín” (Garcés, 2007) en el cual ponen en común conceptos que se construyen desde la antropología, la psicología, el trabajo social y la

comunicación, para evidenciar que estas propuestas culturales de jóvenes *hoppers* en la ciudad de Medellín, se encuentran en una fase que se enuncian como de crecimiento y fortalecimiento, pero más allá de esto, es una reflexión sobre la estética como elemento articulador, donde se retoma aquella experiencia que necesita de su lenguaje para existir.

En cuanto al suroccidente colombiano, se logran destacar dos investigaciones que se centran en el contexto urbano de algunos movimientos sociales, específicamente en las redes sociales y formas de producción sociocultural a partir de jóvenes afrocolombianos dentro de la música rap y la cultura hip hop en la ciudad de Cali.

Los trabajos a los que se hace mención son los de Peter Wade (1999) desde un estudio antropológico y de Juan David Lujan (2016) desde su maestría en investigación social. Este último autor, ha realizado notorios trabajos desde investigaciones semióticas, que analizan las narrativas estéticas presentes en los videos clips dentro del tópico de la violencia y la representación mental, que envuelven la música con relación al contenido *narcogangasta* (Lujan 2018), trabajos que se enmarcan generalmente dentro aproximaciones en torno a la guerra, la música y la resolución de conflictos.

Aunque mucho antes de los trabajos de Lujan, se destacaba una rigurosa investigación que floreció con el ensayo adelantado por Peter Wade ubicado especialmente en el Distrito de Aguablanca al oriente de la ciudad de Cali, en el cual explora la identidad cultural o el espacio identitario desde una representación simbólica en jóvenes negros que tienen como práctica la música y el baile, que fueron adquiriendo un proyecto social y de reivindicación en el contexto tanto local como nacional y como forma de emplear el arte para superar las divisiones o las brechas entre la cultura y política a partir de los vínculos con varios actores: entidades del estado local, ONG formales o de nación y ONG que tenían su base en los barrios.

Esta investigación resulta entonces un acercamiento hacia los movimientos sociales a partir de la ubicación de datos empíricos. Aquí el dualismo se presenta también entre lo material y lo simbólico, que se vuelve complejo con la intervención especialmente de la maquinaria política o por la intervención del estado y lo que se reconoce como sector

voluntario, que da paso a una competencia por los recursos desde una política de identidad que tiende a ser segregacionista. Seguramente, como lo expone el autor, las personas no pueden subsistir alimentándose de significados y hace una observación sobre las identidades que se deben crear por medio del trabajo para evitar finalmente las múltiples oposiciones.

Se evidencia hasta aquí en las diferentes investigaciones, la fuerza identitaria y los movimientos sociales de territorios juveniles que hacen visible su lenguaje en las ciudades del territorio nacional, que abordan además la palabra y la música en espacios públicos, aquellos diálogos que cobran nuevos significados en una construcción que por lo general van revestidos por una filosofía y un proyecto de vida en torno al arte, que reflejan la vida cotidiana en las calles y las esquinas y que se revelan ante la cultura hegemónica, tal como se resaltarán con la champeta.

Champeta

Esta expresión que se revela ante la cultura hegemónica de la música académica, se analiza en espacios de discusión dentro de campos científicos como la antropología, la sociología y la historia en relación directa con la juventud, las redefiniciones y las identidades propias y colectivas de los grupos sociales segregados, que se establecen en trabajos como el del antropólogo Leonardo Bohórquez Díaz (2000) para autoafirmarlos y dignificarlos.

En relación directa con el legado africano, algunos aportes se dan a partir de la presencia de cabildos negros que ayudaron a entender las estrategias de producción y economía cultural, trascendiendo hasta convertirse en formas particulares de bailar, hablar, etc. Conceptos como *alteridad* para comprender la importancia de este fenómeno cultural negro de la champeta, surge con la propuesta de Claudia Mosquera y Marion Provansal (2000).

Sin dejar de lado el discurso contestatario surge el artículo “La música popular bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo”²⁹ de Enrique Muñoz, quien ubica este género musical como uno de los mayores signos de la cultura popular urbana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI (Muñoz 2003, 26).

La centralidad de este trabajo radica en los significados sociales que ejerce esta expresión, que de alguna forma han ayudado a definir la etnicidad desde las diferencias culturales, es decir, que este símbolo de la cultura popular barrial, termina siendo un movimiento donde convergen varias culturas que se encontraron en el mar caribe y se desarrollaron en Cartagena traspasando la barrera de lo local, llegando incluso hasta un mercado francés (Muñoz 2003, 28). Así pues, dicha mezcla reúne la corporalidad instrumental del negro a partir de algunas raíces de la rítmica palenquera con aires foráneos del caribe como el reggae, el calipso, la socca y el compás haitiano.

²⁹ Ponencia presentada en el Encuentro de Investigadores de Música Afrocaribeña (apuesta de una emisora institucional para ayudar a formar parte de la memoria sonora de la región)

Desde una mirada histórica y antropológica, Muñoz rastrea acertadamente el origen netamente africano de esta expresión urbana con la lengua nativa procedente de Zaire, integrando el lenguaje corporal a la actividad humana como objeto constante de creación cultural. Según lo planteado, el desplazamiento de estas músicas de fusión fue observado en espacios tradicionales de la región del caribe con la llegada del equipo casero, el picó, o pick up³⁰, que entró a cumplir un papel preponderante en la difusión de aquella música con influencia africana que arribó en la década del sesenta a Cartagena por causas del contrabando (Muñoz 2003, 21).

Por otro lado, al retomar el planteamiento sobre el acelere de los discos de salsa en las viejotecas de Cali a partir del trabajo de Lise Waxler, se observa en el trabajo de Muñoz un proceso similar al momento de identificar un acelere rítmico que sufrió el Socca de trinidad y Tobago y el Zouk de Martinica y Guadalupe, exigiendo un baile más acrobático, más discotequero para llegar al surgimiento del nuevo baile conocido como champeta o terapia criolla.

De forma paralela, otros trabajos abarcaron esta expresión estigmatizada y subvalorada en temáticas como la revalorización de la identidad afrocolombiana como el trabajo de Nicolás Contreras (2003) o sobre la resistencia afrodescendiente y la exclusión socio racial, donde sobresalen los trabajos de Luis Gerardo Martínez (2003) y Édinson Cueto (2016) describiendo aquella música rechazada en sus inicios que tuvo que ser difundida por los picó, o pick up.

Los análisis culturales y económicos enriquecen el panorama también en textos como el de Carmen Abril y Mauricio Soto (2004), que logran identificar a partir de un diagnóstico, las estructuras del mercado en procesos de distribución, producción, comercialización, así como el reconocimiento de los agentes que intervienen en dichos procesos. La obra resulta sugerente dada la apreciación de esta expresión sonora en el

³⁰ Palabra anglosajona que indica un sistema de sonido ambulante de potente amplificación: No obstante, este término, también puede estar relacionado con reproductores de disco de vinilos.

momento de mayor difusión nacional que logró guardar estrecha relación con el rap, en un enunciado que se logra destacar:

Al igual que la champeta, el rap es un derivado directo de los Sound Systems jamaquinos y dependía de pistas pregrabadas (Hebdige, 1987 y Rhodes, 2003.) Segundo, el rap y la champeta son contemporáneos, pues sus raíces pueden ser identificadas en los años sesenta, pero tan solo hasta finales de los ochenta comenzaron a ser reconocidos en su forma actual. Tercero, tanto el rap como la champeta tienen su origen en los barrios populares y aparecen como una muestra genuina de esperanzas, preocupaciones y aspiraciones de las juventudes afroamericanas (Powell, 1991.) Cuarto, ambos estilos se desarrollan alrededor de una cultura que incluye bailes, formas de vestir y organizaciones sociales –pandillas– (Rhodes, 2003.) Quinto, existe un marcado machismo en ambos estilos (Mosquera y Provansal, 2000 y Rhodes, 2003), tanto en el contenido como en los intérpretes, aunque lentamente las mujeres han adquirido un papel más activo. Sexto, el rap también ha sido extensamente asociado como “promotor de violencia”, y su contenido lírico ha causado más de una controversia (Powell, 1991.) Séptimo, los grandes sellos discográficos mostraron interés en ambos estilos. Octavo, a pesar del éxito obtenido por ambos géneros, todavía no han sido aceptados como expresiones artísticas, y son percibidos como una moda pasajera, ignorando más de treinta años de historia. Por último, la champeta, al igual que el rap, continúa evolucionando. (Abril y Soto 2004, 17)

Apoyados en los autores anteriores Jorge Enrique Giraldo y de Jair Vega (2014), analizan esas representaciones entre África y América caracterizadas por los flujos transatlánticos, los mecanismos de difusión y transformación del Soukous y las salidas hacia otros mercados y públicos. Esas idas y vueltas de un continente a otro y las relocalizaciones múltiples, serán aspectos que se resaltarán de igual forma en “Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta” texto de Elisabeth Cunin (2007).

Dentro de una tendencia historiográfica que rastrea los circuitos económicos encontramos el libro de María Alejandra Sanz (2011), quien contribuye con su análisis al reconocer las transformaciones en los medios de producción que generaron cambios no solo en aspectos musicales sino de relaciones sociales y de las prácticas económicas. Por la misma línea, pero esta vez al abarcar la circulación más allá de lo musical para incluir la circulación de las relaciones sociales en un evento festivo como el picó, se encuentra la propuesta de Mauricio Pardo Rojas (2017).

Así pues, dentro de esas construcciones culturales, la apreciación sobre la escena musical alternativa en la champeta resulta de igual forma algo compleja si abordamos otras distinciones descritas como el de la antropóloga Deborah Paccini Hernández (1993), en cuyo artículo “The picó phenomenon in Cartagena, Colombia” describe el fenómeno de este género musical y su relación con el llamado *World Beat*. No obstante, al combinar elementos de las músicas antes mencionadas para fusionarlas con músicas tradicionales o folclóricas, se puede presenciar otra escena en el territorio nacional como las músicas de reinención tradicional que se expondrán a continuación.

III.2 Músicas de reinvención tradicional

En el contexto moderno de ciudad, las músicas en vivo que resultan auténticas y muchas veces resistentes políticamente traen un imaginario sonoro a las circulaciones culturales, en espacios predilectos que suscitan propuestas en torno a la tradición y los distintos performances o prácticas colectivas desde diversos entornos. Así pues, adquirió reconocimiento en una época de cruzamientos de géneros musicales y estilos, la disposición de una teoría que abarcara la hibridación en estrecha relación con la modernidad y más inminentemente con la aparición de frases como *Músicas del Mundo* o *World Music*, cuya circulación empieza en la década del sesenta con el propósito de celebrar y promover el estudio de la diversidad musical (Feld 2002, 186).

No obstante, María Stella González al observar la aparición de estas músicas en otras regiones, concluye como consecuencia que este fenómeno no resultó ser nada nuevo:

Este interés por la música exótica³¹ está presente en diversos misioneros, viajeros y funcionarios de las nuevas colonias y es así como aparecen trabajos sobre música china, árabe, japonesa, egipcia, etc. (M. S. González 2005).

Así pues, utilizando categorías orientadoras tales como multiculturalidad, identidad e intercambio social, un considerable grupo de investigadores han abordado experiencias fundamentales teniendo en cuenta los flujos transnacionales de la tecnología, a la vez que analizan comportamientos festivos circunscritos tanto a localidades del territorio colombiano, como a perspectivas globales en relación con la afectación de la creación y la interpretación musical, tal como lo expone Feld, gracias a una industria que ha logrado la meta capitalista importante de una expansión interminable en el mercado. (Feld, 2002, 185).

³¹ Para unir levemente lo académico con la empresa comercial, se empezaron a utilizar diversas etiquetas para la venta como primitivas, exóticas, étnicas y tribales, especialmente con la aparición del llamado *Tercer Mundo*

Desde esta óptica y teniendo en cuenta la presencia de compañías de grabación independientes que se dedicaron a grabar los fenómenos de músicas locales, mediados precisamente por la interacción con las nuevas tecnologías y el cambio en los costos de los estudios de grabación, Juan Pablo González expone que fueron dichas compañías las que hicieron tomar nuevo rumbo en el mismo campo de consumo y hábitos de compra del mundo moderno:

La última década del siglo traerá un renovado interés por rescatar música popular del pasado, con músicos y productores interesados en reunir a artistas de más de setenta años y organizar conciertos para ser registrados en discos [...] se sumarán otras iniciativas restauradoras de músicos y público, siempre de la mano de una industria discográfica que digitalizaba el pasado analógico para actualizar el consumo, usufructuando el culto a la nostalgia. Este fenómeno de rescate, que ha alcanzado su punto culminante a partir del revisionismo posmoderno, constituyó una especie de remanso sonoro dentro de la gran complejidad y alto volumen del entorno musical de fin de siglo, buscando, junto a la World Music, una suerte de reinvención de la verdad en tiempos de crisis de las verdades y bellezas absolutas. (J. P. González 2010, 214).

World Music, Nuevas Músicas Colombianas y Tropipop

Dentro de las posibilidades de mercado del World Music, aparecen las Nuevas Músicas Colombianas incluyendo en el marco nacional el Tropipop que buscan intentar alejarse en cierta forma de la mirada occidental y norteamericana. Aquellas músicas que entran para servir de conexión en redes dentro y fuera del país teniendo el soporte de diversas plataformas y de las estructuras de la industria cultural que han existido para servir a un mercado que actúa por el impulso de oferta y demanda en distintas regiones del mundo.

Al fusionar géneros musicales con el sonido ancestral del *World Music*, en Colombia se empieza a presentar una oxigenación en gran medida cuando se articularon géneros del caribe como la champeta antes mencionada, con el sonido de la gaita colombiana que imprimió un sonido urbano moderno. Solo por mencionar algunos, podemos encontrar el resultado del tema *Pa maite*, una de las icónicas canciones del artista Carlos Vives; otro vivo ejemplo que une la champeta con la atmósfera del porro en herederos de una práctica folclórica como Totó La Momposina, logra fusionar aires que terminaron por replantear los esquemas rítmicos de este género musical en su nueva producción *Pacantó* expuesto en el artículo de Gloria Triana, quien además nos confirma aquella artista que logró entrar al circuito de la *World Music* poco después de acompañar a García Márquez a la entrega del premio Nobel (Triana 2008, 174).

Un libro dedicado en reconocer ese pasado musical al desarrollar debates que empiezan a girar en la línea por establecer las reconfiguraciones de las llamadas músicas locales dentro del mercado del *World Music* es la publicación *Músicas locales en tiempos de Globalización* de Ana María Ochoa (2003), con implicaciones de la industria musical desde la década del ochenta y el mercado discográfico globalizado a partir de conceptos como multiculturalidad en la globalización, así como el relato de autenticidad y legitimidad que resultan significativos para entender las transformaciones contemporáneas de este

fenómeno sonoro con el afianzamiento de la autoproducción, que lleva a plantearse cómo la tecnología ha sido la causante de esa separación sonora de sus lugares de origen.

Uno de los temas comunes desde la óptica de la industria cultural en los diversos trabajos, es reconocer los constantes cambios del mercado. Al realizar un breve recorrido historiográfico se logran rastrear algunos imaginarios coloniales en construcciones conflictivas a partir del “blanqueamiento” sonoro para las músicas mestizas, desde discursos como el multiculturalismo dentro del *World Music* en un caso concreto como lo es la música del conjunto de Marimba en la investigación adelantada por Oscar Hernández (2007).

En este trabajo en particular, el autor se apoya en el trabajo de Steven Feld para señalar esa relación de demanda en cuyas necesidades obligaron a que existiera una flexibilización de los estilos para poder acceder a mercados mucho más grandes en una dinámica de interacción entre lo local y lo global gracias al multiculturalismo. Desde este aspecto, el autor había descrito de igual forma la denotación del *World Beat*, cuyo término es utilizado para indicar todas las mezclas pop-étnicas, músicas de fusión bailables particularmente en sus centros urbanos que promueve ventas hacia el *World Music* y viceversa.

Al momento de analizar los cambios a partir de esas dinámicas dentro de un escenario como el Festival del Pacífico Petronio Álvarez, el mismo autor volverá a presentar el multiculturalismo en un alcance global y el patrimonio musical cambiante que impone una lógica musical sobre otra en ese proceso modernizador, presente especialmente en las músicas del pacífico sur dentro del marco descrito como *World Music*, aquello que promueve un gusto por las raíces auténticas, comparado con la escena del *World Beat* en esas mixturas de estilos que sirven para obtener especialmente un beneficio comercial (Hernández 2010).

De manera más detallada en cuanto a la configuración, producción y la genealogía de las Nuevas Músicas Colombianas, David Fernando García (2016) desde su Doctorado en el área de las Ciencias Humanas y Sociales, expone un análisis de tipo histórico en los

cambios del nacionalismo musical y los procesos de iconización de ciertas piezas emblemáticas musicales. El autor se apoya en una sistemática revisión de prensa con circulación nacional escrita en gran parte del siglo XX y entrevistas a músicos que ayudaron a consolidar algunos géneros musicales en el país. Resulta particular en uno de sus capítulos la forma de asociar este fenómeno urbano, como aquel que ha persistido casi exclusivamente entre jóvenes de clases medias y altas.

Como eje de colombianidad en esa construcción histórica sonora de Colombia se encuentra presente la pluralidad, término que para el autor se encontraba descartado como elemento integral de nacionalidad. En cierta medida, dicha pluralidad se verá reflejada fuertemente tras la constitución de 1991, dada la transición hacia una nación multicultural y pluriétnica, dejando entrever que las Nuevas Músicas Colombianas han sido la banda sonora de esa pluralización de la nación especialmente desde los albores del siglo XXI. Del mismo autor y enmarcado en una historia musical reciente surge el libro *MTM, entre la tradición y la innovación. Historia cultural de una compañía discográfica* (2018), en el que abarca de manera cronológica la presencia de empresas o sellos discográficos en el país, articulado con la llegada de la era digital del video y la automatización.

Por otra parte, al momento de tener en cuenta diversos actores no considerados por la historiografía musical, la investigación de Ana María Arango resulta ser característica y bien concebida por armar su relato con la observación de esos actores a partir de su trabajo etnográfico *Cantaré una canción que comienza en la selva y termina en California* (2008), referenciado hacia el grupo de fusión *Bahía*; aquellos músicos intérpretes tradicionales que comenzaron un proceso o una etapa de modernización del artista que define la autora a partir de:

[...] una mediación en las relaciones del músico con su comunidad, debido a la inserción en las lógicas capitalistas que se derivan de la comercialización y popularización de un estilo musical (Arango 2008, 30)

El análisis de Arango abarca los modos de socialización y las estrategias para proyectarse comercialmente, en el que se ubica prácticamente a partir de dos tendencias: la occidentalización y la modernización desde una condición histórica y cultural.

De manera similar por recoger elementos del folclore del pacífico colombiano y al ubicar los mecanismos de una práctica subalterna, como reivindicación de músicas olvidadas y excluidas con la idea de nación en el contexto de las Nuevas Músicas Colombianas, se encuentra la investigación producida por Aida Luz Sánchez Arismendi (2012) desde una maestría en estudios culturales, quien se centra en otra agrupación musical conocida como *Curupira*, aquella que recoge elementos de diversas zonas del país como el Atlántico, los Llanos Orientales y el Pacífico, para integrarlos con sonidos urbanos como rock, rap o el funk.

Como componente característico dentro del World Music y las Nuevas Músicas colombianas, surgen relaciones en torno a eventos representativos, escenarios de pequeño y mediano aforo que representan ejes en regiones musicalmente activas, donde se ejecutan especialmente las músicas populares en directo. Como subdisciplina dentro de los *Popular Music Studies*, habían surgido parámetros teóricos en una perspectiva de la comunicación como los *venues studies* o estudios de recintos musicales en diferentes entornos (López 2016, 41).

En ese sentido, además de las indagaciones realizadas por Egberto Bermúdez de festivales o concursos que se convierten en importantes agentes de continuidad de muchos géneros tradicionales a partir de la década del setenta, que lograron funcionar más ampliamente dentro de la industria del turismo – música y baile como sus mayores atractivos en eventos públicos, pone en contexto el posterior surgimiento del Festival de Música del Caribe de Cartagena en la década del ochenta que ampliará aún más el conocimiento musical de la región, a raíz de las constantes invitaciones a otras agrupaciones (Bermúdez 2003, 721).

Como movimientos simultáneos de transnacionalización y regionalización de la industria discográfica, los festivales han abierto las puertas a diversas músicas y artistas

que, en ese contexto, han logrado conseguir tendencias e ingresos a la naciente industria musical del llamado *World Music*.

En ese sentido, por el rigor y metodología se destaca el trabajo presentado en el IASPML por Carolina Santamaría (2006) en Cuba, quien se interesó por reconstruir precisamente la historia de dos concursos de empresas privadas que tuvieron gran impacto en la creación de símbolos nacionales en la década del cincuenta. Llama especial atención el análisis comparativo, donde expone algunos grupos con sonoridades poco convencionales que marcan diferencias tímbricas, complejidades rítmicas con lenguajes jazzísticos o nuevas armonías como *Guafa Trío* o *Puerto candelaria*.

De modo que, enmarcada dentro del discurso multiculturalista, destaca las transformaciones en cuanto a la creación e interpretación musical en los últimos años, en el que sobresalen además los cambios de actitud hacia la producción y recepción que se dio a raíz de los concursos en el momento de admitir músicas locales de las diversas regiones del territorio nacional. Ha de anotarse el planteamiento en el que retoma aquellos eventos que nacen más para ser escuchados que bailados, presentándose en mayor medida para la ejecución y la destreza instrumental sin que esto invalidara el virtuosismo presente en algunas músicas bailables.

Así pues, para Carolina Santamaría las Nuevas Músicas Colombianas son redescubiertas en la década del noventa presentadas desde dos tendencias: la música popular masiva con el estilo modernizado de Carlos Vives y el jazz local, en un movimiento artístico y experiencia de músicas locales que describe como una tendencia entre músicos jóvenes criados en contextos urbanos por recuperar y reinterpretar las músicas locales especialmente en los epicentros urbanos (Santamaría 2006, 2).

Dentro de las nuevas músicas de reinención tradicional, se empezaron a cuestionar procesos de construcción de las identidades nacionales, aquellos que se fueron forjando bajo la performatividad que implicaba una vivencia colectiva de la música caribeña y el imaginario simplificado en el elemento fundamental de la alegría, en un país que en su generalidad decide construirse, pensarse, desde el trópico y la sensualidad. De esta manera,

Darío Blanco (2009), plantea la preponderancia de los medios masivos de comunicación especialmente en la sonoridad del Tropicop, entendiendo este género como incitador de la identidad a través de las diversas campañas mediáticas.

Esa identidad es expuesta desde los Andes hacia el Caribe, en el que expresa como la música se va formando progresivamente bailadora, desenfadada y rumbera en esos constantes cambios a partir de la segunda mitad del siglo XX. Paralelo al proceso de modernización y a la salida de la guerra civil como lo fue la época de la violencia, el autor reconoce ciertos elementos culturales caribeños antes estigmatizados que se relocalizaron, se valorizaron y nacionalizaron, en este caso asociado con una cultura de los afro descendientes e indígenas configurados en la música y exteriorizado en el baile y la alegría, que afecta y sensibiliza al que la vive desde múltiples sentidos, una cultura rodeada por el exotismo, el erotismo y la sensualidad imaginada de la costa caribe, que invitaban a dejar atrás uno de los hechos más oscuros que vivió el país.

El trabajo de Darío Blanco ha brindado una ejemplar descripción al plantear que, a comienzos de la década del noventa, la propuesta de Carlos Vives y sus músicos transformaron en dos vías contrapuestas la música del caribe: al “modernizarla”, por utilizar una influencia electrónica de mezclas con ritmos del rock, pop, ska, reggae, etc., y por otra parte la “tradicionalizan”, reincorporando instrumentaciones que se habían disipado en los conjuntos del caribe como la gaita indígena (Blanco 2009, 113).

Posterior a este trabajo, aparece un sobresaliente libro editado por la Universidad Javeriana (2014) titulado *Travesía por la tierra del olvido: Modernidad y Colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Publicación que puede venir a constituir un buen intento por historiar la música de masas urbanas y en el que se vale de una cantidad de entrevistas que sirvieron de soporte para la investigación documental. Lo que logra representar este trabajo en conjunto, es un esfuerzo por rescatar la memoria de un proceso musical en la renovada idea de identidad nacional a finales de los ochenta y principios de los noventa que alcanzó éxito con el estilo modernizado de la costa atlántica colombiana simbolizado en el artista colombiano Carlos Vives.

Por otra parte, recientemente desde un escenario específico como el Petronio Álvarez donde se vienen modificando las prácticas tradicionales, surgen trabajos como el de Natalia Lozano (2017) particularmente para una maestría en estudios de paz desde un marco conceptual específico en el contexto de las músicas del pacífico colombiano, quien se centra en aquellas prácticas como una forma de hacer acto de resistencia y de paz, ante el olvido estatal y las dinámicas violentas, además de problematizar la desaparición de aquellas músicas vernáculas de marimba por causas de esas múltiples transformaciones.

En esa línea de modernización al determinar música y lírica del llamado “folclor urbano”, Martha Enna Rodríguez reconoce también la capacidad técnica de los instrumentistas como un medio de oportunidad de identificación, al visibilizar gradualmente los procesos culturales de las poblaciones afrocolombianas para fusionarse dentro de las dinámicas del consumo urbano en agrupaciones reconocidas como *Choquibtdown* y otras expresiones modernas como *Puerto Candelaria*, cuyas propuestas contienen ritmos y fusiones como la llamada Cumbia *Underground*.

Desde este punto entonces, se logra desprender a manera conclusiva ese elemento constante de los estudios que nos invita a reflexionar sobre concepciones aún vigentes como el tema del resurgimiento nacionalista o las nuevas formas de patriotismo a partir de la globalización. No obstante, en el trasfondo de los estudios sobre las Nuevas Músicas Colombianas y aludiendo al aspecto musical moderno, resulta algo cronológico cuando se apunta hacia lo nuevo, pues se asocia en su momento con las nociones más recientes de las músicas fundamentales para expresar el tiempo histórico que sustenta una audiencia juvenil.

Si se toma por ejemplo el planteamiento de David Fernando García (2016), esta alusión invita a preguntarse si las Nuevas Músicas Colombianas tendrán un lugar en la historia, debido a que se está atravesando por un periodo de fugacidad y obsolescencia, cosa que resulta un poco más difícil en la construcción de memoria y tal como lo propone el autor se debe plantear además si estas músicas serán el último eslabón en las Músicas Colombianas.

De forma similar, Víctor Rondón lleva a plantearnos si aquellas músicas con la etiqueta *World Music*, constituyen tradiciones, recuperan memoria, remiten a una identidad local o si están asociadas a instituciones tradicionales, aunque hagan parte de nuestras prácticas musicales en ese correlato sonoro de una etapa de globalización (Rondón 2016, 127). De todas maneras, en estas descripciones temáticas, otras expresiones sonoras han recibido influencias en largos periodos históricos que siguen manteniendo un auge desde mediados del siglo XX, en un goce y liberalidad del cuerpo que perdura hasta la actualidad definidas dentro de las músicas antillanas o las rítmicas caribeñas.

III.3 Músicas antillanas o rítmicas caribeñas

En esa transición hacia la modernización a mediados del siglo XX, se encuentra en auge las músicas antillanas o rítmicas caribeñas calando especialmente dentro de las clases populares en ese goce y liberalidad del cuerpo como la pachanga, el boogaloo y la salsa propiamente dicha, de esta manera, la apreciación de Juan Pablo González conlleva a destacar la intervención de países como Cuba en ese tejido histórico de fenómenos sonoros al exponer que:

Cada sociedad blanca dominante en América Latina desarrolló su propio proceso de aceptación y adaptación de expresiones culturales de raíz negra locales o vecinas. Sin embargo, fue Cuba la nación que logró desde fecha temprana y con más éxito la incorporación de bailes de raíces afro a la industria musical internacional, con la ayuda de Estados Unidos y México hasta 1960 (J. P. González 2010, 209)

Para González, el son cubano se masificará internacionalmente durante la década de los sesenta con la salsa, mientras otro género musical iniciaría su reinado continental con orquestas como las de Lucho Bermúdez o Pacho Galán que ayudarían a transmitir la reconocida Cumbia, expresión sonora de rítmicas caribeñas que, de acuerdo con Egberto Bermúdez continúa apoyándose en tradiciones musicales campesinas costeñas (Bermúdez 2010, 255). Se irían sumando además la llegada de orquestas venezolanas a Colombia como la Billos Caracas Boys que ampliaron la explotación comercial, mientras en el ámbito local surgirían agrupaciones como los Hispanos y los Graduados en el epicentro de la industria fonográfica nacional.

Un hecho posterior que ayudó a enlazar aún más el imaginario nacional de estas rítmicas caribeñas con la alegría, la fiesta y la celebración, será descrito por David Fernando García al referenciar que comenzando la década del ochenta se daría la puesta en escena y el despliegue musical para la ceremonia del premio Nobel de Literatura en Estocolmo (Suecia), suceso que empieza por consagrar las rítmicas caribeñas a un nivel

internacional y contribuyó a identificar ejemplarmente un adelanto en cuanto a los principios multiétnicos y pluriculturales de la Constitución de 1991 (García 2016, 132).

No obstante, la reacción frente a los medios de comunicación masiva, bien podría responder a ofertas producidas en los propios países y localidades. En el territorio nacional colombiano, por ejemplo, tendríamos lo acaecido con el vallenato y la cumbia.

Vallenato y Cumbia

En esa relación con la etnografía de las músicas en el caribe y desde una perspectiva espacial, pueden ser ubicados en gran medida diversos estudios que estuvieron centralizados en el predominio cultural de esta región y que de forma significativa han marcado especialmente la segunda mitad del siglo XX. Si se realiza un simple balance cuantitativo en los textos académicos, se observa que gran parte de los estudios en las geografías de las músicas populares urbanas, empezaron por estar localizados en zonas donde emerge especialmente el vallenato y la cumbia.

Desde esta mirada, al exponer la manera como un dispositivo de comunicación masiva ayudó a impulsar el género novela en prácticamente toda Latinoamérica, un texto publicado en la revista *A Contratiempo* por Jesús Martín-Barbero (1998) titulado “De la telenovela al Vallenato, memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, expone aquel fenómeno que incursionaría en la década del ochenta a Colombia para posibilitar entre otras cosas, un acercamiento regional de lo rural con lo urbano. Entre otras consideraciones, llama la atención el particular énfasis de Barbero en aquel género vallenato que le correspondía llenar el vacío que había dejado la desaparición de la cumbia como música nacional; así pues, este emergente ritmo resultaba siendo el melodrama cantado en interpretaciones dejadas por Carlos Vives, a partir de su actuación en telenovelas que surgieron en el país como *Escalona*.

En el marco dentro de las industrias culturales, se incluirían artefactos que posibilitaron indudablemente un gran entramado de contenidos y el acceso a bienes y servicios además de la televisión. Precisamente un texto que abarca la manera de propagación cultural en cuanto a las músicas antillanas o rítmicas caribeñas por todo el país, estaría vinculado a la irrupción de una caja cuadrada que se instalaría poco antes de la década del cincuenta especialmente en algunos grupos sociales de élite, que con el pasar de los años logró penetrar en la población analfabeta y campesina. La razón es que este dispositivo, hizo posible una difusión rápida y acelerada de las expresiones musicales a

través de las emisoras como lo acaecido con el vallenato, un género que para ese entonces no tenía las características actuales.

En ese contexto, Abel Carreño (2005) profundiza la forma como empezarían a operar importantes emisoras en el departamento costero, aquellas emisoras adquiridas especialmente por familias de dirigentes políticos y empresarios que darían avidez a la élite vallenata para la creación y adquisición de emisoras a través de este invento radial.

De manera similar, otro tipo de producciones que se produjeron en el escenario nacional, se dieron a través de esa edificación de redes políticas, económicas y culturales, que se fueron consolidando con diferentes actores y espacios de la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, Eduardo de la Hoz (2017) retoma aquella elite política caribeña y en general la campaña del presidente Alfonso López Michelsen, fortalecida por una emprendedora relación con el folclore propio de la costa atlántica, más claramente en Valledupar con el vallenato, al considerar que:

Alfonso López Michelsen sería una figura fundamental en el proceso que acercaría a la provincia con la capital, logrando capitalizar el proyecto político liberal, que poseía carácter nacional, con el proyecto político local de la élite vallenata (De la Hoz 2017, 50)

Esta publicación reconstruye dicho proceso a partir del vallenato, que estuvo claramente presente dado los vínculos de amistad con gestores culturales y músicos que ayudaron a posicionar este ritmo costero en distintos sectores, convirtiéndose en la música abanderada del momento. Aunque este planteamiento ya había sido utilizado por el antropólogo Peter Wade, al señalar que dicha música había logrado traspasar la política regional para llegar a una política nacional, en vista del descenso del bambuco, la guabina o el pasillo, había llegado la época de los sones y merengues vallenatos (Wade 2000, 164).

Para entender esa relación existente entre los diversos actores, es importante resaltar el contexto del Festival Vallenato, que se convirtió en escenario y plataforma política con la ayuda de diferentes líderes; en concordancia con esto, aquellos personajes que ayudaron a

la propagación y masificación de los gustos vallenatos. Por su parte, la descripción de Consuelo Posada (2002), relata la amistad del aquel entonces gobernador Alfonso López Michelsen con el músico Rafael Escalona, así como la presencia del escritor Gabriel García Márquez y de Consuelo Araujo Noguera³². La autora escribe que, al recurrir a plataformas radiales para la difusión de las músicas costeñas, Araujo las utilizaría al mismo tiempo para sus campañas políticas; de esta manera, identifica aquellos agentes que ayudaron a gestar la idea del Festival Vallenato en la región y en el país.

En el ámbito de la producción musical, Posada reflexiona ejemplarmente en torno a la manera cómo es convertida la música vallenata en producto de consumo a través del disco, para satisfacer las demandas creadas por la publicidad:

[...] convertida en mercancía por las casas disqueras, la música vallenata resultó ser un lucrativo negocio para sus empresarios. Se suprimieron temáticas regionales, adaptando los temas a gustos románticos más universales, se escogieron títulos llamativos que identificaban viejas y nuevas canciones, se adulteraron temas originales para hacerlos más vendibles, se impusieron modas en las temáticas, se fabricaron figuras publicitarias en la interpretación y se difundieron canciones adaptadas a un gusto prefabricado, se exigieron temas fáciles por encargo, y de este modo el disco impuso el predominio de lo mercantil sobre lo artístico. (Posada 2002, 77).

No obstante, en materia cultural y al abordar la costa caribe colombiana de forma más detallada, Egberto Bermúdez (2009) será quien retome los diversos escritos sobre el vallenato, particularmente ubicando a Jacques Gilard como aquel hombre que a partir de sus ensayos puede ayudar a la comprensión desde una visión crítica en relación con este género musical. Además del este trabajo, Bermúdez expone otra investigación que llevará como título “¿Qué es el vallenato?: Una aproximación musicológica”, alejándose en gran medida de las explicaciones contextuales habituales sobre este género musical.

³² Líder política y gestora cultural, conocida como la “Cacica”, quien fue dos veces Canciller de la República y dueña de varias emisoras en Valledupar.

Algunos investigadores han tenido como base la antropología cultural, ubicados desde el estudio de los sincretismos o la relación de Colombia con otros países, en ese sentido, Darío Blanco Arboleda (2005) describe esa estrecha relación con las nuevas identificaciones basadas en la apropiación de géneros o prácticas musicales entre Colombia y México en trabajos donde articula el fenómeno del vallenato y la cumbia en esa transnacionalización con otros países, además de enfatizar en la construcción de procesos identificatorios. Por la misma línea del sincretismo, apoyándose en fuentes como la prensa y algunas obras de referencia para señalar la presencia musical cubana asociada al gusto barranquillero está el texto “La música cubana en Barranquilla” de Rafael Bassi Labarrera³³ (2001), sin embargo, realiza un corto recorrido musical que faltó por profundizar un poco más en el entramado histórico.

En estrecha relación con la cumbia y el vallenato, se incluye también la música tropical. Entre las aproximaciones en torno a la evolución de esta música que abarca el periodo desde la década del sesenta al ochenta está *Que viva el chucu-chucu* (1995) del periodista Rafael España. Aunque un trabajo más actualizado, completo y sin caer en lo anecdótico surge con Juan Sebastián Ochoa (2018) a partir de su trabajo de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas, quien determina el contexto de la producción, difusión, distribución y consumo de la música tropical, que divide a su vez en sonido sabanero y sonido paisa.

Sebastián Ochoa no se enfoca precisamente en las lógicas de recepción, sino que, desde una mirada sincrónica y diacrónica, analiza sobre todo la producción de músicas locales en el caribe colombiano y la trayectoria de músicos y músicas, no sin antes comprender el contexto y la conformación histórica de las industrias musicales que abarca otros actores involucrados con los bienes culturales. Este resulta ser un trabajo que se apoya además en el modelo expuesto por Howard Becker, centrándose como objeto de estudio en el *mundo del arte* en un sentido más amplio para comprender las dinámicas y relaciones de poder.

³³ Encargado de dirigir la Uninorte f.m. Estéreo, emisora institucional dirigida hacia las músicas afrocaribeñas

Al investigar las rítmicas caribeñas, Juan S. Ochoa (2016) ya había presentado otro texto en la Revista Musical Chilena dando muestra de los discursos construidos en el imaginario, acerca de los orígenes y tránsitos de este género musical colombiano. Un año después, publica *El libro de las cumbias colombianas* (2017) con ayuda de otros investigadores con fines exclusivamente pedagógicos, para difundir repertorio de este género musical, apoyado en partituras y algunos comentarios que hacen que dicho material logre acercar al investigador o al músico desde otras perspectivas.

Antes de estas aproximaciones, un cardinal trabajo que se planteó dentro del contexto de las músicas caribeñas y enmarcado en los contextos del imaginario nacional con un fuerte interés en las pautas raciales regionales, florece con el estudio etnográfico del antropólogo británico Peter Wade (2000), quien permitió comunicar una emoción clara sobre un proceso musical en el país a través de un importante apoyo en fuentes documentales, de revisión bibliográfica, entrevistas, encuestas y revisión de prensa de la época³⁴, que al abarcar el tema desde la representación racial, demuestra como aquella música caribeña se va trasladando hacia toda la nación colombiana. Así pues, desarrollará su libro *Música, raza y nación* que logra destacar un visible aporte en la construcción histórica de estas músicas dentro de una concepción disciplinaria dominante, en cuya contribución aborda procesos de modernización o transformaciones que han tenido las músicas caribeñas que prácticamente sobrevinieron en música tropical.

Las dinámicas transformativas de las músicas populares, por lo tanto, han sido tema común entre los diferentes textos que retoman las rítmicas caribeñas, aquí se encuentran los dos balances historiográficos mencionados al inicio de este trabajo por Adolfo González (2003) y Jorge Nieves Oviedo (2006). Este último investigador, enmarca de manera creativa estas dinámicas transformativas, así como la categorización de los diversos formatos instrumentales durante el siglo XX. Un aspecto positivo de Nieves, es la dirección en la que enmarca sus trabajos donde despliega una exhaustiva crítica sobre las tendencias purificadoras de los folcloristas, en cuyo relato presenta generalmente las tensiones en las

³⁴ Entrevista a Peter Wade, por Herminia Gonzálvez Torralbo, Revista de Antropología Iberoamericana AIBR N° 3 (2007): 421 - 429

tendencias del mercado por un lado y por el otro las necesidades creativas y laborales de los músicos.

Así pues, algunas producciones han estado basadas especialmente en biografías que marcan algunos esfuerzos en este campo por reconstruir la trayectoria de determinados personajes ilustres, en cuyo objetivo no fue brindar un panorama de la evolución musical caribeña en Colombia, sino que se ocuparon de manera tangencial en evidenciar escritos principalmente sobre músicos de la costa atlántica colombiana y de tradición oral, iconos de la música de este país en publicaciones como evidencia en esta actividad investigativa no precisamente desde el estado del arte.

En esa mirada superficial y llevando un orden cronológico, se puede subrayar el texto de Pacho Galán escrito por Adlai Stevenson Samper (2006), el de Joe Arroyo por Mauricio Silva Guzmán (2011), de igual forma un notorio homenaje al célebre clarinetista carmero Lucho Bermúdez, a 100 años de su nacimiento desde un reporte biográfico que presenta una juiciosa discografía por parte de Rafael Bassi Labarrera y Sergio Santana Archbold (2012) y otras publicaciones que abordan la crónica como el trabajo biográfico de Diomedes Díaz del periodista costeño Óscar Montes (2014).

Para concluir, con la mediación tecnológica en la producción y transmisión de las músicas populares urbanas, se aprecia poco a poco un desplome en el predominio cultural costeño. No obstante, la región del caribe ha sido portadora de una influencia cultural que lleva en sus raíces las rítmicas africanas en géneros musicales que continúan su vigencia como la salsa.

Salsa

A pesar de su distancia geográfica con el caribe, la ciudad de Santiago de Cali logra conservar una identidad cultural local, tal como lo referenció la etnomusicóloga canadiense Lise Waxer, al reconocer además la entrada de las músicas antillanas a la ciudad que han estado apoyadas por las contribuciones tecnológicas. Estos elementos son tomados en cuenta por la investigadora, que entra a estudiar la reconstrucción histórica y apropiación de fenómenos en las prácticas sociales, a partir de representaciones simbólicas como el barrio o los consumidores desde una producción académica en ensayos y libros sobre el fenómeno musical y cultural de la salsa como “Cali Pachanguero: a social history of salsa in a Colombian city” (Waxer 1998).

Entre diversas publicaciones como *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (2002) y la obra que evolucionó de su tesis doctoral *The City of Musical Memory* (2002), terminaron por consagrarla como una de las autoras cardinales de principios del siglo XXI. Aunque anterior a estas publicaciones, Waxer ya había publicado un texto, describiendo factores como el crecimiento de agrupaciones salseras para mujeres, el aumento comercial de la salsa romántica, la lírica de las canciones desde la visión masculina y la femenina, entre otras discusiones.

Al ubicarnos dentro de los procesos de globalización y modernidad, esta etnomusicóloga alcanza a exponer en el IASPM_LA su investigación “Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia” (2000), en el que utiliza conceptos como *cosmopolitismo* en contraposición al *occidentalismo* en esa relación directa con las músicas antillanas. No obstante, como se enunció anteriormente, uno de los aspectos en este análisis que resultó con certeza, fue el destacar los patrones particulares en el acelere de los discos de vinilo de salsa utilizados principalmente en las viejotecas de Cali, que jugaron un papel fundamental en la formación de la identidad popular.

En relación con la transformación urbana y la generación de un nuevo sensorio para los habitantes a raíz de una intensa inmigración, el historiador Edgar Vásquez Benítez

(2001), realizará un apunte hacia las particularidades del caleño y la existencia de una sociedad con una clase social heterogénea poco después de la segunda mitad del siglo XX, en una época en el que proliferaron bares y tabernas en la ciudad y de una carencia económica que invitaba a la población especialmente de los sectores populares a encontrarse con el baile y la música. Esa liberalidad en la aptitud hacia la danza popular como lo expresa el autor, representó una manifestación de goce interno representado en una oleada de ritmos caribeños que se extendieron hasta la primera mitad de los años sesenta.

Aunque mucho antes de estas publicaciones, al comenzar la década del noventa surgirán intereses con relación a las músicas del caribe o tropical especialmente en el área de la comunicación social, teniendo como referente el texto “La salsa”³⁵ del ensayista José Arteaga (1990), para referenciar la divulgación masiva de esta expresión sonora. Por el mismo periodo, Rocío Cárdenas (1992) publicará el libro *Música Caribeña: tres países y un solo ritmo* dentro del campo de investigación musicológica al comprender la influencia caribeña en Latinoamérica, en el que realiza breves análisis musicales con figuraciones o grupos modélicos comunes en patrones rítmicos afroantillanos que son apoyados en someras reseñas y algunos análisis instrumentales.

Aunque la autora ya había abordado las rítmicas caribeñas en la década del ochenta³⁶ con su ensayo “Tres géneros antecedentes del actual fenómeno musical popular: bambuco, currulao y son cubano”, en el cual presenta diferentes manifestaciones que marcharon paralelas al género musical bambuco, al puntualizar la manera en cómo este género musical no se hizo conocer con la misma intensidad que la música cubana, para concluir que la causa de aquellas características rítmico-melódicas del bambuco, no atraerían suficientemente al público receptor.

Entre otras acepciones considerables, Cárdenas señala que Cuba era potencia en cultivo de caña tanto como Cali, como consecuencia de ese intercambio comercial agrícola

³⁵ Trabajo que surgió de su tesis de pregrado como estudiante de Comunicación Social en la Universidad Javeriana de Bogotá.

³⁶ Ensayo ubicado en el Centro de Documentación del Instituto Popular de Cultura de Cali, como resultado de un ciclo que organizó el Departamento de Música de la Universidad del Valle.

y de industrialización, llega a sí mismo la músicaailable a nuestra ciudad para hacer parte del consumo cultural en la vida cotidiana de los caleños, al describir además que por Buenaventura llegaron las nuevas melodías interpretadas por Benny Moore, Celia Cruz y Trio Matamoros que no eran propiamente del agrado de la clase de elite, ritmos que se dirigían hacia los primeros salones de baile o grilles fabricados algunos en guadua.

profundizando un poco más en la misma línea de estudio, aparece una investigación de parte de Alejandro Ulloa (1992), quien hace referencia no solo al contexto en que esta música arriba a la ciudad de Cali, sino también a las condiciones de recepción y aceptación de las clases medias y altas, los usos que de ellas hacen en sectores específicos de la ciudad, el rol central de este género musical en la cultura popular caleña y la influencia de los medios de comunicación en su libro *La salsa en Cali*, preguntándose específicamente por la manera como se relaciona la historia de este ritmo, con la historia de la ciudad e identificando aquella música que surgió de los conflictos y luchas por sobrevivir a un medio decididamente hostil, creciendo desde la clase social proletariada.

No obstante, Ulloa volverá a publicar un trabajo en relación a este ritmo con *La salsa en discusión: música popular e historia cultural* (2009), a partir de categorías descriptivas y clasificatorias fundamentado en un trabajo etnográfico y de revisión de archivos históricos, con entrevistas y bibliografía para reconocer la confluencia de diferentes ritmos y así asociar la salsa como una música de *fusión* que iría ganando espacio prácticamente a partir de los años sesenta con la denominación de la “salsa brava”, aquella que se conservó más o menos homogénea hasta la década del ochenta, época en la que inspecciona los cambios en el ámbito cultural y de las representaciones sociales, apreciándose la necesidad por ampliar el mercado y el conquistar de nuevos públicos desde la radio local.

Esta publicación suministra un completo cuadro en esta aproximación sociológica, histórica y cultural del complejo fenómeno de la salsa, destacando los cambios en los formatos instrumentales, el advenimiento de nuevas sonoridades que coinciden con el desarrollo de una configuración urbana como el conjunto cerrado o la unidad residencial, a

la vez que se destaca la invasión del espacio público por parte de sectores populares, para entender los discursos de identidad y las modificaciones relacionadas entre lo barrial y la calle, temas encontrados generalmente en la denominación de la “salsa brava”.

Un elemento que el autor pone de relieve es la dureza de la calle que fue desplazada por la intimidad de pareja con la llegada de la “salsa balada” o “salsa romántica”, que ayudaría a visibilizar lo privado y lo íntimo, que incitaba o hacia evocación explícitamente a la relación sexual, agregando que:

En este tipo de músicas, existe una ausencia en las improvisaciones, los arreglos son planos y no es posible encontrar mayor complejidad rítmica dentro del híbrido de la “salsa balada” o romántica (Ulloa 2009, 329)

Lo que es probable, es que existan pocas improvisaciones en la llamada “salsa romántica”, pero este tipo de afirmaciones o juicios de valor, solo dan cuenta de una falta de conocimiento musical teórico o de un desconocimiento que le permite sacar conclusiones erradas, sumado a otras alusiones que resultan siendo imprecisas, como la tendencia de utilizar prefijos para señalar transformaciones con el surgimiento de lo que señala como la “post salsa”. En ese sentido, resulta sugerente preguntarse si es necesario etiquetar las músicas con diversos prefijos neo - post - pre, términos que dicen muy poco con la construcción de tantas mezclas culturales, sociales, políticas y económicas que generan una lucha entre la pérdida y el arraigo de tradiciones con la apropiación de lo externo, con todo esto, pareciera que la homogeneización cultural no tuviese fin.

Aunque Cali no ha sido el único espacio geográfico donde se han realizado producciones sobre este género, se logra ubicar un texto en la zona central del país llamado *Salsa y cultura popular en Bogotá* de Nelson A Gómez y Jefferson Jaramillo Marín (2013), quien aborda las experiencias urbanas festivas en la ciudad, los circuitos, y el crecimiento poblacional en sectores populares urbanos, la aparición de lo que discrimina como “cocacolos” y la presencia de “matinés” especialmente como territorios juveniles, relatando entre otras cosas, la geografía rumbera que empieza a trascender desde la década del setenta con los comerciantes de música y los primeros conciertos de salsa.

Por último, una de las pocas publicaciones con relación a la salsa donde se circunscriben instituciones musicales se encuentra el libro *Abran Paso: Historia De Las Orquestas Femeninas De Cali* de Umberto Valverde y Rafael Quintero (1995), aunque el relato resulta prácticamente periodístico, alcanza a resaltar el movimiento de la música afroantillana en el centro del occidente colombiano con suficiente sensibilidad hacia el caribe, a la vez que destaca el potente mercado de los espectáculos nocturnos en un ejercicio de emancipación de las agrupaciones femeninas que interpretaron la música popular de la época.

Lo que se aprecia en lo expuesto sobre la salsa, se verá reflejado en el ascenso musical que logró llegar hasta los grandes escenarios a través de la modernización. De todas maneras, surgirían otros géneros musicales que lograron obtener igual aceptación en el entorno urbano y desarrollo en un mercado mundial con gran auge como el reggaetón.

Reggaetón

Por tener una condición festiva y bailable, esta mezcla con rasgos tropicales se ubica como una de las expresiones más recientes de las comunidades urbanas, asociada por algunos investigadores dentro de una postmodernidad underground³⁷, que bien pudiera surgir como un pretexto contracultural sin romper u oponerse al sistema social y a la cultura oficial, pero termina por generar controversia y rechazo con lo establecido.

En ese contexto, aparecen incipientes monografías desde las ciencias humanas, con la escogencia de varias canciones para determinar las marcas valorativas con relación a la mujer, a partir de una investigación en la lingüística sistémico funcional específicamente en la teoría de la valoración como el trabajo de Alexander Neira Marimón y Luis Enrique Carazo Angulo (2010) *Dale mi loba que tú eres la killa. Análisis de las marcas valorativas de la imagen femenina en el reggaetón*.

Aun así, al tener como base campos semánticos en torno a la “mujer” y el “sexo”, Viviana Karina Ramírez Noreña (2012) analizará nuevamente diversas canciones para reconocer las intenciones comunicativas en la emisión de una carga semántica con doble sentido. Un aspecto que resulta sugerente, fue preguntarse si la designación del reggaetón pudiera estar dentro de los movimientos contraculturales tal como lo presenta la autora.

En un contexto local prácticamente reducido y bastante delimitado, Darío Ranocchiari (2014) presenta resultados provisionales de una investigación etnográfica en el espacio geográfico de San Andrés con “Reggaetón, dancehall, mode-up Ser (músicos) sanandresanos en la era digital”, para poner de manifiesto aquel género que aun siendo parte del bagaje cultural afro caribeño conocido como *dancehall*, posee cierta relación con el *reguetón*, pues no se asocia con la idea de raizalidad y se produce básicamente con la ayuda de ordenadores y un intercambio telemático, en cuya participación no resulta

³⁷ Expresión utilizada por la cubana María Victoria Oliver (2019) en un podcast denominado ¿Reggaetón o postmodernismo underground? el cual identifica la forma de hacer y decir la música, aquella que encuentra su autorreconocimiento en los estratos más bajos de las urbes.

precisamente por asunto de músicos locales para la producción, sino que pudiesen ser buscados por fuera de su propio territorio.

Desde el paradigma del multiculturalismo y abarcando esta misma zona geográfica se encuentra el texto “Del fair and dance al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza” de Lorena Aja Eslava (2009), en el que relaciona un conflicto cultural en torno a las practicas propias y ajenas, en contextos complejos asociados básicamente a la herencia europea.

En cuanto a las investigaciones cualitativas que enlazan los gustos y comportamientos en áreas regionales específicas surgen dos trabajos: uno en la región Norte caucana por Paloma Muñoz (2008), que busca comprender las condiciones socioculturales en torno a esta expresión sonora, teniendo como escenario histórico los corteros de caña y en general la industria azucarera en esa región, apoyándose en entrevistas, análisis documental y análisis crítico del discurso, específicamente en el concepto planteado por Christopher Small en cuanto a su representación simbólica del *musicar*, entendido como una práctica social humana.

El otro aporte realizado concretamente en el área del Departamento del Huila, presentado desde una perspectiva hermenéutica para desentrañar sus significados implícitos y manifiestos es el trabajo de Yesid Penagos Rojas (2012), el cual se enfoca sobre el imaginario social adolescente, un aporte innovador que ha buscado la manera cómo influye este género en el estilo de vida de los jóvenes.

De este modo, la expresión juvenil que abarca bases rítmicas desde el dance hall, pasando por elementos del hip hop, entre otros, ha abierto un mercado importante a diversos exponentes de este género y más aún con la llegada del llamado *mainstream* y su advenimiento en el mercado mundial de una expresión que contiene canciones pegadizas y de fácil identificación para el público, muy similar a las músicas de desecho que se abordarán a continuación.

III.4 Músicas de Despecho

Esta última categorización abarca aquellas músicas que continúan siendo manifestaciones tradicionales populares campesinas o expresiones de la sociedad de consumo propio de las urbes tal como lo expone Arias a partir el término *rurbano*, es decir, aquellas que:

Tienen cabida en espacios que fusionan los componentes culturales de ambas, dando lugar así a territorialidades nuevas y una redefinición del uso del espacio público. (Arias 2003, 57)

No obstante, al calificar lo urbano frente a lo rural, esto da como resultado ciertas imprecisiones que apuntan específicamente al planteamiento de Cruces, puesto que las formas de vida se han venido modernizando y han abarcado incluso las zonas más alejadas de la ciudad, a raíz de las nuevas formas de producción de bienes globalizados, la circulación de personas, los modos de recepción y aquello que implica las expresiones culturales en ciertos usos del espacio, expuesto por el autor como:

Una comprensión compleja del contexto urbano, definido simultáneamente como hecho espacial (extensión y concentración), demográfico (elevada cifra de población), sociológico (heterogeneidad social y cultural), comunicacional (densidad de intercambios), económico (producción industrial, circulación de mercancías, concentración de actividades y servicios), político (presencia institucional del Estado y las organizaciones formales). (Cruces 2004,7)

De manera similar, tomando el modelo de análisis del investigador chileno Juan Pablo González, quien presenta los procesos de masificación del folclore relacionados con la música popular rural, logran dividir a su vez en áreas culturales especialmente por factores socioculturales: por la movilidad social, migración rural-urbana y penetración rural de los medios de comunicación masiva, además de la identidad de clase y la identidad ideológica.

Por consiguiente, la incorporación de los campesinos o los inmigrantes que llegaron a la sociedad urbana, se adaptaron a los medios de comunicación de masas que expone el autor:

[...] el desarrollo y la penetración rural de los medios de comunicación masiva en busca de nuevos mercados, ha masificado especies folklóricas regionales, poniéndolas al alcance de comunidades lejanas que se identifican con ellas. Este es el caso del corrido y de la canción ranchera del folklore mexicano, difundidos extensamente por Hispanoamérica, primero por el cine y luego por la radio y el casete (J. P. González 1986, 61).

Dentro del estilo de despecho, van apareciendo distintas clasificaciones de géneros musicales que son expuestos por Paloma Muñoz, tales como el corrido, pasar por una ranchera, luego un tango, los pasillos ecuatorianos, la carrilera, la parranda, etc. De todas maneras, resulta siendo un estilo que se ubica dentro de las músicas populares urbanas de fácil asimilación por las clases campesinas y populares de Latinoamérica (Muñoz 2008, 127).

Al momento de establecer un área cultural específica, la región antioqueña resulta siendo un paradigma donde se detalla un importante lugar de desarrollo en esta línea temática, por ser además una de las grandes consumidoras evidenciada en diferentes publicaciones. Como resultado se circunscriben generalmente situaciones muy comunes de amor no correspondido, olvido, nostalgia, desprecio, traición, resentimiento y resignación en libros como el de Juan David Arias *Con la tinta de mi sangre: amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia* (2009).

Conviene señalar que Arias, ha venido prestando atención a estas músicas desde un reconocimiento en esa geografía humana, en publicaciones donde fusiona las distintas prácticas culturales a partir de las costumbres expresadas muchas veces por influencias que provienen de sitios diferentes al habitado en trabajos como “Figuras de la muerte en las canciones populares de Antioquia” (2003), en el cual utiliza definiciones enmarcadas dentro de lo categoría de lo *rurbano*.

En la zona de Antioquia surgieron trabajos iniciales en torno a la música parrandera y de despecho, algunas veces llamadas músicas campesinas como en el trabajo de Alberto Burgos (2000), que intentaría llenar ese vacío histórico sobre dicho fenómeno especialmente en esa región, aunque con gran esfuerzo, esta narración se vuelve prácticamente anecdótica y terminan por alejarlo del suficiente carácter investigativo.

Más tarde y de manera detallada, el musicólogo Egberto Bermúdez publicará dos entregas de un extenso artículo ligados al dinamismo empresarial de la ciudad de Medellín y su área de influencia cultural titulado “Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I) y (II)” (2006 y 2007), en el que traza la evolución histórica de estos dos géneros populares que han ganado inusitada vigencia a principios del siglo XXI, este tratamiento musicológico es un gran aporte que identifica las tradiciones musicales y literarias locales, así como las estructuras musicales dentro del contexto de la cultura regional paisa, en el que se involucran en este proceso incluso géneros musicales extranjeros.

Del mismo autor, una producción que se tendrá en cuenta por su análisis histórico de un género musical que cogió fuerza en el país, titulado “Un siglo de tango en Colombia: 1913-2013” (2014), en el cual, a partir de su investigación en contextos urbanos y rurales, deja claro inicialmente la exclusión del baile y demás aspectos interpretativos. Pese a esto, permite vislumbrar momentos específicos del tango canción y del tango instrumental, centrado particularmente en las partituras producidas por una fuerte industria editorial musical.

Otro trabajo dentro del área cultural antioqueña, que aglomera varios géneros enmarcados en una reflexión sobre los procesos de identidad colectiva, articulado hacia el bambuco, el bolero y el tango “arrabalero”, se presenta con Carolina Santamaría (2014), donde confluye brevemente la evolución de cada uno de estos géneros de forma independiente, a la vez que explora suficientes dimensiones en torno a la música popular desde la recepción, circulación, modernidad, usos sociales que se otorgan, transformación de espacios de sociabilidad, surgimiento de sensibilidades y sentidos, etc.

El texto de Santamaría, hace una reflexión sobre los procesos de modernidad, naturalmente aparece una tensión que se da en cuanto a la discriminación y diversificación en lo musical, por ejemplo, al momento de redefinir los parámetros de masculinidad y feminidad con el surgimiento de ideales amorosos a través del bolero. Otro eje musical polémico aparece nuevamente con el “blanqueamiento”, que se manifiesta asimismo en diversos tipos de acompañamiento. Santamaría incluye finalmente una significativa propuesta en torno al método historiográfico del estudio de los géneros y tipologías de lo sonoro que se dan en ese comercio latinoamericano.

Más recientemente y desde una maestría en antropología se despliega el trabajo de León Felipe Duque (2018), quien articula música y fiesta como fenómenos sociales, donde se producen límites culturales y se configuran territorialidades, a la vez que asume una postura crítica en la investigación, apoyado en el modelo planteado por Timothy Rice aplicando diversos procesos para entender la construcción histórica a través del tiempo y el individuo desde la creatividad y la experiencia individual.

Ha de anotarse fehacientemente, que estas músicas se han venido extendiendo por diversas zonas geográficas del país, en trabajos que abordan la categoría del mercado contemporáneo, las identidades de barrio, la resignificación sonora cultural que se da a partir de los medios, las tecnologías y el flujo sonoro comercial que invade la población que escucha.

En cuanto a las identidades de barrio y de ciudad, el apunte de Juan Manuel Pavia Calderón sobre la música argentina en un barrio tradicional ubicado dentro de la zona central de Cali, deja entrever las prácticas musicales en torno al tango y la milonga. Aunque privilegia como instrumentos la entrevista semiestructurada y la cartografía en el que reposan suficientes historias de vida, relatos y datos estadísticos sobre los actores sociales, agentes, escenarios y prácticas; este trabajo etnográfico es un diálogo múltiple que presenta al investigador desde una perspectiva sociológica en el contexto urbano moderno en el que se puede articular la triada alcohol, mujeres y música como “objetos” y recursos de distracción (Pavia, 2009, 46). Todo lo anterior unido además al reconocimiento histórico de

la ciudad, identificando momentos significativos en los que incluye el desarrollo urbano hasta la política neoliberal de globalización económica, aunque en este sentido, la investigadora Isabel Llanos desglosará claramente por fechas prácticamente todo el siglo XX, aunque con un fuerte interés hacia las músicas académicas.

En cuanto a la producción sonora del mercado, Paloma Muñoz deja apreciar aquellos medios de comunicación local que poco pautan las músicas tradicionales, además de algunas emisoras que son manipuladas especialmente por particulares, que tienden a manejar y realizar programas en torno a la industria del entretenimiento, aquellas que terminan por trivializar la información sin una claridad respecto a las identidades locales (P. Muñoz 2008, 129). Aunque aborda someramente las transformaciones en los modelos de circulación (producción y distribución) de este tipo de músicas, realiza un recorrido histórico de algunos lugares de tradición étnica en la zona, donde interactúa el empirismo y la academia en las músicas locales o propias, retomando además la temática recurrente sobre la muerte que radica fundamental en las letras de angustia y desesperación en las músicas de despecho.

En ese paralelo entre las músicas tradicionales y populares, Paloma Muñoz aborda aquella zona en donde la población escucha, baila y canta toda clase de músicas ubicadas como ‘música popular’, en la que se incluyen corridos, rancheras, tecno cumbia peruana, reggaetón y salsa. De este modo, su mayor aporte se da al momento de circunscribir tanto las músicas tradicionales como las populares donde coexisten y construyen identidades, además donde surgen nuevas modalidades laborales en el mundo de la música a partir de las nuevas tecnologías y la categoría comercial (piratería, estudios de grabación caseros, el pistero) como necesidad material de subsistencia.

En esos acontecimientos sociales, el texto de Pablo Mora Calderón (1998), analiza las formas en que eran escritas aquellas líricas impregnadas de hazañas épicas en un momento histórico como lo fue la época de la violencia. Desde este eje central ubica algunas composiciones musicales vinculadas al corrido mexicano anterior al periodo del Frente Nacional, pero más allá de estas épocas traumáticas, su aporte se remite a entender

en el Corrido la existencia de esos versos *ad libitum* que permiten el relato de historias o narraciones en contraste con los géneros andinos. Muy parecido al trabajo de José Luis Pérez (2010) con el hip hop, en el que destaca la circulación local y regional casetes o discos, pero esta vez en el contexto de canciones de guerrilleros y bandoleros de la época a partir del surgimiento de esos sellos independientes.

Por las observaciones anteriores, se debe ubicar también la música popular urbana como rol de memoria e identidad especialmente en el conflicto armado, Diana Paola Castro Roa (2017) por su parte, contrapone la creación artística con la evolución histórica del conflicto armado, todo esto girando en torno a las representaciones de poder y la hibridación musical.

Por la misma línea, un investigador que ofrece la recreación de memorias sociales, representación de violencia y construcción de sentido histórico es Julián Almonacid Buitrago (2016), al ofrecer un repaso sociohistórico en forma de balance con fuentes primarias y secundarias que incluyen la práctica musical transnacional y transcultural del género corrido, enmarcado dentro de los entornos cotidianos para generar conciencia a partir del posconflicto y el narcotráfico, además de explicar las trayectorias globales y locales de la música a partir del concepto de *transnacionalismo* con al establecimiento de redes migratorias.

Con el resultado transcultural que se desarrolla en este género musical, se asume una representación social desde las campañas de cine de oro mexicano y un fenómeno como sistema fronterizo tanto físico como simbólico que incorpora en su lírica musical hazañas del periodo de la violencia colombiana, que canta la memoria de los pueblos, el transcurrir de los acontecimientos sociales tanto rurales como urbanos y consecutivamente relacionándolo como producto del narcotráfico.

Al referenciar finalmente arte culto y popular, aparece un artículo de reflexión que encontramos con “La música del despecho: ¿el sentimentalismo de lo popular?” de Adolfo Albán Achinte (2009), quien reconoce en esta manifestación emergente nuevos significados

que terminan por cuestionarlo en cómo ha contribuido a la construcción de las identidades urbanas y rurales.

Aunque dichas expresiones propias de la cultura popular fueron despreciadas y estuvieron confinadas en lugares marginales al igual que la salsa (Albán 2009, 81), sobra decir que las músicas populares urbanas no están dirigidas únicamente hacia sectores marginales de las urbes, pues se tornan múltiples dentro de las distintas clases sociales y aluden no solo a las clases medias e inferiores. A modo de cierre, algunas músicas han permanecido en el puesto como segunda categoría e interpelan un sistema hegemónico que invita a replantearse la forma como estamos valorando o no las expresiones culturales en la actualidad.

Conclusiones

Este análisis documental resultó ser un esbozo en ese intento por reconocer, articular y categorizar las obras más representativas de investigaciones dirigidas hacia las particularidades sobre las músicas populares urbanas, aquellas que permiten observar la situación actual de la bibliografía. Así pues, resultó fundamental tener presente información producida desde la literatura académica, que terminaron por ser indicadores para un efectivo análisis.

Por consiguiente, este trabajo se enmarcó en una revisión historiográfica dentro del territorio nacional para identificar las producciones académicas que reflejan los cambios de diversas prácticas sociales y culturales. De igual forma, se buscó señalar básicamente una movilidad permanente entre lo global y lo local; es decir, aunque se ubiquen algunos criterios geográficos como por ejemplo el caribeño, no se profundizó en el espacio, sino en las características de este fenómeno sonoro.

Es importante resaltar que las músicas populares urbanas se dan en una sociedad y un periodo específico, por lo tanto, ha de destacarse un hecho fundamental expuesto en algunos trabajos como el despliegue artístico en la entrega del premio Nobel a Gabriel García Márquez, que permitió llevar las músicas del caribe colombiano a un nivel global con las intervenciones de intérpretes como Toto la Momposina. De igual manera, otro momento clave que se alcanza a divisar, en el que empezarían a surgir trabajos de diversa índole, es el congreso IASPM_LA del año 2000 realizado en el territorio colombiano. A partir de este periodo surgirían mayores producciones bibliográficas en temas recurrentes con distintas propuestas como el mercado discográfico globalizado, la memoria, la interculturalidad y los temas de identidad local que son tratados suficientemente en distintas propuestas.

Aunque en este balance se aprecia una línea historiográfica poco definida que permita identificar pautas o métodos de análisis, los trabajos sobre músicas populares

urbanas no resultan siendo un obstáculo a vencer o un inconveniente a trabajar en la actualidad, pues ya no se cuestiona si técnicamente resultan más avanzadas o si son dignas de ser estudiadas.

Luego de una serie de trabajos que se centraron en el estudio de textos donde convergen la música, la interpretación, las indagaciones de las experiencias estéticas, la recepción de las músicas importadas, la narrativa en relación con los procesos comunicativos de producciones propias o la temática recurrente en torno a la lírica de las canciones que abordan asuntos con las que el público puede sentirse identificado, bien sea desde el amor o la vida, se da lugar a una serie de exploraciones de corte etnográfico que subrayaban el lugar del cuerpo y los performances musicales.

Una de las cuestiones poco analizadas fueron los trabajos sobre el videoclip o la falta de enfoques en obras que se dedicaran exclusivamente al tema audiovisual, es decir, que dejan de lado música-imagen, aquello que parece algunas veces un tema menguado por los investigadores. En su gran mayoría, los trabajos que se han reseñado son apuestas de música-sonido, en ese aspecto performativo y apasionado desde diversas áreas. No obstante, algunos acercamientos como los de Andrés Barrios Rubio³⁸, abarcan las estrategias de difusión y comercialización en el mercado donde se prioriza el contenido visual con la consolidación de los smartphones, así como los consumos de audio digital en el abrumador dominio de la música frente a la baja aceptación de los contenidos de la palabra.

En esos nuevos panoramas del siglo XXI, una tendencia que se ubica es la categoría orientadora de la multiculturalidad, que abarca muchas veces el componente etnográfico, donde se inscribe una reflexión sobre los usos y significaciones de las fuentes, así como las tensiones entre memoria y oralidad. Aun así, las mayores producciones que se han dado en este campo, utilizan metodologías etnográficas y socio- culturales en trabajos multidisciplinares y trabajos colaborativos que muestran las dinámicas transformativas, así

³⁸ Entre estos acercamientos, se encuentra el artículo “Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify” publicado en la edición No. 60 de la Revista Comunicar.

como la evolución de géneros desde miradas internalistas y externalistas. Por otra parte, las exploraciones desde las dimensiones diacrónicas y sincrónicas resultan sugerentes en estas expresiones culturales, pues son enfoques que permiten analizar y visibilizar continuidades y transiciones tanto ideológicas como estéticas.

Por consiguiente, se alcanzan a destacar también nuevos rumbos en la historiografía musical con las compañías o sellos independientes en publicaciones como las de Pablo Mora Calderón y José Luis Pérez. Aun así, en el tema de las industrias culturales poco se habla sobre las etapas del ensayo, los arreglos, la edición discográfica o donde se logren reconocer las prácticas comerciales que plantean problemas específicos en el país, donde los artistas populares ya no necesitan tener un representante ni contrato con disqueras que ayuden a distribuir de forma masiva su producción, pues los cambios tecnológicos a partir de diversas plataformas han permitido llegar de forma inmediata a cientos de públicos, al presentarse desde el ámbito tecnológico las plataformas de distribución de audio, los dispositivos de reproducción y grabación, el lanzamiento y promoción para artistas como aquellos espacios de desarrollos colaborativos³⁹, al igual que el desarrollo urbano y social en los espacios de entretención.

Y así, empezarían a destacarse singulares publicaciones desde los estudios culturales como la crítica musical formal y la identificación de nuevos agentes o actores en la escena nacional poco considerados en la historiografía colombiana. En esta sistematización dentro de géneros musicales específicos se abordaron de igual forma temas recurrentes como el narcotráfico, la violencia y la muerte frente a comportamientos receptores. A parte de considerar ese comportamiento del público receptor, hay algunas tendencias en diversos trabajos que abarcan análisis serios de un conjunto de obras o análisis estilísticos o técnicos de las especies musicales que han servido de base para trabajos posteriores.

Por otra parte, las pocas investigaciones enfocadas hacia los análisis comparativos, dejan ver un tema que aún falta por trabajar, es necesario seguir enriqueciendo este tipo de

³⁹ Como los Bandcamp o SounCloud

estudios además de algunas temáticas que resultan sugerentes, como las historias locales o los análisis micro-históricos, que van dejando de lado las panorámicas históricas generales y la dominación cultural.

Así pues, en esa gama de estudios seguramente han quedado de lado muchos trabajos que particularmente resultaban conflictivos ubicarlos en ejes temáticos, debido a que sus preguntas fueron encuadradas dentro una realidad paralela como el libro *Tiempos Para Planchar*⁴⁰ (Sanabria ed. 2011), en el que se construyen relatos en cercanía con autores como Foucault y Baudrillard, utilizando el repertorio de música balada como ejercicio de reflexión sobre los cultos y las creencias en la vida social o del entorno que rodea cada una de las melodías kitsch desde diversas aproximaciones. Aun así, desde esa multidisciplinariedad, diversos temas han empezado a sobresalir como la manipulación a través de lo musical que influye y persuade determinados comportamientos en los sujetos y la sociedad contemporánea como el trabajo de Juan David Lujan (2019).

En este análisis han quedado de lado las músicas que abordan temas políticos o de desigualdad social, fenómeno denominado “canción protesta” o “nueva canción latinoamericana” que para el periodo del sesenta y setenta tuvieron gran auge a nivel tanto nacional como latinoamericano. Aunque en muchas ocasiones tomaron forma del folclore tradicional, no se incluyó en esta recopilación dado que no hay formas musicales establecidas, es decir, los mensajes sociales como armas de protesta, se han asomado en diversos géneros musicales, desde una canción de rock hasta un bambuco.

Faltó abordar lo que se ha escrito sobre el jazz, aunque han sido más bien pocos los trabajos que se destacan en el país, siendo Juan Sebastián Ochoa el que más acercamiento ha tenido en este campo.

Entre los géneros que se convertirán en motor de la industria musical no solo en Colombia sino en toda Latinoamérica poco después de la segunda mitad del siglo XX, faltaría también el emergente bolero que aportaría suficiente contenido romántico dando fruto o sirviendo de base para la balada, el pop, y otros géneros musicales.

⁴⁰ Texto en convenio con la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional

De todas formas, quien desee entender con mayor profundidad los fenómenos históricos del país en relación con las músicas populares urbanas, resulta recomendable acudir a diversos textos literarios en forma de novelas como *Concierto del desconcierto* de Manuel Giraldo (1982); *Que viva la música* de Andrés Caicedo (1977); *Bomba Camará* de Umberto Valverde (1972); *Son de máquina* de Oscar Collazos (1967); *Aire de tango* Manuel Mejía Vallejo (1973) y *Lo amador* historia de cantantes de Roberto Burgos (1980).

Este trabajo ha traído como propuesta incentivar diversos investigadores sociales en enfocar los fenómenos desde épocas más cercanas, microhistorias recientes o el estudio de las minorías, hace falta un recuento de cómo se gestionan los productos de la cultura y el entretenimiento para convertirlos en fenómenos *mainstream* (López 2012), es decir, contenidos diseñados para hablarle a todo el mundo, en todo el mundo.

Como historiador cultural, este balance me ha servido para identificar entre otras cosas que, en esta globalización el desarrollo tecnológico ha favorecido fuertemente el arte comercial, donde prevalece robustamente la economía frente a la universalidad. Una última inquietud que me surge es saber si el único escenario de lo popular se encuentra desde una visión de lo masivo, lo comercial, lo industrial y lo tecnológico; de todas formas, así como el historiador es un receptor de las experiencias que le ha ofrecido el pasado, el pueblo será un receptor de las experiencias que las músicas han ofrecido.

Bibliografía

- Abril, Carmen, y Mauricio Soto. 2004. *Entre la champeta y la pared: el futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Observatorio del caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello.
- Aharonián, Coriún. 1997. «Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero.» *Revista musical chilena* 51, no. 188: 61 - 74. Consultado 05 septiembre, 2019. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13668/13950>
- Aja, Eslava Lorena. 2009. "Del *fair and dance* al reggaetón: tensiones y dinámicas de la interculturalidad en la isla de San Andrés a través de su música y su danza". En *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo Rojas, 308-32. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Albán, Achinte Adolfo. 2009. «La música del despecho: ¿el sentimiento de lo popular?» *Calle 14 Revista de investigación En el Campo del Arte* 3, no. 3: 74 - 85. Consultado 18 septiembre, 2019. doi.org/10.14483/21450706.1217
- Albornoz, César. 2009. «La perspectiva LSD un enfoque para estudiar la música popular desde la historia .» *Resonancias* 13, no. 25: 63 - 77. Consultado 05 septiembre, 2019. http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n25/Albornoz.pdf.
- Almonacid, Julián A. 2016. «Balas, narcotráfico y "corridos prohibidos": La banda sonora del conflicto colombiano.» *Mitologías hoy* v. 14: 57 - 73. Consultado 15 septiembre, 2019. doi.org/10.5565/rev/mitologias.370
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: FCE.
- Arango, Ana María. 2008. *Cantaré "Una canción que comienza en la selva y termina en California"*. Medellín: Homo habitus. Consultado 28 de febrero, 2019. <http://www.homohabitus.org>
- Arias, Juan David. 2003. «Figuras de la muerte en las canciones populares de Antioquia .» *Revista de extensión cultural de la Universidad Nacional de Colombia*, no. 48: 57 - 69. Consultado 20 marzo, 2019. https://medellin.unal.edu.co/revista-extension-cultural/images/revista/rec48/REC_48-55-67.pdf.
- _____. 2009. *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. Medellín. La Carreta Editores.

- Bassi Labarrera, Rafael. 2001. «La música cubana en Barranquilla.» *Revista Huellas*, 62.: 2-17. Consultado 08 julio, 2019. <http://hdl.handle.net/10738/36>
- Bejarano Pellicer, Clara. 2012.«La música a escena: músicos y sociedad en la ciudad moderna.» En *De la tierra al cielo. Lineas recientes de investigación en historia moderna*, editado por Eliseo Serrano Martín, 603 - 15. Zaragoza: Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico.
- Bermúdez, Egberto. 2010. «La música colombiana, pasado y presente.» En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Espinosa, 251 - 258. Madrid: Akal.
- _____. 2003. «Las músicas afrocolombianas en la construcción de la nación: Una visión histórica 150 años de abolición de la esclavización en Colombia.» En *VI Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*, 706 - 25. Bogotá: Ministerio de Cultura/Aguilar,.
- _____. Bermúdez, Egberto. 2016. «Los discos de The (los) Speakers (1966 - 1968) y el surgimiento del pop/rock en Colombia.» *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 20, no. 30: 82 - 153. Consultado 08 octubre, 2019. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/61357>
- _____. 1984. «Nacionalismo y cultura popular». *El nacionalismo en el arte*, Memoria. I.I.E.: I, Artículos (1981-1991): 53 - 60. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/IIE/Centro Hábitat.
- _____. 2014. Un siglo de tango en Colombia: 1913 - 2013. En *El tango ayer y hoy*, editado por Coriún Aharonián, 243 - 326. Montevideo:Centro Nacional de Documentación Musical "Lauro Ayestarán".
- _____. 2006. "Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)". *Revista Cátedra de Artes*, 3: 81-108. Consultado 08 octubre, 2019. <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/05delhumorfromCatedra3-8.pdf>
- _____. 2007. "Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (II)." *Revista Cátedra de Artes*, 4: 63-89. Consultado 08 octubre, 2019. <https://es.scribd.com/document/106873729/Del-Humor-y-del-Amor-Musica-de-Parranda-y-musica-de-despecho-en-Colombia-Egberto-Bermudez>
- Blanco Arboleda, Darío. 2009. "De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña." *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* 23, 40: 102-128. Consultado 08 agosto, 2019. <https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/boletin/article/viewFile/6477/5945>

- Bohórquez Díaz, Leonardo. 2000. «La champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultural». Ponencia presentada en el Congreso Latinoamericano de Músicas Populares ASPM. International Asociation for the Study of Popular Music (IASPM).
- Buitrago, Diego Fernando. 2017. «Nación mestiza: el caso de la Revista de Folklore en Colombia, 1947 - 2011.» *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 44, no. 1: 279 - 302. Consultado 20 octubre, 2019. <https://doi.org/10.15446/achsc.v44n1.61228>.
- Burgos Herrera, Alberto. 2000. *La música parrandera paisa*. Editorial Lealón,
- Cano, Paola Andrea. 2017. «Músicas populares en Cali en los años setenta: dinámicas del campo de producción cultural.» *Revista Colombiana de Sociología* 40, no. 1: 175 - 92. Consultado 27 octubre, 2019. <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1Supl.65912>.
- Carazo Angulo, Luis Enrique. 2010. "Dale mi loba que tú eres la Killa. Análisis de las marcas valorativas de la imagen femenina del reggaetón." Monografía, Universidad de Cartagena.
- Carreño, Abel. 2005. «Descripción cultural de la radio en Valledupar (1987 - 2003).». Consultado 17 de diciembre, 2019. <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/968/2/005%20ART.pdf>
- Castro Roa, Diana P. 2018. "Música en el tiempo y el silencio : narración del conflicto armado a través de la música popular." *Amerika*, 18. Consultado 7 de diciembre, 2019. <https://doi.org/10.4000/amerika.9051>
- Celnik, Jacobo. 2018. *La causa nacional: historia del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar.
- Cepeda, María Elena. 2010. *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York: New York University Press.
- Cepeda Sánchez, Hernando. 2008a. «Los jóvenes durante el frente nacional: rock y política en Colombia en la década del sesenta.» *Tabula Rasa*, no. 9: 313 - 333. Consultado 7 de diciembre, 2019. <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a15.pdf>
- _____. 2008b. «El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta». *Memoria y Sociedad* 12, no.25: 95-106. Consultado 7 de noviembre, 2019. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8186>
- Contreras, Nicolás. 2003. "Champeta/Terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano." *Revista Huellas*, no. 67-68: 33-45. Consultado 27 de noviembre, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2459327>

- Cortés, Polania Jaime. 2000. «La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana.» Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.
- Cruces, Francisco. 2004. «Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas.» *Trans Revista Transcultural de Música*, no. 8. Consultado 22 julio, 2019. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=822/82200803>
- Cueto, Edison. 2016. «La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo." *Revista Internacional de Filosofía*, 651-658.
- Cunin, Elizabeth. 2007. "De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una 'música negra', la Champeta.» *Aguaita*, no. 15-16: 176-192. Consultado 22 julio, 2019. <https://core.ac.uk/download/pdf/52785814.pdf>
- De Garay Sánchez, Adrián. 2000. «La glocalización de la producción y el consumo musical en Mexico .» Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23 al 27 agosto.
- De la Hoz, Eduardo. 2017. «Las leyendas no nacen solas: el origen de un mito llamado Vallenato.» Ponencia presentada en el XVIII Congreso Colombiano de Historia, Medellín, 10, 11, 12 y 13 de octubre.
- Duque Suarez, León Felipe 2016. *La música de parranda decembrina. Agenda Cultural Alma Máter*. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/323455>
- España, Rafael. 1995. *Que viva el chucu-chucu!: crónicas de la música tropical*. Bolívar: Editorial Linotipia Bolívar
- Espinosa, Christian Spencer, y Albert Recasens Barberà. 2010. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Medellín: Akal,.
- Espitia, Juana A. 2008. «El rap es mi nación: de presentaciones y marginalidad, el Barrio Las Cruces escenario de confluencia de conflictos» trabajo de pregrado en historia, Universidad Javeriana de Bogotá.
- Feld, Steven. 2002. «Una nana dulce para la "música del mundo".» *Música Oral del Sur: revista internacional*, no. 5: 185 - 208. Consultado 05 marzo 2019. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/una-nana-dulce-para-la-musica-del-mundo.html>

- Fernández, José Luis. 2012. «Mediatización musical e Internet, el final del broadcasting.» Ponencia presentada en el X Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, Córdoba, Argentina, 1-22 de abril.
- Fernández L'Hoeste, Héctor D. 2004. «On How Bloque de Búsqueda Lost Part of Its Name: The Predicament of Colombian Rock in the U.S. Market». En *Rockin Las Americas: The Global Politics Of Rock In Latin/o America*, editado por [Deborah Pacini Hernandez](#), [Eric Zolov](#) y [Hector Fernandez-L'Hoeste](#), 179-99. University of Pittsburgh Press.
- Garcés Montoya, Ángela. 2007. "Territorialidad e identidad hip hop raperos en Medellín". *Anagramas rumbos y sentidos de la comunicación* 5, 10: 125 - 138. Consultado 05 septiembre, 2019. <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/777>
- Garcia Gonzalez, David F. 2008. «El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock .» *Nómad*, no. 29: 187 - 199. Consultado 15 septiembre, 2019. https://www.academia.edu/8777325/El_lugar_de_la_autenticidad_y_de_lo_underground_en_el_rock
- _____. 2016. "Bandas sonoras de la colombianidad. Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI." Tesis doctoral, Universidad Nacional de Bogotá.
- _____. 2018. *MTM, entre la tradición y la innovación. Historia cultural de una compañía discográfica*. Bogotá: Universidad Central.
- Gautier, Ana María Ochoa. 1999. «El desplazamiento de los espacios de autenticidad .» *Revista de Antropología* vol 2: 171 - 182. Consultado 04 agosto, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2670079>
- Giraldo Barbosa, Jorge E. y Jair Vega Casanova. 2014. "Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano." *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (23), 128-152. Consultado 03 diciembre, 2019. <http://www.scielo.org.co/>
- Gómez, Nelson A. y Jefferson Jaramillo. 2013. *Salsa y cultura popular en Bogotá*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Fundación Universidad Autónoma de Colombia.
- González, Adolfo. 2000. «Los estudios sobre música popular en el caribe colombiano.» En *Cultura y región*, editado por Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo, 152 - 179. Bogotá: Ces - Universidad Nacional -Ministerio de Cultura.

- González, Estefanía, Juan José Peña y Juliana Barrero. 2014. «Del disco compacto al streaming: la transformación de los modelos de negocio en la industria musical.» Informe final. <https://docplayer.es/52525120-Informe-final-1-proyecto.html>
- González, Juan Pablo. 1986. «Hacia el estudio de la música popular Latinoamericana.» *Revista Musical Chilena* 40, no. 165: 59 - 84. Consultado 06 abril, 2019. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13288/13563>
- _____. 2008. «Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en America Latina: ¿la gallina o el huevo?» *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12. Consultado 08 de septiembre, 2019. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201215>
- _____. 2010. «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX.» En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Espinosa, 205 - 217. Madrid: Akal,.
- _____. 2001. «Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos.» *Revista musical chilena* 55, 195: 38 - 64. Consultado 08 febrero, 2019. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>
- González, Juan Pablo, Álvaro Gongora, y Claudio Rolle. 2004. «Historia social de la música popular en Chile 1890 - 1950.» *Historia (Santiago)* 38, 1: 194-98. Consultado 09 de septiembre, 2019. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942005000100016>
- González, María Stella. 2005. «Sobre el estudio de la música como hecho cultural» *Humanas*. Consultado 09 de septiembre, 2019. <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/8514/5615/3641/musicaycultura.pdf>.
- González Vélez, C. 2012. "El cantante de rap como testigo, narrador, representante y guerrero." *Esfera* 2, no.1: 59-74. Consultado 09 de mayo, 2019. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/esfera/article/view/5682>
- Guerrero, Juliana. 2012. «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización.» *Revista Transcultural de música*, 16. Consultado 20 de mayo, 2019. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf
- Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura, el significado del estilo*. Paidós Iberica.
- Hernández Salgar, Óscar. 2004. «El Sonido de lo otro: Nuevas Configuraciones de lo étnico en la industria musical.» *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1, 01: 4-22. Consultado 7 de enero, 2020. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6417>

- _____. 2006. «Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales.» En *Mundos en disputa*, de María Teresa Garzón Martínez y Nidia Constanza Mendosa, 227. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana,
- _____. 2007. "[Marimba de chonta y poscolonialidad musical](https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241007.pdf)". *Nómadas*, no. 26: 56-69. Consultado 19 junio, 2019. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241007.pdf>
- _____. 2010. "De currulaos modernos y ollas podridas. Música y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano, editado por Carolina Santamaría, Juan Ochoa y Manuel Sevilla, 237 - 286. Bogotá. Editorial Javeriana.
- Hidalgo, Marcela, Omar García Brunelli, y Ricardo Salton. 1982. «Una aproximación al estudio de la música popular urbana.» *Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega*, no. 5: 69 - 74. Consultado 09 junio, 2019. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1298>
- Lambuley Alferez, Ricardo. 2005 «Músicas regionales y modernidad. Reflexiones sonoras (en voz alta) y dispersas a propósito de los estudios culturales.» *Revista científica*, No 07: 387 - 407. Consultado 19 junio, 2019. <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2019%20pag%20387-407.pdf>
- Londoño, María Eugenia. 2009. «Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva del desarrollo humano.» En *Música, Cultura y Pensamiento*, de Fernando Gil Araque, 51 - 64. Ibagué: Conservatorio del Tolima
- López, José Antonio. 2012. «Cultura mainstream.» *El Espectador*, 18 de Septiembre. Consultado el 12 de noviembre, 2019. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cultura-mainstream-articulo-375819>
- López Peña, Zósimo. 2016. «Una introducción al estudio de los espacios urbanos y rururbanos dedicados a la música popular en directo desde una perspectiva de comunicación .» Tesis doctoral, Universidad Internacional de la Rioja.
- Lozano Mancera. 2017. Entre la música y la resistencia: en busca del reconocimiento en el Festival Petronio Álvarez. *Revista Encuentros*, 15(3): 142-151. Consultado 05 diciembre, 2019. <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1086>
- Lujan, Juan David. 2015. «Etnomusicología de las músicas turbias: consumos culturales, raza y etnicidad.» *Esfera* 5, no. 1: 5 - 20. Consultado 05 diciembre, 2019.

https://www.researchgate.net/publication/318938713_Etnomusicologia_de_las_musicas_turbias_con_sumos_culturales_raza_y_etnicidad

- _____. 2016. «Formas de producción sociocultural de la población afrojuvenil en la ciudad de Cali: El caso del rap caleño en la década del noventa.» Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- _____. 2018. «La narcogangsterización de la música popular». *Revista Temas* No 12: 203 - 224. Consultado 05 febrero, 2019. DOI: <https://doi.org/10.15332/rt.v0i12.2043>
- _____. 2019. "[Efectos de la música en los comportamientos prosociales y anómicos.](https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/10205)" *Revista Cambios y Permanencias* 10, no. 2: 271-304. Consultado 05 febrero, 2019. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/10205>
- Marín, Martha, y Germán Muñoz. 2002. *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del hombre,
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *D e los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* . Barcelona : G. Gili.
- _____. 1998. «De la telenovela al vallenato. Memoria popular e imaginario de masa en Colombia.» *A Contratiempo Revista de música en la cultura* 10: 60 - 68. Consultado 06 febrero, 2019. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000180&pid=S0120-2456201300010001100029&lng=en
- Martínez, Luis. 2003. "La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las élites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000." Tesis de Pregrado en Historia, Universidad de los Andes.
- Melo, Jorge Orlando. 1990. «Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización" en el caso colombiano.» *Análisis político* 0, no. 10: 23 - 36. Consultado 10 septiembre, 2019. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74299>
- Millán de Benavides, Carmen, y Alejandra Quintana Martínez. 2012. *Mujeres en la música en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Miñana, Carlos. 2000. «Entre el folclore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia .» *A Contratiempo Revista de Música en la Cultura*, no. 11: 36 - 49. Consultado 08 diciembre, 2018. www.humanas.unal.edu.co/colantropos>
- _____. 1998. «No solo de estética vive el arte .» *Revista ASAB. Academia Superior de Artes*, : 49 - 58.

- Montes, Oscar. 2014. *Diomedes Díaz, vivir más no pude*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Mora Calderón, Pablo. 1998. «Contribuciones al cancionero infame de Colombia» *A Contratiempo Revista de música en la cultura* No 10: 23 - 35. Consultado 08 marzo, 2019. http://www.musigrafia.org/acontratiempo/files/ediciones/revista-10/pdf/rev10_05_contribuciones.pdf
- Mosquera, Claudia, y Marion Provansal. 2000. «Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta.» *Revista Aguaita*, no. 3: 98-113.
- Muñoz, Luis Enrique. 2003. «La música popular, bailes y estigmas sociales: la champeta, la verdad del cuerpo.» *Huellas*, no. 67-68: 18 - 32. Consultado 16 de abril, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/173671>
- Muñoz, Paloma. 2008. «Tensión entre las "músicas tradicionales" y las "músicas populares": Paisaje sonoro del sur del Cauca.» *Signo y pensamiento* 52, vol. XXVII: 120 - 133. Consultado 05 abril, 2019. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4582>
- Nettl, Bruno. 1980. «Transplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo .» *Revista Musical Chilena* 34, no. 149-1: 5 - 17. Consultado 05 septiembre, 2018. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1556/1439>
- Nieves Oviedo, Jorge Enrique. 2006. «Estado de la investigación sobre música en el caribe colombiano.» En *Respirando el Caribe*, editado por Aaron Espinosa, 249 - 282. Observatorio del Caribe colombiano v.2. Cartagena,: Editorial Gente Nueva Ltda.
- Ochoa, Ana María. 2000. «El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia.» Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular, Bogotá, 23 al 27 agosto.
- _____. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, Ana María y Alejandra Cragolini. 2001. *Músicas en transición: el sentido de los estudios de músicas populares en Colombia*. Bogotá: Cuadernos de nación, Ministerio de Cultura.
- Ochoa, Juan Sebastián. 2016. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, vol.70 no.226; 31-52. Consultado 22 octubre, 2019. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>
- _____. 2017. *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia
- _____. 2018. *Sonido sabanero y sonido paisa: La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Ospina Romero, Sergio. 2013. «Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario.» *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, 1: 299 - 336. Consultado 22 octubre, 2019. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772>
- Pacini, Deborah. 1993. «The picó phenomenon in Cartagena, Colombia.» *América Negra*, no 6: 65-115.
- Palau Valderrama, Paloma. 2016. «Yo toco de todo»: configuración, interacción social y mediaciones del trabajo musical en grupos de secuencias en Cali, Colombia. Tesis de maestría en Sociología. Universidade Federal do Paraná.
- Pardo Rojas, Mauricio. 2017. «La champeta en el Caribe en Colombia. valores en circulación de un fenómeno musical multifacético.» *Revista Encuentros*, 15 no. 3: 98-110. Consultado 22 octubre, 2019. <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1102>.
- Pavia Calderón, Juan Manuel. 2009. Las músicas del barrio, una primera aproximación al estudio de los usos de la música popular en Cali en la actualidad. Tesis de maestría, Universidad del Valle.
- Penagos Rojas, Yesid, y Miguel Alberto González. 2012. «Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes.» *Plumilla Educativa*, 10 no. 2: 290-305. Consultado 22 marzo, 2019. <https://doi.org/10.30554/plumillaedu.10.471.2012>
- Pérez González, Juliana. 2005. «Las historias de la música en Hispanoamérica: Un balance historiográfico (1876-2000).» Monografía, Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez, José Luis. 2010. «Más allá del ruido. La emergencia de las subjetividades en el Rap bogotano de la década de los noventa, a partir del análisis de la propuesta musical de Gotas de Rap y Contacto Rap.» Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas.
- Podetti, Laura. 2007. «Música, musicología e identidad.» En *Propuestas para una antropología Argentina*, editado por Carlos Enrique Berbeglia, 257 - 268 . Buenos Aires: Biblos.
- Posada, Consuelo. 2002. «Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales .» *Revista de Literatura Colombiana*, no. 10: 69-79. Consultado 06 octubre, 2019. <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/10496/9666>.
- Quintana, Alberto. 2012. Metodología de investigación científica Cualitativa En: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/3634305-Metodologia-de-Investigacion-Cualitativa-A-Quintana.pdf> (Consultado el 20 de agosto de 2020.)

- Ramírez Noreña, Viviana Karina. 2012. «El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico. » *Lingüística y Literatura*, no.62: 227-243. Consultado 04 de agosto, 2019.<file:///C:/Users/Nelson%20Ivan%20R/Downloads/Dialnet-ElConceptoDeMujerEnElReggaeton-4236110.pdf>
- Ramírez Torres, Lorna. 2017. «Cuando decir es hacer. El Rap de mujeres en Bogotá como un acto performativo.» *Revista Encuentros*, 15 no. 3: 225 - 240. Consultado 06 febrero, 2019. <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1084>.
- Ranocchiari, Darío. 2014. «reggaetón, dancehall, mode-up. ser (músicos) sanandresanos en la era digital.» *revista d'humanitats: 195-203*. consultado 06 febrero, 2019. <http://hdl.handle.net/10481/34868>
- Reina Rodríguez, Carlos Arturo. 2017 «Rock And Roll en Colombia: El impacto de una generación en la transformación en la transformación cultural del país en el siglo XX.» *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 51 no. 93: 22 - 39 Consultado 04 noviembre, 2019. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/9524
- Rodríguez, Martha Enna. 2000. «Las interacciones entre música culta y popular en algunos compositores del siglo XX.» Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá, 23 al 27 agosto.
- Rojas, Manuel Bernardo. 1998. «La ciudad, la música, las músicas y los silencios en el bullicio.» *A Contratiempo Revista de música en la cultura*, no 10: 36 - 48 Consultado 04 octubre, 2019. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/>
- Rondón, Victor. 2016. «Historiografía musical chilena, una aproximación.» *Resonancias* 20, 38: 117 - 138. Consultado 03 septiembre, 2019. http://resonancias.uc.cl/images/PDFs_n38/Rondon.pdf
- Salcedo, María Teresa. 2010. «Sonidos y heteroglosas de la transgresión en Colombia: inversiones rituales en la cultura hip hop y la música electrónica.» *Cuaderns-e*, no. 15 (2): 20-32. Consultado 5 de julio, 2019. <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/files/3814/5421/7688/Ma.teresa.salcedo.pdf>
- Santana, Sergio, y Rafael Bassi Labarrera. 2012. *Lucho Bermúdez, cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santo Bassilón
- Sammartino, Federico, y Héctor Rubio. 2008. *Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología Argentina*. Argentina: Universidad Nacional de Córdoba.
- Sánchez Arismendi, Aidaluz. 2012. «Curupira y las Nuevas Músicas Colombianas (NMC): una lectura desde los Estudios Culturales.» *Revista Comunicación, Cultura y Política*, no. 5:11-24. Consultado 08 septiembre, 2018 <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1446>

- Santamaría Delgado, Carolina. 2009. «Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia.» *Memoria y sociedad* 13, 26: 87 - 103. Consultado 08 octubre, 2018. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8232>
- Santamaría Delgado, Carolina. 2006. «La 'Nueva Música Colombiana': la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music.» Ponencia presentada en el VII Congreso de IASPM-LA, La Habana, del 19 al 24 de junio de 2006.
- Santamaría Delgado, Carolina. 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Universidad Javeriana / Banco de la República.
- Sanz, María Alejandra. 2011. «Fiesta de picó. Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia.» Tesis de grado en antropología, Universidad del Rosario.
- Sevilla, Manuel, Juan Santamaría Ochoa, y Carlos Cataño Arango. 2014. *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Silva Guzmán, Mauricio. 2011. *El centurión de la noche. Joe Arroyo, una vida cantada*. Barranquilla: La Iguana Ciega.
- Szarruk, Felipe. 2017. «Distorsiones: reconfigurando el rock colombiano.» Tesis de maestría, Universidad Francisco José de Caldas.
- Tagg, Philip. 2004. «Mostrar lo extraña que es la normalidad.» entrevista de Guilherme Alencar de Pinto. Montevideo, 12 de julio. <https://tagg.org/articles/brechaivw0407.htm>
- Tickner, Arlene B. 2006. "El hip hop como red transnacional de producción, comercialización y reappropriación cultural", *Revista TEMAS*, No 48: 97 - 108. Consultado 08 octubre, 2018 <https://es.scribd.com/document/46635693/El-hip-hop-como-red-trasnacional-de-produccion-comercializacion-y-reappropriacion-cultural>
- Tirado, Mejía Álvaro. 2014. *Los años 60: una revolución en la cultura*. Bogotá: Penguin.
- Torres, Rondy. 2013. «Música colombiana y patrimonios imbricados: reflexiones sobre las llamadas músicas nacionales del siglo XX.» *Observatorio del patrimonio cultural y arqueológico (OPCA)*, *Boletín* 5: 28 - 32. Consultado 08 noviembre, 2018. <https://www.academia.edu/32840856/musica-colombiana-y-patrimonios-imbricados>
- Triana, Gloria. 2008. «Totó La Momposina: nuestra cantadora transhumante.» *Nómadas*, no. 28: 164-79. Consultado 3 de noviembre, 2019.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502008000100016&lng=en&tlng=es.

- Ulloa, Alejandro. 1992. *La salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación*. Cali: Universidad del Valle.
- _____. 2009. *La salsa en discusión, música popular e historia cultural*. Cali: Universidad del Valle.
- Valencia, Juan Carlos. 2009. «Hips don't lie. Nacionalismo colombiano y videos musicales en tiempos de globalización.» En *Comunicación visual: representaciones urbanas en América Latina*, editado por David William Foster y Danize Correa Araujo, 268 - 296. Porto Alegre: Editorapplus.org
- Valverde, Umberto, y Rafael Quintero. 1995. *Abran paso: historia de las orquestas femeninas de Cali*. Cali: Universidad del Valle.
- Vásquez Benítez, Edgar. 2001. *Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio*. Cali: Universidad del Valle.
- Vega, Carlos. 1966. «Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos.» *Polifonía* (Bloomington) 51, 188: 75-96. Consultado 3 de noviembre, 2019. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>
- Wade, Peter. 2000. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.
- _____. 1999. «Trabajando con la cultura: grupos de rap e identidad negra en Cali.» En *Tumaco: Hacienda, ciudad historia, identidad y cultura*, editado por Michel Agier, Manuela Alvarez, Odile Hoffmann y Eduardo Restrepo. Cali: ICAN, IRD, Universidad del Valle, Colombia.
- Waxer, Lise. 2000. «Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali, Colombia». Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de Músicas Populares ASPM. International Association for the Study of Popular Music (IASPM), Bogotá.
- _____. 2002a. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Psychology Press.
- _____. 2002b. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan University Press.