

Vuelve a sonar la querencia perdida en el eco del tiempo, algunos casos sobre
circulación, difusión y escucha de la música en la población bugueña entre los años
1940-1970

Autor

Luis Alejandro Correa Jaramillo

UNIVERSIDAD DEL VALLE SEDE BUGA

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN HISTORIA

GUADALAJARA DE BUGA, 2025

Vuelve a sonar la querencia perdida en el eco del tiempo, algunos casos sobre
circulación, difusión y escucha de la música en la población bugueña entre los años
1940-1970

Autor

Luis Alejandro Correa Jaramillo

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Historia

Director

Mgtr. Jaime Andrés Ruíz García

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN HISTORIA

GUADALAJARA DE BUGA

2025

“Solo queda polvo y ecos”¹

Diría, pero solo un eco hizo falta.

A mi madre y abuela quienes son el ejemplo de

fortaleza y templanza que me ha inspirado,

A la Historia y la Música que sin ellas no sé qué sería de mí

Y a todos y cada uno de los ecos que les muestro aquí,

Siguen en la memoria.

¹ Cortana, personaje ficcional, quien usa esta frase luego de quedar solos en la inmensidad de una galaxia desconocida.

Agradecimientos

No podría pasar por alto de que todo proceso no se logra solo, no somos tan solo *polvo y ecos*, es por ello:

Es necesario agradecer en primer lugar a personas que me ayudaron y brindaron apoyo en este viaje, Nairoby Solís Santamaría, Dolly Astrid Domínguez Cárdenas.

A la Academia de Historia, Leonardo Tascón, por facilitar el acceso a los archivos necesarios para esta investigación.

A la Universidad del Valle, mi alma mater, mi casa, gracias a ella el conocimiento me ha hecho un poco más libre.

A mi mentor y guía Jaime Andrés Ruíz, por su paciencia y la ayuda tan grande que me prestó para este trabajo, el entusiasmo y las ganas que salga a la luz este escrito.

Y a todas las personas que ayudaron en la realización de este viaje.

Resumen

Esta Tesis fue, en esencia, el estudio de aspectos tales como la circulación, difusión y la escucha en la población de Buga entre los años 1940 y 1970, ya que muchos de los trabajos y escritos que se habían elaborado con respecto a los estudios musicales se hacían desde perspectivas, ya fueran historiográficas o musicológicas. Por ello, estas disciplinas representaban un puente perfecto para poder escribir una Historia con un enfoque diferente, ya que poco se había hablado de la escucha y los usos que tuvo la música en la sociedad bugueña de la primera mitad del siglo XX. Por esta razón, fue profundamente necesario entender la dinámica social-cultural para ayudar a construir una representación de tal realidad que formó parte tanto de la vida cotidiana como de la vida pública.

Se exploraron las dinámicas de circulación, difusión y escucha musical, no solo como fenómenos estéticos, sino también como prácticas sociales cargadas de significado. El trabajo buscó llenar un vacío historiográfico al enfocarse en la escucha —dimensión muchas veces ignorada en los estudios históricos sobre música— y en cómo esta moldeó el espacio urbano, las interacciones sociales y la memoria colectiva de los habitantes de Buga.

La investigación se sumergió en contextos locales y regionales, considerando las transformaciones políticas, económicas y culturales del país, y estudió cómo los avances tecnológicos como la radio y el vinilo alteraron los modos de experimentar la música. Además, se hizo especial énfasis en la relevancia de los paisajes sonoros y la sonografía como métodos para entender las relaciones entre sonido, espacio y memoria. A través de fuentes como archivos sonoros, prensa local, entrevistas y documentación de archivo, se reconstruyó una narrativa que puso en el centro a los actores populares, sus prácticas y sus espacios, aportando así una nueva visión sobre la historia musical de la ciudad.

Palabras clave: Historia de la Música, Circulación, Difusión Musical, Prácticas Culturales, Espacio, Dinámicas Culturales, Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, siglo XX.

Abstract

This thesis is essentially a study of aspects such as the circulation, diffusion, and listening practices of music among the population of Buga between the years 1940 and 1970. Many existing works on musical studies have been approached from historiographical or musicological perspectives; therefore, these disciplines serve as a bridge for writing a history from a different angle. Little attention has been given to listening as a historical practice and to the uses of music within the society of mid-20th-century Buga. It is thus essential to understand the sociocultural dynamics that help construct a representation of this reality, which is part of both public and everyday life.

The dynamics of musical circulation, diffusion, and listening are explored not only as aesthetic phenomena but also as socially meaningful practices. This work aims to fill a historiographical gap by focusing on listening—a dimension often overlooked in historical studies of music—and on how it shaped urban space, social interactions, and the collective memory of Buga's inhabitants.

The research delves into local and regional contexts, considering the political, economic, and cultural transformations of the country. It examines how technological developments such as radio and vinyl records altered the ways music was experienced. Special emphasis is placed on the relevance of soundscapes and sonography as methodological tools to understand the relationships between sound, space, and memory. Drawing on sources such as sound archives, local press, interviews, and archival documentation, this thesis reconstructs a narrative centered on popular actors, their practices, and their spaces, offering a new perspective on the city's musical history.

Keywords: Music History, Circulation, Musical Diffusion, Cultural Practices, Space, Cultural Dynamics, Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, 20th Century.

Tabla de contenido

Introducción.....	10
1. La dinámica social y cultural en la música.....	15
1.2 Contexto nacional y regional.....	17
1.3 Referentes Historiográficos.....	19
1.4 Musicología Urbana, espacio y sonido, como método.....	28
1.5 Paisaje Sonoro y Sonografía, como método.....	30
1.6 Conclusiones primer capítulo.....	36
2. Reconocimiento del funcionamiento de la escucha, la difusión y circulación de la música en Buga entre 1940-1970.....	40
2.1 Contexto Espacial, Poblacional.....	40
2.2 Contexto social y cultural de Buga.....	46
2.2.1 El ‘Maestro y Quijote de la Música’, gestación de la ‘música lugareña’ en anecdotario de B. Martinez S.....	50
2.2.3 Los discos que hablan y cantan, formatos de vinilo desde 78RPM a LPs, contexto y dinámica de escucha.....	54
Caso entrevista Ospina Olivares Gerardo María Ospina y Jiménez Marino.....	80
2.2.4 Entre cantos, recuerdos y liturgia, la dinámica musical de Gertrudis Kremer en el arciprestazgo de San Pedro - Guadalajara de Buga.....	88
2.3 Conclusión segundo capítulo.....	98
3. Entre dinámicas y espacio: aportes a la construcción de la Historia Musical.....	99
Dinámicas Musicales: Prácticas y procesos culturales.....	99
Espacio Musical: Contextos, actores sociales e institucionales.....	106
Conclusiones.....	111
Bibliografía.....	115

Índice de imágenes

Imagen 1. Cuadro 1 Colombia: Población por departamentos, 1938-1993.....	41
Imagen 2. Cuadro 4 Colombia población Urbana 1938-1993.....	41
Imagen 3. Cuadro 6 Colombia: porcentaje urbano, por departamento, 1951-1993.....	42
Imagen 4. Anuncio teatro Montufar, La voz de Buga, 1944.....	47
Imagen 5. Anuncio teatro Montufar La voz de Buga, 1944.....	48
Imagen 6. Manuel A. Salazar, Maestro y Quijote de la música.....	51
Imagen 7. El Maestro Salazar y el autor del artículo.....	53
Imagen 8. Diario de memorias de viajes de Harry O. Sooy.....	56
Imagen 9. Ficha técnica 40278-A E25835 - E25835.....	58
Imagen 10. Ficha técnica 40278-B E25838 - E25839.....	59
Imagen 11. Ficha técnica 80606-A BVE-42452.....	60
Imagen 12. Ficha técnica 80606-B BVE-42451.....	61
Imagen 13. Ficha Técnica 69282-B B-18968.....	62
Imagen 14. Ficha técnica 69282-A B-18907.....	63
Imagen 15. Ficha técnica 2385 A-60.....	64
Imagen 16. Ficha técnica 2557-X W95456.....	65
Imagen 17. Ficha técnica 63257-B H-69.....	65
Imagen 18. Tesoros Discográficos de Colombia Vol. III glady en firma.....	76
Imagen 19. Silva y Villalba Dueto No.1 de Colombia Vol. IV, nota firmada con dedicatoria por firma con siglas Jorge V.C (Jorge Villamil Cordobés).....	76
Imagen 20. Que vivan los Novios Estudiantina Galas, dedicatoria firmada por glady, obsequio del señor gordon.....	77
Imagen 21. Cuartete Fantasía de Felix Guerrero y Salterio de Daniel Armas, firmado por glady, obsequio del señor gordon, Cali.....	78
Imagen 22. De Mi Colombia, Los Hermanos Martinez, Sello Administrador Voces de Occidente.....	79
Imagen 23. Vuelven Los Padrinos, Sello Publicador, Onda Espacial, Plaza Satelite, Buga, Valle.....	80
Imagen 24. Mapa Establecimientos: Bares, Kioskos, Cafés, Ventas de Discos, Cantinas,	

Guadalajara de Buga 1940 - 1970.....	85
Imagen 25. Trazado centro y periferia.....	86
Imagen 26. Diócesis de Buga, Gobierno Eclesiástico, Decreto No. 19 de 1967, Pág. No.1 y No. 3.....	93

Índice de esquemas y tablas

Tabla 1. Salon Brunswick - One Step Carlos M. Zagarra Banda Municipal Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25834-E25835. Salon Brunswick / Banda Municipal," accessed February 13, 2025.....	54
Tabla 2. La Cumparsita - Tango (The masquerade) G:H Matos RodriguezBanda Municipal Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25838-E25839. La cumparsita / Banda Municipal," accessed February 13, 2025.....	55
Tabla 3. Corazoncito -Pasillo (Little Heart) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42452. Corazoncito / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,.....	56
Tabla 4. Los Cinco y Seis - One Step (The Five and Six) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42451. Los cinco y seis / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,.....	57
Tabla 5. Medellin Danza Colombia Orquesta VictorDiscography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18968. Medellín / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,.....	58
Tabla 6. Bogotá Habanera Domingo Perdomo Orquesta Victor Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18907. Bogotá / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,.....	59
Tabla 7. National Hymn of Argentine Republic Sig. Carlos Francisco Victor Talking Machine CO Camden NJ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix A-60. National hymn of Argentine Republic / Sig. Carlos Francisco".....	60
Tabla 8. Amapola del Camino (Arreglo de Ernesto Rubio) Rubio y Martinez (duo) Dirección de A Esparza Oteo Discography of American Historical Recordings, s.v "Columbia matrix W95456. Amapola del camino / Rubio y Martínez," accessed February 13 2025,.....	61
Tabla 9. Pajarillo Gilguero Floro y Cruz Cubano - Dúo con guitarra Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix H-69. Pajarillo gilguero / Floro y Cruz," accessed February 13, 2025.....	62
Tabla 10. Vinilo En Torno del “El Paraíso” canciones de Martinez Cabal Dueto Lucienne y Cilia, Tenor Julio Cesar Alzate.....	64
Tabla 11. Tesoros discográficos de Colombia, RCA Victor.....	68

Introducción

Esta investigación parte del interés por explorar la escucha, la circulación y la difusión de la música en Guadalajara de Buga entre 1940 y 1970, desde una mirada que conjuga la historia social, la musicología urbana y la etnografía sonora. La elección de Buga no es fortuita: se trata de una ciudad intermedia, con un perfil híbrido entre lo tradicional y lo moderno, donde la dimensión litúrgica de la vida cotidiana cohabitó con una modernización musical en donde la llegada de nuevos formatos y medios de escucha intervinieron en las dinámicas de la población en sí misma. El estudio se nutre de una revisión crítica de fuentes primarias y secundarias, como archivos eclesiásticos, prensa local, discos de vinilo, entrevistas orales y documentación técnica de grabaciones, así como del diálogo constante con referentes historiográficos y musicológicos, que permiten pensar la música no como arte abstracto, sino como práctica cultural situada, cargada de significados sociales, políticos y afectivos.

El documento reconoce que los estudios sobre la historia de la música en Colombia han oscilado entre la exaltación de la música académica (representada por figuras como Uribe Holguín y Mejía) y una narrativa folclorista centrada en las "músicas nacionales" como el bambuco, el pasillo o el currulao. No obstante, ambas han dejado de lado la dimensión de la escucha y las prácticas sociales vinculadas al sonido, especialmente en contextos urbanos fuera del eje Bogotá-Medellín-Cali.² Esta tesis se inscribe en ese vacío, proponiendo una aproximación interdisciplinaria que recupere la densidad de las prácticas culturales musicales en una ciudad periférica, pero activa y simbólicamente potente como Buga.

Algunas de las fuentes secundarias que fueron consultadas en el proceso de investigación del escrito y que sirvieron de apoyo en su construcción y que, aunque no se mencionen explícitamente, influyeron en la construcción de la hipótesis y el sentido de los objetivos, siendo así, variaron entre libros, artículos, ensayos, los cuales fueron: *Tejada*³,

² Sergio Ospina Romero, "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, n.º 1 (2013): 299-336.

³ Tejada Tafur, Carlos H. 2023. *Memoria de mi barrio*. Edited by Oswaldo Cardenas. Bogotá: Prosa del mundo

Casas⁴, Gil⁵, Reynoso⁶, Villamil⁷, Gómez⁸, Cepeda⁹, Mas I Sempere¹⁰, Tanaka¹¹, Netto¹², Brunelli¹³, Chimènes¹⁴.

Desde sus primeros apartados, el trabajo establece una reflexión profunda sobre el concepto de dinámica social y cultural, apoyándose en la noción de ciudad-panorama de Certeau Michel¹⁵, la descripción densa de Geertz Clifford¹⁶, y la complejidad procesual de la civilización en Elias Norbert¹⁷. La ciudad, en este caso Buga, se analiza como una entidad viva y performativa, cuyos paisajes sonoros y formas de escucha están impregnados de relaciones comerciales, jerarquías simbólicas, y apropiación de prácticas que llevan a dinámicas insertas en la población. Se plantea que escuchar es, en sí mismo, un acto cultural y político, y que por ello amerita una reconstrucción historiográfica que incorpore metodologías no tradicionales, como la sonografía, el análisis de archivo sonoro y la memoria oral.

Desde el punto de vista metodológico y también creando un sentido reflexivo y analítico, ya que el componente conceptual está muy presente en la estructura del cuerpo del escrito, es por ello que, la investigación se estructuró en torno al uso de múltiples fuentes

⁴ Casas Figueroa, María V. 2015. *La ciudad que suena... o en la ciudad qué suena: práctica musical en Cali, 1930-1950*. N.p.: Universidad del Valle, Programa Editorial.

⁵ Gil Araque, Fernando, ed. 2013. *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. N.p.: Fondo Editorial Universidad EAFIT

⁶ Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música: De los Géneros Tribales a La Globalización*. N.p.: Teorias De la Simplicidad. Vol.2.

⁷ Villamil Ruiz, Jéssica R. 2009. *La Reconstrucción del Territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá*. Bogotá: Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía, n.º 18 (enero):129-42. <https://doi.org/10.15446/rcdg.n18.13031>.

⁸ Gómez Castañeda, Julio A. 2015. *Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900 - 1940*. Bogotá: HiSTOReLO. Revista de Historia Regional y Local (14):214 - 250. <https://doi.org/10.15446/historelo.v7n14.46321>.

⁹ Cepeda Sánchez, Hernando. 2016. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 43 (2): 397-402. <https://doi.org/10.15446/achsc.v43n2.59094>.

¹⁰ Mas I Sempere, Xavier. 2017. *Música despersonalizada y música participativa: Una propuesta terminológica desde la sociomusicología*. N.p.: EMPIRIA . Revista de Metodología de las Ciencias Sociales.

¹¹ Tanaka, Reiko. 2016. *Las experiencias del sonido: la visión de los músicos experimentales sobre la música folclórica en la sociedad moderna*. N.p.: Methados Revista de Ciencias Sociales 4, No. 2: 291-302.

¹² Netto, Michel. n.d. "Hibridismo no mercado da música e a articulação das identidades." *Ciências Sociais Unisino* 50 (1): 14-24.

¹³ Brunelli García, Omar. n.d. "Los Estudios sobre tango observados desde la musicología." *Historia, música, letra y baile. El oído Pensante* 3 (2): 12 - 32.

¹⁴ Chimènes, Myriam. n.d. "Musicología e historia. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?" *Revista de Historia*, no. 157, 15-29.

¹⁵ Certeau, Michel d. 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I*. Translated by Alejandro Pescador. N.p.: Universidad Iberoamericana.

¹⁶ Geertz, Clifford. 2019. *Interpretazione di culture*. Edited by M. Santoro. Translated by E. Bona. N.p.17-26: Il Mulino.

¹⁷ Elias, Norbert. 2016. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Translated by Ramón Cotarelo. N.p.:10-15 Fondo de Cultura Económica.

documentales, clasificadas en diversas tipologías: archivos sonoros, prensa local (como La Voz de Buga), entrevistas orales, registros eclesiásticos, material discográfico, anuncios publicitarios, afiches, fotografías históricas y documentos técnicos de vinilos. El tratamiento de estas fuentes siguió un criterio de análisis cualitativo, orientado por la triangulación, que permitió contrastar datos provenientes de testimonios, prensa e imágenes para reconstruir prácticas musicales concretas. Las entrevistas fueron abordadas bajo el modelo de historia oral, recuperando la memoria de actores sociales como Kremer Gertrudis u Ospina Gerardo, quienes dieron cuenta de las dinámicas de escucha en el ámbito doméstico, religioso y popular. Las fichas técnicas de vinilos y los catálogos discográficos se analizaron como fuente de circulación musical, reconstruyendo el repertorio escuchado por los bugueños, especialmente a través de discos de 78 RPM y LP.

Los documentos eclesiásticos, como el Decreto No. 19 de 1967 de la Diócesis de Buga, evidenciaron el papel de la música en la liturgia y su dimensión reguladora del tiempo social. La prensa fue clave para identificar los espacios de escucha pública, como los teatros Montúfar y las emisoras locales, mediante el análisis de anuncios y notas periodísticas. Las imágenes, fotografías de discos dedicados y partituras, fueron leídas como representaciones de vínculos emocionales, prácticas de coleccionismo y formas de apropiación cultural. Asimismo, se rastrearon los impactos del desarrollo ferroviario y la infraestructura urbana como factores facilitadores de la circulación de bienes culturales, incluido el repertorio musical. Todo este corpus documental fue interpretado desde una lógica que articuló la experiencia vivida con la evidencia empírica, y permitió construir una narrativa centrada en los sujetos populares, sus prácticas de escucha y su relación con los procesos de modernización, identidad y memoria urbana en Buga durante la primera mitad del siglo XX.

El primer capítulo funciona como una base teórico-metodológica que delimita el campo de análisis. Se desarrollan nociones fundamentales como paisaje sonoro, otredades aurales, escucha distinguida y centro/periferia, integrando perspectivas desde la historia cultural, la etnomusicología, los estudios urbanos y la crítica de la industria cultural. Este marco permite articular cómo lo sonoro es tanto forma de representación simbólica como artefacto material de circulación cultural. Se definen, además, los referentes historiográficos que sustentan el abordaje regional, en diálogo con trabajos de Casas María V., Cortés Jaime, Bermúdez Egberto y Ospina Romero Sergio.

La música, lejos de ser un mero objeto estético, se presenta aquí como una práctica situada que estructura lo cotidiano, define territorialidades, y canaliza afectos y memorias. Esta perspectiva permite articular el sonido con el espacio urbano, lo simbólico y las prácticas de distinción social, abriendo la puerta a nociones como "paisaje sonoro", "sonografía urbana" y "otredades aurales".

Se exploran también los marcos que configuran la escucha como una acción significativa. Siguiendo a Adorno Theodor¹⁸ se revisan las relaciones entre tecnología, producción simbólica y mediación sensorial. El primer capítulo ofrece así una plataforma de análisis desde la cual interpretar la escucha no como recepción pasiva, sino como construcción activa de sentido, mediada por contextos históricos, dispositivos técnicos y marcos culturales de referencia.

El segundo capítulo tiene como propósito central documentar y analizar el funcionamiento de la escucha, su difusión y circulación musical en Buga entre 1940 y 1970. Se parte del reconocimiento de que la ciudad operó como un nodo articulador de múltiples paisajes sonoros, en los que interactuaban prácticas e instituciones, formatos tecnológicos y repertorios diversos.

El capítulo reconstruye la geografía sonora de Buga, identificando espacios emblemáticos como los Teatros, las emisoras radiales, las parroquias principales, y los hogares que contaban con fonógrafos y tocadiscos. Se destaca la función performativa de estos espacios, donde la música no solo sonaba, sino que estructuraba formas de socialización, construcción de identidad y participación comunitaria.

Desde el enfoque microhistórico, se destacan figuras como Salazar Manuel A., quien promovió una música "lugareña" que se destaca como una dinámica en torno a la vida cotidiana. También se subraya la labor de Kremer Gertrudis, cuyo papel en la liturgia musical

¹⁸ Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 1994. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. N.p.30-31: Trotta.

de la ciudad permitió articular lo devocional con lo cultural, lo institucional con lo íntimo. La circulación de discos dedicados y grabaciones personalizadas se analiza como prácticas que conectaban afectividad, consumo simbólico y relaciones de clase.

Finalmente, el análisis de los formatos sonoros, desde el disco de 78 RPM hasta el LP, permite mostrar cómo la tecnología impactó la configuración del gusto y los modos de apropiación musical, revelando tensiones entre lo popular y lo elitista, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo transnacional.

El tercer capítulo profundiza en la dimensión historiográfica, proponiendo una mirada a la música como constructora de historicidad desde lo cotidiano. Se aborda la relación entre prácticas musicales, espacio urbano y procesos de subjetivación colectiva. Desde las dinámicas musicales asociadas a prácticas culturales populares hasta la formalización institucional de la educación musical, el capítulo revela cómo la música operó como catalizador de identidad local, disputa simbólica y afirmación social. Se analizan las relaciones entre centro y periferia, tanto en lo territorial como en lo simbólico, así como la manera en que la circulación y difusión contribuyeron a definir ritmos de vida, calendarios litúrgicos y modos de socialización.

Esta tesis se ubica, por tanto, en un campo historiográfico aún emergente: el de la historia social de la música con enfoque territorial y urbano. A través de la reconstrucción de prácticas de escucha en Buga, el texto ofrece una propuesta metodológica, que incorpora elementos como el paisaje sonoro, la sonografía urbana y las otredades aurales. Al situar la escucha como objeto de estudio y como método, se aporta una vía para pensar la historia no solo desde lo textual o visual, sino desde lo sensorial y lo acústico. La música, entendida aquí como *archivo inasible* y agente de transformación social, permite acceder a una dimensión sensible de la vida urbana, enriqueciendo así la comprensión del pasado local y sus formas de memoria

1. La dinámica social y cultural en la música

En los estudios de la Historia de la música es necesario primero detenerse en los pasos fundamentales para entender cómo esta misma influye en las dinámicas sociales y culturales, es entonces que el primer punto a conceptualizar es: ¿Qué se entiende por dinámica social y cultural?, ¿Qué es dinámica social?, ¿Qué es dinámica cultural?, ¿Cómo funcionan estas dinámicas? ¿Quién ha abordado estudios sobre dinámicas sociales y culturales?

Es en este proceso de conceptualización que se encuentran autores como Certeau¹⁹ quien habla del concepto de ciudad-panorama, una visión macro entendida como si mirar un rebaño de ovejas desde el *Worldtrade Center* se tratara, entendiendo que lo urbano es un texto que se escribe sin poder leerse, poniendo sobre la mesa las prácticas de espacio desde el punto específico de las operaciones o maneras de hacer. Traduciendo esto en una experiencia en la cual la ciudad se insinúa como viva, planificada y legible.

Es entonces cuándo las dinámicas se ven desde el proceso de observación en el que la vista en perspectiva propende también un pasado difuso; se entiende que en este caso la dinámica se traslada a un proceso de hecho urbanístico, ya que nuestro objeto de estudio es la población, ya que las mismas dinámicas son efímeras y en constante movimiento, hace que por ello el concepto operacional de cambio temporal nos diga entonces que el concepto de “Dinámica cultural” en un espacio determinado que en este caso sería lo urbanístico, tendría tres puntos operativos a tener en cuenta los cuales son:

1. La producción de un espacio propio como una organización racional
2. La sustitución de las resistencias inasequibles, pertinentes de las tradiciones, con un no tiempo y a su vez no sincrónico (este como un objeto no medible de tiempo sobre las relaciones entre las personas y su espacio)
3. Y la creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad por sí misma, entendiendo como un sujeto real o múltiples sujetos reales.

¹⁹ Certeau, Michel d. 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I*. Translated by Alejandro Pescador. N.p.: Universidad Iberoamericana. 105-110

Allí es que entonces las *dinámicas sociales y culturales* tienen un aspecto temporal y de cambio a largo plazo, por ende no está alejado de los propósitos netos del estudio de la Historia, ya como lo explica Geertz²⁰ en el caso de estudio de Bali donde las prácticas culturales, religiosas y económicas están entrelazadas de manera compleja, ya que se vale de una investigación que así mismo determina, como descripción densa, por qué dicha sociedad está determinada en prácticas sociales y culturales de castas y con una fuerte influencia religiosa.

Es por ello que por medio de símbolos y rituales destaca la importancia de las prácticas en la vida de los balineses, teniendo en cuenta que estas no son cuestiones superfluas que no atañen formas de expresión y dinámicas sociales, ya que estas determinan inclusive las relaciones que hay entre lo local y lo global, pues plantea que las prácticas culturales en Bali son moldeadas tanto por factores locales como influencias externas, así mismo poniendo sobre la mesa que el caso de Bali es cómo concretamente se pueden aplicar ideas teóricas y metodológicas sobre la interpretación de *dinámicas sociales y culturales*.

Desde el punto de vista del proceso civilizatorio es simplemente el problema general del cambio histórico: este cambio en su totalidad no está planificado «racionalmente», pero tampoco es un ir y venir arbitrario de figuras desordenadas. ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo puede haber formas en el mundo humano que nadie ha imaginado y que, sin embargo, no son, ni mucho menos, figuras nebulosas, sin consistencia y sin estructura?²¹

Es entonces que los cambios en el tiempo sobre las dinámicas sociales y culturales de tal forma obedecen a rasgos con respecto a las influencias que tienen las instituciones sociales, tales como (familia, educación, religión, gobierno) en el proceso de interacciones entre *dinámicas sociales y culturales*, estas tienen una influencia en el desarrollo de lo que se

²⁰ Geertz, Clifford. 2019. Interpretazione di culture. Edited by M. Santoro. Translated by E. Bona. N.p.: Il Mulino.

²¹ Elias, Norbert. 2016. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Translated by Ramón Cotarelo. N.p.: Fondo de Cultura Económica.450-451

entiende como prácticas y experiencias en una determinada cultura, donde hay cuestiones que escapan de la causalidad, como lo expresa la anterior cita, ya que el espacio se puede percibir como un sitio de confluencias vivo.

Es allí donde la explicación sobre lo que es la cultura termina siendo plausible, ya que como Weber consideraba “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”²². Tanto como lo menciona Geertz²³ ampliando que es la urdimbre y que el análisis de la cultura hace que no sea una ciencia experimental solo en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa que busca significaciones sociales que a superficie es enigmática y por ende la estructuración del estudio científico de la ciencia, dado este caso con el estudio musical termina siendo un proceso metodológico y científico necesario para entenderlo como parte orgánica de la investigación musical.

1.2 Contexto nacional y regional

El panorama político colombiano, en los años consecuentes a la república liberal, tiene presente unos aspectos notables con respecto a los avances en la modernización de la república a través de un producto como el café, que fue uno de los impulsores en el proceso modernizador, aunado en las consecuentes reformas de López Pumarejo con la reforma constitucional de 1936, después de la Ley 100 de 1944, la reforma agraria con la Ley 200 de 1936 y la ley de 6a de 1945, que regulaba el régimen prestacional de los empleados a los niveles departamentales municipales. En la segunda administración de López Pumarejo, además de ser considerada una de las más destacadas e importantes del siglo XX, ya que dichas reformas trajeron consigo grandes transformaciones en el papel del estado, la economía, la industria, la tenencia de tierras, junto con la educación pública.²⁴

Es necesario extender el contexto a los procesos coyunturales, tales como la afectación que tuvo Colombia con respecto a las consecuencias de la Segunda Guerra

²² Millán R., Tomas. 2000. Para comprender el concepto de Cultura. N.p.: UNAP Educación y desarrollo PP:1-11

²³ Geertz, Clifford. 2019. Interpretazione di culture. Edited by M. Santoro. Translated by E. Bona. N.p.: Il Mulino. PP: 20

²⁴ Mora Toscano, Óliver. 2016. La reforma laboral implementada durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo. 61st ed. Vol. 35. Tunja, Colombia: Apuntes de CENES. PP:118.

Mundial, y la consecuente caída de los precios del café, siendo este el mayor producto de exportación, al conjunto con la férrea oposición que tuvo con respecto a los Conservadores y del clero religioso que llevaron al intento de golpe de Estado en 1944, y lo que le siguió con su renuncia en 1945.

El primer resultado es la caída de los precios del café, que de no mediar la acción estatal hubiera sido todavía más espectacular. En el acto se resiente la capacidad de importar, dado que los países capitalistas desarrollados estaban preocupados por abastecer su industria de guerra, y es seriamente afectada la industria nacional en diversos renglones. Por esta razón, el Estado colombiano se convierte en el principal impulsador de la política de sustitución de importaciones.²⁵

Es entonces que se debe ver también los esfuerzos de la república liberal en sus proyectos culturales que, en pro de buscar la creación de identidad nacional, aludieron a formas en donde procuraron articular políticas culturales de masas o en la misma vinculación de las mayorías populares con el fin de promover y ampliar a la ciudadanía la participación e integración nacional.²⁶

Por tanto, los programas ideológicos que se encargaron en la promoción y difusión de dichas políticas a través de una matriz folclórica que permitió la construcción de las representaciones de la cultura popular en la denominada Política Cultural de la República Liberal, se constituyó en una fase primaria la construcción de una cierta representación de la cultura popular, que en su esencia recrea el “folclor” y como “tipicidad”, ya que los estudios con respecto a dichos conceptos se llevan a cabo en buena parte del siglo XX.²⁷

Es por eso que un concepto fundamental entra tomar partido en estas representaciones variadas con respecto a la Política Cultural es *la difusión*, ya que buscaba combinar procesos

²⁵ Vega Cantor, Renán. 1987. «La “contra-revolución en marcha” y el derrumbe de la República Liberal 1942-1946». Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura, n.º 15 (enero):231-71. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36111>.

²⁶ Flórez López, Carlos, and Renán Silva. 2006. “República liberal, intelectuales y cultura popular.” Universidad Nacional de Colombia Revistas electrónicas UN Historia y Sociedad. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35723>.

²⁷ Silva, Renán. 2000. “República Liberal y Cultura Popular en Colombia 1930-1946.” Universidad del Valle. <https://sociohistoria.univalle.edu.co/republica.pdf>.

culturales, y de estratificación de culturas populares, ya sea tanto de la clase acomodada con el curso ideológico creado por el costumbrismo y los desarrollos literarios de finales del siglo XIX, por la necesidad de creación de representaciones con respecto a la participación ciudadana.²⁸

Fue necesario la datación de las informaciones posibles para poder interpretar en el proceso de difusión las actividades culturales de las masas campesinas y de los habitantes urbanos, lo cual se podría ver como un esfuerzo por crear una homogeneidad en la creación de un discurso en varios niveles y no solo uno oficial.

Es uno de los proyectos llamado *Cultura Aldeana*, en el que se desempeñaron varios años a las investigaciones con respecto a la vida social, económica y cultural de los grupos populares, ya que en la República Liberal no solo significó una profunda originalidad en el campo de extensión cultural, bajo los medios difusores tales como la radio y la prensa buscaban también la orientación con respecto a “nación” bajo la idea de difusión de aspectos fundamentales y profundos sobre la idiosincrasia colombiana, y también en expresiones tales como la que concierne en este escrito, que es la música.

1.3 Referentes Historiográficos

Algo en lo que se debe acotar con respecto a la Historia Musical de Colombia es que oscila entre la creación de música académica, entre el universalismo²⁹ y el prospecto de construcción nacional que dejó la independencia como querencia de búsqueda de identidad y, directamente lo popular, teniendo estos dos aspectos o lados de la moneda en constante debate sobre a lo que representación se refiere, ya que con la llegada de Guillermo Uribe Holguín de París en 1909 con su nueva mirada orientada al universalismo, con la implementación de nuevos repertorios musicales y su deseo de convertir la Academia Nacional de Música en un Conservatorio, y es esta “música nacional”³⁰ la que mantuvo su vigencia hasta los años 40 con

²⁸ Ibid, PP:7

²⁹ Concepto utilizado por Uribe Holguín a la hora de referirse al proceso de reconocimiento de la música en este caso occidental.

³⁰ Término utilizado por Guillermo Uribe Holguín para hacer referencia a su visión sobre música de corte nacional

la presión de las compañías fonográficas internacionales a la cabeza y con la llegada de las músicas de Lucho Bermúdez³¹.

Es allí entonces que el pasillo y el bambuco, reconocido por un sector musical se empieza a denominar como *pilar de la canción y música nacional*³² (teniendo en cuenta visiones positivistas, nacionalistas), ya que estaba bien arraigado ese ideal de creación nación propio de los procesos de modernización y los cuales formaban parte de la república liberal.

“Los pasillos y Bambucos, predilectos de las tertulias y cenáculos literarios, constituían “la música nacional”, que para muchos era la música por excelencia, la única que había”³³ Un punto a tener en cuenta, como lo define Cortes³⁴ *La Polémica*, en el que habla sobre los diferentes postulados expuestos por Uribe Holguín y la rencilla con Santos. Aunado a esto se ligan así mismo los intentos de integración con respecto a los periodos anteriormente mencionados, con avances en comunicación, periódicos, revistas, aviación y emisoras, teniendo en cuenta los avances con respecto al proyecto radiodifusor nacional, lo cual hizo avivar músicas como danzas, pasillos, música de baile, en inclusive música en pro del fervor patriótico debido a la guerra de Colombia con Perú, y en yuxtaposición con esto en la costa Caribe surge el porro y el fandango y, en el pacífico colombiano con el Currulao, Patacoré y el Berejú, La Juga, Los Bundes, Chigualo, El Maquerule, Pango o Pángora, Calipso y Tamborito Chocoanos, La Caramba, El pregón³⁵.

Siendo uno de los avances más importantes la llegada de Discos Fuentes a Cartagena el 28 de octubre de 1934 con su proyecto de grabación y orquestal en el que nominaron artistas como Buitrago Guillermo, José María Peñaranda, La Orquesta Número Uno, Clímaco Sarmiento, La Orquesta Emisora Fuentes, dirigida por Lucho Bermúdez, siendo estos últimos

³¹ Bermúdez, Egberto. 2010. “La música colombiana: pasado y presente.” In *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, 247- 254. N.p.: Ediciones Akal.

³² Concepto utilizado por Bermúdez para definir la incorporación de dichas músicas como columna vertebral.

³³ Bermúdez, Egberto. n.d. “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?” *Los 10 del mismo siglo XX*. Accessed February 21, 2024..

³⁴ Cortés, Jaime. 2004. “La Bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional.” In *Actas IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. N.p.: Tesis de maestría en *Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

³⁵ Abadia Morales, Guillermo. 1993. “Música y Organología Musical.” In *Colombia Pacífico Tomo II*, 218 - 225. Bogotá: Leyva Franco, Pablo. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2807/>.

más contemporáneos a la fecha de estudio de este menester escrito. Mientras que en Bogotá, en 1938, Adolfo Mejía, con su obra orquestal nacionalista y, Alex Tobar, tocaban en orquestas de baile de la emisora Ecos del Tequendama con músicas como el Jazz y canciones de Broadway³⁶.

Trayendo a la discusión como lo complejo del relacionamiento entre la Musicología y los aspectos Historiográficos, Ospina Sergio³⁷ expone un balance sobre el estado del arte con respecto a los estudios de la Historia de la música en Colombia y el Valle del Cauca.

En líneas generales, a lo largo del siglo XX los estudios sobre musicología e historia en Colombia han ido por caminos más bien separados, cuando no divergentes. La primera de estas disciplinas lleva una tradición académica muy corta en el país y la segunda, aunque mucho más consolidada, no ha mostrado mayor interés por las cuestiones de índole musical.³⁸

Es entonces que es menester abordar la cuestión con respecto a la música, como lo define Casas³⁹; y es que en términos musicológicos las manifestaciones musicales abarcan prácticas individuales y a la vez colectivas, entre instrumentales y vocales, teniendo en cuenta la música sacra y profana, ya que esta también forma un papel fundamental en las prácticas musicales, y es así que en los procesos de metodológicos de rescatar las prácticas musicales están las fuentes ya que estas aportan un papel fundamental en el proceso de estudio e investigación sobre la música en sí misma.

En este caso las fuentes con las cuales se pueden crear las narrativas musicológicas son las transcripciones manuscritas, programas de mano, empastados de colección familiar, estas fuentes por lo general residen en ciudades tanto como en Buga como en Cartago.

³⁶ Ibid. PP: 3

³⁷ Ospina Romero, Sergio. n.d. "Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario." In *Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura* 40 (1), 299 - 336. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772>.

³⁸ Ibid. PP: 5

³⁹ Casas, María V. 2010. *Hacia una Historiografía musical en el Valle del Cauca (Música De Salón, 1890-1930)*. 6th ed. Cali: Historia y Espacio. <https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1740>.

Teniendo en cuenta que una de las fuentes más importantes para la construcción de la Historia Musical, musicología es la prensa, ya que en esta se plasmaban la variedad de actividades o prácticas artísticas publicitadas en la población como ya se abordará más adelante en posteriores capítulos del escrito.

Es así que, en la difusión y práctica de músicas populares, fue importante la llegada y difusión en partituras, que desde finales del siglo XIX⁴⁰ fue un formato indispensable para los estudios de la música, fuera de la publicitada en prensa, magazines y revistas.

Así que los antecedentes con respecto a la clasificación de los estudios que son antecedentes en el Valle del Cauca, son como lo define Casas⁴¹:

1. Estudios relacionados con la recuperación de patrimonio musical de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX en Colombia.
2. Estudios sobre nacionalismo musical o sobre las llamadas músicas nacionales que también abarcaban el siglo XIX y el XX en Colombia
3. Estudios sobre identidad y nación
4. Estudios sobre la cultura local en algunos municipios del Valle del Cauca, particularmente Buga y Cartago.

Estas categorías también pueden verse como un parte aguas con respecto a los enfoques al estado del arte de los estudios sobre la Historia musical, teniendo presente que en la primera categoría hay que acotar que estos estudios van de la mano de autores como Duque Ellie, Bermúdez Egberto y Cortés Jaime del instituto de investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.

Las demás categorías obedecen tanto a procesos Históricos como procesos en la categorización no solo de la música como fenómeno de escucha, sino dotándola de un fuerte contenido contextual y social, como lo son el desarrollo de la música en Colombia y en el Valle, como la definía “*La música nacional popular colombiana, en la colección Mundo al*

⁴⁰ Ibid. pp:4

⁴¹ Casas, María V. 2010. Hacia una Historiografía musical en el Valle del Cauca (Música De Salón, 1890-1930). 6th ed. Cali: Historia y Espacio. <https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1740>. pp: 7.

*día 1924-1938*⁴² en la que está la categorización y selección de partituras, fuentes en diferentes archivos y bibliotecas, todo esto ordenado por géneros, estilos, de dónde vienen, y dado esto mismo crea un criterio de selección y una línea de Historicidad de las transformaciones en la música que allí se encuentra almacenada.

En este mismo sentido, el trabajo de Ruiz Jaime⁴³, *La obra para cuerdas de Miguel Barbosa*, representa un valioso esfuerzo por rescatar y contextualizar la producción musical local desde una perspectiva histórica y musicológica. Al centrarse en la figura de Barbosa, Ruiz no solo recupera la trayectoria de un compositor bugueño, sino que aporta a la historiografía regional desde un enfoque interdisciplinar que dialoga directamente con los propósitos de esta investigación.

En el Valle del Cauca, en donde las prácticas musicales se ven influenciadas en dos líneas o vertientes, las cuales eran la música académica y la música tradicional. Es así que la llegada de centros de formación académica como el Conservatorio Antonio María Valencia, en Cali (1933)⁴⁴, y el Conservatorio Pedro Morales Pino, en Cartago, en (1950)⁴⁵

Así es que según Rengifo y Casas se tiene que tener en cuenta que la variedad de músicas con respecto a su interpretación van de la mano con que en el Valle del Cauca sucede algo particular y es:

En el Valle del Cauca entonces, a comienzos del siglo XX, el Bambuco se tocaba y cantaba en las tertulias familiares, serenatas y conciertos de salón, que hacían parte de la cultura tanto de los círculos sociales más altos, como también de los más populares. Se fue transformando en canción estilizada y pieza instrumental que coexistió con origen europeo como el Vals, la Marcha, la Polka y la Mazurca.⁴⁶

⁴² Cortés, Jaime. 2004. "La Bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional." In Actas IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. N.p.: Tesis de maestría en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Colombia. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

⁴³ Ruiz García, Jaime, and María V. Casas Figueroa. 2019. *La Obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. N.p.: Universidad del Valle.

⁴⁴ Gómez, Vignes. 1991. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.

⁴⁵ Gómez, Vignes. 1999. *La Música en el Valle del Cauca a lo largo y ancho del siglo XX*. Cali: Historia de la Cultura del Valle del Cauca Siglo XX Cali: Proartes.

⁴⁶ G, Rengifo A. 1999. *Historia de la Cultura del Valle del Cuaca en el siglo XX*. Cali: Cali: Proartes.

Ya en otra instancia es necesario continuar con el recorrido historiográfico correspondiente a los estudios que se han realizado con respecto a la música. Es así que se debe abordar más en profundidad el concepto de *Escucha*, con ello complementándolo con el concepto de *cultura de la escucha*, teniendo varios matices en los cuales convergen aspectos como la audiofilia en referencia a la escucha en formatos de alta definición o podría decirse la constante del siglo XX e inicios del XXI con respecto a la llegada de nuevas formas de reproducción musical, pasando por la fiabilidad de la escucha en vivo de músicas a la confiabilidad a las presentaciones en formatos como CD, reproductores MP3, pero en el caso específico del contexto, el traslado a las radios y la llegada de formatos longplay o vinilo para uso doméstico y/o entretenimiento, soslayando el hecho puntual que la discusión con respecto a la audiofilia es compleja y también gira en torno a otros procesos tales como la industria musical, o la masificación de la escucha.

Otro matiz de la “cultura de la escucha” es el promover lo que se le considera como “distinguida”

- a) La aceptación o rechazo de nuevos desarrollos tecnológicos
- b) La crítica a modelos de distribución y comercialización dominantes
- c) La idealización de experiencias aurales y la promoción de una escucha crítica
- d) La consolidación de un “Gusto aural”⁴⁷

Con estos puntos sobre la discusión es pertinente entonces dar a conocimiento el motivo central que plantea Woodside con respecto a la *cultura de la escucha* y es también plasmar algo que define como “deber ser o deberes ser” con respecto a la escucha; es por ello que, citando a Adorno, habla de los postulados de la Dialéctica de la Ilustración⁴⁸, natural de la escuela de Frankfurt, en dónde en la obra el mayor postulado con respecto a la sociedad de masas se basa en el análisis crítico de cómo el entretenimiento termina estando en un estado común servir para saciar necesidades más no a crear un impacto significativo a la sociedad, teniendo esto unos propósitos más enfocados en lo que denomina como “Industria Cultural”.

⁴⁷ Woodside, Julián. 2021. “La escucha y su afectos, las implicaciones de la audiofilia en la construcción de otredades aurales: una lectura intercultural sobre la escucha distinguida.” In *Sonido escucha y poder*, 152-153. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, facultad de música.

⁴⁸ Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Edited by Gunzelin S. Noeri. Translated by Edmund Jephcott. N.p.: Stanford University Press.

Otra perspectiva que ayuda a dilucidar mejor los anteriores conceptos utilizados por Woodside y Adorno, es Benjamin, quien en su libro, muy propio al contexto, plasma que la obra de arte siempre es y será susceptible a la reproducción, pero entrados al siglo XX la reproducción alcanzó un prospecto de estandarización, entendiendo está como algo que no solo permeó la totalidad de las obras de arte, sino que logró algo y es que modificó el procedimiento artístico ⁴⁹.

Más cerca a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección. El funcionamiento de los grandes estudios, como también la calidad del material humano altamente pagado que los habita, es un producto del monopolio al que se acomodan. A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y sobre todo, a ellos mismos⁵⁰.

Es por consiguiente que el concepto de *otredades aurales*⁵¹ empieza a despejar el panorama con respecto al campo cultural de la ola que trajo la masificación en las industrias culturales, ya que la audiofilia también tiene un aspecto prominente en el proceso de entender la *escucha transparente*⁵² para entender más allá cómo se comunica un grupo determinado, entendiendo el concepto anteriormente mencionado como una forma de comprender agentes y dinámicas involucradas.

Lo anterior también nace con la necesidad de crear el control con respecto a la auralidad, o sea en controlar la reproducción, almacenamiento y difusión, un poco apartado del aspecto de la cultura de la escucha, ya que esto crea un paralelismo más enfocado en la

⁴⁹ Benjamin, Walter. 2021. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Dritte, autorisierte letzte Fassung* (Band 150, Klassiker in neuer Rechtschreibung). Edited by Klara Neuhaus-Richter. N.p.: Henricus - Klassiker in neuer Rechtschreibung

⁵⁰ Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Edited by Gunzelin S. Noeri. Translated by Edmund Jephcott. N.p.: Stanford University Press

⁵¹ Woodside, Julián. 2021. "La escucha y su afectos, las implicaciones de la audiofilia en la construcción de otredades aurales: una lectura intercultural sobre la escucha distinguida." In *Sonido escucha y poder*, 152.

⁵² Carbó, Antoni G. 2023. «*Escucha el Desierto del Sonido*»: *las Campanas Silentes (Claudio Parmiggiani) y la Música que ha Perdido el Elemento Sonoro (Salvatore Sciarrino)*. Vol. 3. Vol. 11 vols. Barcelona: Barcelona Investigación Arte Creación. PP: 388-424

necesidad del mercado que el propio contexto lleva a que las *otredades aurales* empiecen a formar un papel fundamental en la construcción de un panorama aunado a su paralelismo con la audiofilia propia y un tanto conservadora en ocasiones.

Ahora bien, con respecto al panorama de la música en la Historiografía colombiana, se debe acotar algunos aspectos comunes con respecto al devenir de las obras; autores como Pérez⁵³ y Bermúdez⁵⁴, en como lo habla Ospina en su obra⁵⁵, al hacer un recorrido por las obras de los autores anterior mencionados en el que se debaten varias cuestiones con respecto al desarrollo de los trabajos y/o estudios Históricos con respecto a la música, presentando una comparativa a los estudios culturales de hace siete décadas en el panorama mundial, y bien lo expresa en la siguiente cita:

El conocimiento que se ha erigido en la materia, a lo largo de poco más de un siglo, ha sido principalmente obra de historiadores aficionados, de músicos profesionales y aficionados, y eventualmente, de musicólogos. Esto ha traído como resultado que los estudios histórico-musicales reflejen una gran ambigüedad en términos de enfoques, intereses investigativos, y contenidos. El primer problema radica en reconocer hacia dónde se dirigen las pesquisas mismas: ¿la vida de los músicos y de los compositores? ¿Los acontecimientos significativos asociados con el quehacer musical tales como la formación de una orquesta o el establecimiento de un conservatorio? ¿Las prácticas sociales y los aspectos culturales relacionados con la música? ¿La conformación del repertorio nacional o local? ¿La evolución de las artes musicales en términos de educación, composición o interpretación?, o más aún ¿la música misma?, es decir, ¿la recuperación de los sonidos musicales del pasado?⁵⁶

A raíz de esto, y en la lectura profunda de los autores previamente citados, se llega a varias conclusiones, o más bien a un encuentro con respecto a las aseveraciones con respecto al panorama Historiográfico, y es la constante con respecto a la Historia política relacionada

⁵³ Pérez González, Juliana. 2010. Las historias de la música en Hispanoamérica. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

⁵⁴ Bermúdez, Egberto. 2001. “¿Para qué sirve la música? (Presentación).” In Musicología en Colombia: una introducción. Bogotá: Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, Universidad Nacional de Colombia

⁵⁵ 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. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

⁵⁶ Ospina Romero, Sergio. 2010. “Reseña del libro: Juliana Pérez González. Las Historias de la música en Hispanoamérica, 1876-2000.” Maguaré.

con el proceso de creación identitario presente en la primera mitad del siglo XX, teniendo este una notoria preferencia por figuras notables, ya que la vinculación de la Historia con la música se da como lo describe Ospina desde dos paralelos, uno enfocado solo en la música y otro desde la política, especificando que los tópicos eran destinados a un lado o al otro, ignorando el hecho de la inherente relación entre los procesos históricos, desde niveles no netamente culturales; sino también desde lo social y económico.

Añadido a ello, el auge del folclorismo en la década de los 30, el cual carente de apropiación de algo diferente a lo estático de las culturas musicales, de formas descriptivas, más no desde el análisis del contexto musical y la propia identidad nacional⁵⁷.

Con el advenimiento del concepto que plantea Pérez, el cual es *historia social de la música* en el que Romero hace un énfasis interesante en el que los asuntos musicales despiertan un interés interdisciplinario con respecto a la antropología, sociología, psicología, y en una menor medida la historia; así mismo alejándose un poco en los aspectos más narrativos y dando paso a cuestiones más interpretativas, precisamente en la elaboración de trabajos monográficos, así mismo ampliando la gama de alcance entre disciplinas; siendo tópicos culturales, económicos, políticos⁵⁸.

Otro aspecto bastante presente en el proceso de a lo largo del siglo XX, son las diferentes posturas que existen con respecto a la labor de escritura de autores que procuraban con la escritura ir fundamentando los esfuerzos nacionalistas por el punto de crear una Historia de la música es así que en el *IV Boletín Latinoamericano de Música*.

Volume IV is the only volume solely treating Latin American music. It includes an article on Guillermo Espinosa and the Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia which he conducted beginning in 1936; the history of the first Ibero-American Music Festival celebrated in Bogotá; notes on the history of Cuban music by Eduardo Sánchez de Fuentes; an essay on the music of the Nazca period by Peruvian composer and historian Andrés Sas; studies on Pre-Columbian music by

⁵⁷ 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. Bogotá: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura.

⁵⁸ González, Pérez, and Gerard Béhague. 1991. Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology. Chicago: Comparative musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology, University of Chicago Press.

Mexican musicologist Vicente Mendoza, indigenous music from the Colombian Amazon; an essay on music theory by Daniel Castañeda; and biographical notes on the Colombian composer Guillermo Uribe Holguín and the Spanish harp player Nicolás Zabaleta. Among the many valuable studies, José Ignacio Pérdomo Escobar's writings on the history of music in Colombia stands out.¹² It occupies one hundred and eighty-three pages treating musical activities from Pre-Colombian times to the 1930s.⁵⁹

Es entonces que la mirada protagonista de estos escritos estaba más enfocada en el proceso descriptivo, y además era también un ejercicio en el que los autores bajo las miradas positivistas propias de la primera mitad del siglo XX y bastante eurocéntricas, hacían una labor de revisión y de juicio sobre lo descrito con anterioridad como es el caso de Perdomo Escobar:

*“La música indígena colombiana parece estar desprovista de realismo y estética; se nota la ausencia de motivos aprovechables, se caracteriza por el estado primitivo y rudimentario que se nota en los principios de la historia de la música.”*⁶⁰

Esto bajo una revisión constante y bajo la mirada de la Historiografía, daría paso a un tratamiento de la información un poco más complejo, ya que dichas posturas reflejan en demasía lo arraigado que estaba el racismo y el concepto de música tradicional como ideario Nacional que se estaba creando en el momento de su publicación, esto haciendo que los escritos sobre la Historia de la música.

⁵⁹ Lange Curt, Francisco, and Instituto de Estudios Superiores(Montevideo, Uruguay). 1938. Boletín Latinoamericano de Música. Vol. IV. Bogotá, New York City: Sección de Investigaciones Musicales.

⁶⁰ Ibid: P. 17

1.4 Musicología Urbana, espacio y sonido

Empezando con el problema a trabajar, es necesario entonces abordar algunos tópicos para poder crear una discusión sobre la misma cuestión y es sobre; cómo el panorama con respecto a lo que se desea trabajar y, es cómo los estudios de la música afectan directa o indirectamente las dinámicas sociales, culturales, económicas, y esto viéndose como una cuestión cíclica. Es por ello que es necesario hacer una pregunta fundamental para empezar con este problema a investigar y es: ¿Cómo se dio la circulación y escucha entre la población bugueña entre los años 1940 – 1970?

Y es bajo esta pregunta que va la canalización de las intenciones como investigación, ya que muchos de los trabajos y escritos que se han elaborado con respecto a los estudios musicales se hacen desde perspectivas, ya sean, sociológicas, musicológicas, pero muy pocas desde la etnomusicología, y la denominada musicología urbana, ya que en la denominación de la historia urbana surge como una metodología en la que confluyen enfoques variados e investigadores con enfoques diferentes.⁶¹

Que la música tiene una dimensión espacial, física y psicológica no es algo nuevo: la música ayuda a estructurar el espacio (el real y el simbólico), a crear un sentido de identidad entre quienes la comparten, en la escucha o la interpretación y también un sentido de exclusión entre quienes no acceden a ella. La música es, por tanto, un medio particularmente eficaz no sólo para crear y organizar el espacio, sino también de crear el tiempo y definir la identidad.⁶²

Es así como Martín Stokes dice que proporciona significados por los cuales la gente reconoce identidades y lugares y las fronteras que les separa⁶³. Por lo tanto, para menesteres de este escrito, está entonces entender que la práctica musical de carácter público es, en mera

⁶¹Marín, Miguel A. 2014. Contar La Historia Desde La Periferia: Música Y Ciudad Desde La musicología Urbana. N.p.: Neuma (Talca) 2 (diciembre):10-30. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/102>.

⁶² Ibid. P. 13

⁶³ Stokes, Martin. 1997. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. New York: Oxford y New York: Berg. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/publications/ethnicity-identity-and-music-the-musical-construction-of-place>.

esencia, un fenómeno urbano que solo puede entenderse en el contexto de las ciudades donde se genera.⁶⁴

Por ende la musicología urbana debe, por tanto, ser considerada no como una disciplina propia sino como un enfoque de estudio que se centra en un aspecto concreto de las relaciones que existen entre el espacio urbano tácticas musicales, que a su vez obedecía a intereses políticos entre lo que se conoce como folclor la música, teniendo en cuenta que se vale procesos interdisciplinarios para la elaboración de estudios, que en sí podría decirse que configura y determina las maneras de producción, consumo y recepción de la música y viceversa, también como determinadas maneras de producir, consumir y recibir la música que así misma define una población⁶⁵.

Es así que las variables de músico y música en el contexto urbano crean una relación de interdependencia, es decir, que ambas se condicionan mutuamente. En aspectos tales como la relación que tenía la escena local con el ofrecimiento y la difusión de las músicas, esto condicionando a su vez al músico en la producción y prácticas laborales en la población.

Es entonces que en los procesos de la musicología en la integración de la música y en la contextualización del tiempo y el espacio; en donde un papel fundamental lo juegan los enfoques y perspectivas de musicología urbana, siendo las instituciones musicales, repertorios musicales, el músico en sociedad y el paisaje sonoro en conjunto con el problema de las fuentes en aspectos metodológicos que juegan un aspecto significativo en los estudios urbanos musicológicos.

⁶⁴ Borsay, Peter. 2003. *Music, urban renaissance and space in eighteenth-century England*”, *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. N.p.: Hans Enrich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner editores. París: Foundation Maison des sciences el’homme, pp. 253-27

⁶⁵ Marín, Miguel A. 2014. Contar La Historia Desde La Periferia: Música Y Ciudad Desde La musicología Urbana. N.p.: Neuma (Talca) 2 (diciembre):10-30. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/102>. pp:13

1.5 Paisaje Sonoro y Sonografía, como método

Otros aspectos importantes son estos conceptos que titulan el apartado y se adaptan a necesidades de la investigación, es por ello necesario hacerles una introducción.

Es, por tanto, que hay que hablar de la intervención del sonido en los aspectos espaciales, teniendo en cuenta como lo define Lefebvre⁶⁶ en el que define la espacialidad no como un sujeto ni un objeto, sino tanto así como una realidad social, ya que ve todo esto como un conjunto de relaciones y de formas, enfocado principalmente en la producción del espacio, viéndolo desde un punto de vista bajo la lógica capitalista, entendiendo que la apropiación del sonido en este caso va en los fenómenos comprobables como lo que produce el sonido en el espacio, cómo interactúa el sonido en espacio y de la misma forma como impacta en la realidad social que se apropia.

Es gracias a eso que entonces las dimensiones del sonido con su proyección en un espacio hace que se pueden identificar en sitios urbanos como: el sonido y los anuncios que generan los vendedores ambulantes, vendedores de lotería, de frutas y verduras, personas que venden periódico y prensa, esto como un ejemplo de proyección de voz, los cuales en la manera en que modulan la voz y proyectan esa misma hacen que a las personas les retumbe y llegue la información sobre la ubicación y venta de productos, lo cual creando un paisaje en el cual pueden ser asociados⁶⁷.

Otro punto es el sonido producido por la naturaleza que habita la urbanidad, como lo podrían ser animales domésticos, pájaros, un claro ejemplo podría ser el de las palomas en un parque, las cuales en su movimiento, vuelo, chirridos o zumbidos, las cuales en su presencia en los parques determinan algunas dinámicas que se llevan a cabo en los mismos, lo cual crea una actividad recurrente en torno a dicha espacialidad, cabe destacar que no es la totalidad de

⁶⁶ Lefebvre, Henri. 2012. From the production of space. N.p.: Theatre and performance design.

⁶⁷ David, Garrioch. 2003. Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns. Australia: School of Historical Studies, Monash University. DOI: 10.1017/S0963926803001019.

una actividad en un parque la generan dichos animales, pero sí una en específico como lo es la alimentación de los mismos como atracción turística.

Así, trasladándose a un aspecto musical, como lo son los músicos callejeros, los sonidos que emiten los lugares con música, que se proyectan a la lejanía, el sonido de la publicidad en bocinas que anuncie cualquier servicio, el sonido de los cánticos litúrgicos de la iglesia a determinadas horas del día, siendo este un caso del cual hablar a más profundidad más adelante.

Ahora, con respecto a los sonidos, y música reproducida en los espacios dentro de la iglesia, —entendiendo estas dinámicas entre lo sacro y litúrgico— tales como anunciación de liturgias, misas, horas y fechas especiales, también teniendo en cuenta las reproducciones en el proceso del ritual, coros, cánticos, pregones pascuales etc.

Las horas, los días y las estaciones en las ciudades del antiguo régimen estaban marcados por las campanas que llegaban a todos los rincones de la ciudad. Pero estos toques (como hasta hace poco seguía ocurriendo en los pueblos pequeños) también anunciaban los días de fiestas, el comienzo de la misa mayor, el peligro del fuego, la muerte de un conciudadano y todos los muchos acontecimientos significativos. Cada mensaje se transmitía con un toque diferente, conocido y decodificado por los locales.⁶⁸

De esto se puede decir y describir definiéndolo como Lefebvre, con respecto a las prácticas de representación, tanto en la práctica social, como dimensión cultural y emocional, hace entender que un aspecto fundamental también es la memoria que juega un papel fundamental para que la representación forme parte de estos aspectos que dan vida a las realidades. Tomando como ejemplo las campanadas de una iglesia que al sonar puede evocar un recuerdo directo a las personas que la oyen, tanto en asociación a la vida cotidiana, como al recuerdo de la asistencia a la liturgia.

⁶⁸ Marín, Miguel A. 2014. *Contar La Historia Desde La Periferia: Música Y Ciudad Desde La musicología Urbana*. N.p.: Neuma (Talca) 2 (diciembre):10-30. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/102>. p. 22

Además, que esto determina prácticas sociales y tiempos estipulados en el día para la elaboración de acciones o prácticas, tanto económicas como culturales y sociales, por ejemplo; la venta y cierre del comercio, el inicio de horarios y cierres laborales, como la asistencia a plazas de mercado y el del entretenimiento. Por tanto, es también de suma importancia, ya que en aspectos culturales es este compendio de símbolos el que recrean como se vive en comunidad, siendo un ejemplo aterrizado a la discusión de este escrito la ciudad de Buga, siendo esta de una tradición litúrgica tan arraigada y la ubicación de las iglesias principales que da a entender la sonoridad y comunicación que hay con la población del centro, ya que para las periferias hay una connotación muy diferente.

Es, por tanto, que hay que preguntarse quién escucha, quién toca o canta en una sociedad dada, para poder crear una relación entre centro y periferia desde aspectos urbanos, y es también tener en consideración como las redes sociales influyen en las periferias, es decir:

Un ejemplo, como propuso ya la prosopografía, son las redes de contactos personales que establecen los músicos con miembros tanto de su profesión como de otras: cómo las establecen (a través de la familia, de los colegas, de los vecinos), en qué espacios físicos y sociales (espacios de socialización) y a través de qué conductos (el caso de las cofradías, por ejemplo, se agrupan distintos grupos sociales por oficios, vecindad, origen social u origen nacional). En última instancia, la cuestión es interrogarse acerca de cómo estas redes influyen en sus carreras y sus posibilidades de promoción.⁶⁹

Siendo esto una de las intencionalidades con el proceso de investigación, cómo se determinaba este proceso en lo que se puede denominar como paisaje sonoro, en el que se pueden también encasillar celebraciones, fiestas, y calendarios litúrgicos, y es que es importante también entender que en la ciudad que se habitaba en el pasado no hubo un silencio perpetuo, ya que es tan imperante tener en cuenta los ruidos urbanos y estos como afectan lo que se ha venido abordando como espacialidad.

⁶⁹ Ibid p: 20

Es entonces cuando la sonografía toma un papel importante, porque de la misma forma se puede entender como paisaje sonoro a una composición musical, un programa radial y por ende un entorno acústico, es por ello que la datación y caracterización de los paisajes sonoros van transcurriendo en el tiempo, y mediante el tiempo es que se crean aspectos de apreciación significativos, como por ejemplo, el tener un micrófono en la calle que capte los distintos sonidos a lo largo de una o varias horas.

Es en ese lapso en el que se puede empezar a dibujar en un ambiente espacial las diferentes características que no son inmóviles, es por ello que el uso de una cámara muestra en la inmediatez los componentes encuadrados⁷⁰ y, ya que esta disciplina es un puente perfecto para poder escribir una Historia con un enfoque diferente, ya que poco se ha hablado de la escucha y los usos que tuvo la música en la sociedad bugueña de la primera mitad del siglo XX, es por ello que es profundamente necesario entender la dinámica social-cultural para ayudar a construir una representación de tal realidad que hace parte tanto de lo público como lo privado.

Es así entonces el deseo de desenmarañar esta cuestión tan compleja en varios momentos, es por ello por lo que una pregunta específica vendría siendo ¿Cómo funcionaba la escucha y difusión musical en la ciudad de Buga en la década de los 40? Porque para entender estas dinámicas primero se debe apreciar en que momentos y lugares se propiciaban, bajo que nombres y significantes, ¿qué personas acudían tanto a eventos como a la compra y aprendizaje de música?, ya que también hay que tener en consideración como funcionaban las reproducciones y ejecuciones de estas, si es en un formato en vivo, personal, bajo ejecución de piezas con instrumentos, o en reproductores de música grabada / transmisiones de radio.

Ya en la segunda duda es necesario explorar lo que son las dinámicas sociales que confluían en la población bugueña, ¿Cómo funcionaba la dinámica social y cultural en la ciudad de Buga con la escucha de música? Y es el proceso de construcción que llevaban a la

⁷⁰ Schafer, R. M. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Translated by Vanesa G. Cazorla. N.p.: Intermedio. p. 25

población a acudir a la escucha y reproducción de las músicas, con respecto a los factores que llevaban a crear momentos específicos, ya sea en propiciar eventos culturales, sociales, tanto si se tiene evidencia de la escucha personal.

La tercera y no menos importante es la duda que surge, ¿Cómo también se puede estudiar las músicas populares fuera de los circuitos académicos y de clase acomodada? Porque es necesario también entender que las músicas no solo empezaron sus difusiones en ambientes académicos y en salones de encuentro, también tenían una cabida gigante con respeto a las periferias, entonces es importante estudiarlas tanto en un sí y cómo.

Entonces con estas preguntas se busca afianzar una inquietud mucho mayor con respecto al vacío que hay en la historiografía que es el estudio de la música en la misma Historia, ya que es importante entonces conocer la necesidad del ser humano para plasmar en la memoria sus representaciones, en este caso lo musical, es por ello que aunque los estudios sobre la misma en la ciudad de Buga son demasiado incipientes, ya que autores como Casas⁷¹, Ruíz⁷², González⁷³ [Teniendo claro que hay más] lo tienen presente como declaración casi universal en el ejercicio de escritura.

Ellos han abordado el estudio de la música en la ciudad, ya que esto es una labor un poco compleja, porque muchos de los enfoques de Historia van de la mano de estos estudios canónicos, sobre economía, cultura y sociedad, es por ello que es difícil ver intereses personales de los investigadores volcados en estos enfoques multidisciplinarios, que en últimas termina enriqueciendo la discusión sobre la Historia, ya que con estos estudios se puede identificar lo que hace de importante la movilidad con respecto a los aspectos culturales y sociales de la población, nos puede arrojar perspectivas con respecto a las

⁷¹ Casas Figueroa, María V. 2024. "Construyendo un Tejido Tendinoso." In *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*, edited by Rony Torres López and Sergio Ospina Romero. N.p.: Universidad de los Andes.

⁷² Ruiz García, Jaime, and María V. Casas Figueroa. 2019. *La Obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. N.p.: Universidad del Valle.

⁷³ González González, Manuel. 2021. *Buga pulsada. "Un recorrido por el trío típico andino colombiano en Guadalajara de Buga de 1940 a 1980"*. Edited by Jaime Ruiz García. Guadalajara de Buga: Universidad del Valle.

vivencias y las realidades que se tejían por medio de interacciones con un medio que en este caso es tan importante para definir la representación de las personas en la sociedad, ya que es necesario entender que muchos de esos panoramas terminaban dando forma a construcción de un ideal de identidad, ya sea desde un ambiente académico o de clase acomodada, hasta un ambiente barrial, de periferias y subalterno.

Es allí dónde los estudios sobre la etnomusicología agregan un apartado metodológico adicional, porque como lo dice Feld⁷⁴. “*Los musicólogos ignoran al pueblo y los antropólogos a la música*”. Es entonces dónde la Historia toma un papel fundamental para crear un puente entre ambas disciplinas, y el porqué es necesario entonces que la Historia se enfoque también en fenómenos tan fundamentales para el ser humano como las expresiones que terminan siendo abstracciones de historias, vivencias y de interacciones híbridas entre la mezcla de valores fenomenológicos como metafísicos.

1.6 Conclusiones primer capítulo

Para empezar la conclusión es necesario hacer un breve recuento de cada uno de los puntos tratados con anterioridad, todo con la finalidad de ir hilando cabos, ya que el abordaje conceptual va muy encaminado a la interdisciplinariedad, lo cual hace que sea necesario mantener una línea de escritura clara, para que así mismo el proceso de paralelismo entre Historiografía y Musicología se mantenga lo más uniforme posible.

En consecuencia, a lo hablado anteriormente sobre los estudios sobre *dinámica social y cultural de la música*, es sumamente importante agregar que los aspectos metodológicos con respecto al fuerte teórico que mayormente lo conceptualiza es la antropología, ya que dichos métodos son propios de dicha labor científica, teniendo en cuenta que la Historia provee también procesos epistemológicos suficientes para que la labor interdisciplinar pueda ser

⁷⁴ Feld, Steven. 1984. *Communication, Music, and Speech about Music*. N.p.: Yearbook for Traditional Music 16 (1984). <https://doi.org/10.2307/768199>.

llevada a cabo con facilidad, es entonces que muchas concurrencias se encuentran a la hora de leer e investigar sobre el método claro con respecto al concepto de *dinámica social y cultural*.

Siendo estas concurrencias lo que llevan a que las disciplinas lleguen a un punto de encuentro lo suficientemente álgido para que el objeto de estudio que es la población se empiece a ver para que el estudio se ubique en lo que no se debe dejar de lado en todo el proceso de escritura que es el contexto.

En el caso de los referentes historiográficos, muchos de ellos llegan a puntos en común, sobre todo en el caso regional y nacional con respecto a la música, y es que a medida que avanzaba el siglo XX las diferentes posturas en torno a la música radicaban a la visión sobre la cual los actores y la población definían todo aspecto conceptual sobre la música, desde la llegada hasta la difusión, la importancia y las definiciones sobre la música clásica o las músicas populares, tanto sus roles como su participación en la creación de dinámicas lo suficientemente estructurados como para que la difusión fuese implementada en programas de gobierno que en el proceso del universalismo el objetivo era ser utilizado como acceso a la masificación propio de las industrias culturales, es así que los autores llegan en muchos aspectos a conclusiones similares, y son tales como; la necesidad de la implementación del rigor Histórico en la escritura e investigación sobre música.

También sobrepasar esas fronteras epistemológicas y metodológicas sobre las que recaen las disciplinas poniendo sobre la mesa la preocupación que existe en lo necesaria que es la etnomusicología para la construcción de narrativas históricas y, más en concreto para la Historiografía, ya que se encuentra aún en una etapa incipiente en comparativa con algunos otros países como Brasil en donde predomina los estudios musicológicos y etnomusicológicos, por ello mucha de la evidencia historiográfica con respecto a la música en Colombia termina siendo realmente escasa, por ello hace que la metodología termine siendo en esencia y por requerimiento interdisciplinar.

En el campo de la Musicología urbana, espacio y sonido, es importante dar a conocer cómo el sujeto es sumamente importante, entendiéndolo en un aspecto de interacción con el espacio, algo curioso en la lectura sobre sus trabajos, es lo mucho que aporta a la narrativa histórica sobre las dinámicas sociales, que en últimas puede traducirse en Historia de la vida cotidiana, ya que en el ejercicio de sus estudios aportan detalles que muchas veces pasan por alto los Historiadores y es como la escucha, la difusión y la circulación de las músicas moldean muchas de las dinámicas del día a día, como puede ser el ejemplo de cómo con la llegada de la masificación de formatos de reproducción, también afectó la vida nocturna de la población, entendiendo que en las periferias pudo haber sido un proceso totalmente diferente.

Por eso también es importante destacar la influencia que tuvo el corredor ferroviario que venía desde el Espinal Tolima hasta Buenaventura, que pasaba por la ciudad, lo cual ayudó al asentamiento en la periferia de las poblaciones⁷⁵. Es interesante ver como en los últimos años con el advenimiento de retomar el desarrollo ferroviario se incluye en los planes de desarrollo la importancia de dicho proyecto aludiendo a formas generales de explicar la expansión de la población en torno a desarrollo, es por ello que se agrega a la discusión el cómo influye un medio en las dinámicas de la población.

Ahora, retomando el punto sobre la influencia de la periferia en la variabilidad de las prácticas culturales, como se decía con anterioridad en la vida nocturna y, es en las fuentes donde se dilucida la datación de evidencias como los anuncios de eventos, teatrales, musicales y cine, pero, ¿y la periferia?, es una de las incógnitas más fuertes que se presentan, ya que fuera de los círculos de lectores letrados, de las fiestas y mítines de familias acaudaladas de la ciudad, es poco lo que se muestra sobre la población digámoslo popular, creando un agujero en la narrativa sobre la población, pero esta pregunta no es un disruptor que haga que la investigación se tenga que partir en un solo objeto de estudio, pero no, hay más evidencia que ayudará a complementar esa parte, y es que mucha de la memoria aún reside en familiares, hijos, nietos, vecinos de la ciudad; o sea Buga es una ciudad relativamente pequeña que ejerce un ejercicio de memoria muy fuerte en su población.

⁷⁵ Oliveros Marquez, B.N, and J.S Bocanegra Suarez. 2017. Buga, tras los rieles de una aventura cultural. Revitalización De La Estación Del Ferrocarril Del Pacifico. Bogotá: *Universidad Gran Colombiana*.

Es así que no estarán los actores, pero sí los hijos y nietos que hablan con devoción de la esquina y que antes en tal esquina quedaba un sitio, una fonda, un lugar de reunión de sus abuelos, padres, abuelas y madres, lo cual será un ejercicio rico que junto con trabajo previo de colegas terminará creando una nueva perspectiva sobre la memoria que será un parteaguas para la investigación.

Siguiendo con la línea anterior, pero tocando otro punto fundamental con respecto a la investigación y es el paisaje sonoro y la sonografía, ya que es crucial entender al ser humano en concordancia con el espacio, como se plantea anteriormente es el cúmulo de interacciones que hace que se represente así mismo, por eso entender al ser humano mediante el sonido y en su espacio hace que se agreguen más insumos para ayudar a una construcción mucho más detallada con respecto al menester del escrito, dicho esto la creación del sujeto en el espacio ayudará a que los objetivos de la investigación sean cumplidos.

2. Reconocimiento del funcionamiento de la escucha, la difusión y circulación de la música en Buga entre 1940-1970

2.1 Contexto Espacial, Poblacional

Para hablar de aspectos claves tales como el contexto espacial, poblacional, económico, es necesario hablar con respecto al contexto nacional y, es que en 1936 se expidió el acta legislativa por la cual la república se dividió, con rango constitucional en departamentos intendencias y comisarías, y hacia 1942 culminó su proceso de delimitación territorial luego de acuerdos y negociaciones internacionales que abarcaron el final del siglo XIX y parte del siglo XX⁷⁶. Como resultado de estos ajustes, la superficie de Colombia actualmente es de 1 114 174 km cuadrados y el 67% de su perímetro total, corresponde a fronteras y el 33% a litorales sobre el Caribe y Pacífico⁷⁷.

Para menester espacial del escrito se debe hablar de la Región Pacífica, más específicamente del departamento del Valle del Cauca, ya que el CEPAL consta de un censo poblacional que comprende fechas puntuales tales como, 1938, 1951, 1964, 1973, 1985 y 1993.

⁷⁶ Flórez, Carmen E. 2000. Las transformaciones sociodemográficas en Colombia durante el siglo XX. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

⁷⁷ CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). 2003. Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia. Santiago de Chile: CEPAL. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/7186-estudio-la-distribucion-espacial-la-poblacion-colombia>.

Imagen 1. Cuadro 1 Colombia: Población por departamentos, 1938-1993⁷⁸

Cuadro 1

COLOMBIA: POBLACIÓN POR DEPARTAMENTOS, 1938-1993

Departamento	Población					
	1938	1951	1964	1973	1985*	1993
Cauca	356 040	443 439	607 197	716 855	857 751	1 127 678
Chocó	111 216	131 101	181 863	251 223	313 567	396 854
Nariño	465 868	547 323	705 611	882 389	1 085 173	1 443 671
Valle del Cauca	613 230	1 106 927	1 733 053	2 392 715	3 027 247	3 736 090

Ya que estas cifras acompañadas con el censo de población Urbana arrojan unos resultados con respecto al ritmo de crecimiento, que entre 1951 y 1964 llegó a ser cuatro veces mayores con respecto a la rural, esto obedece a procesos de disminución de tasas de mortalidad y el incremento de los indicadores en la fecundidad, específicamente en el Valle del Cauca, se evidencia que fue en el año 1964 un 52% de la población es Urbana, dicha cifra se incrementará gradualmente hasta inicios de la década del 90.

Imagen 2. Cuadro 4 Colombia población Urbana 1938-1993⁷⁹

Cuadro 4

COLOMBIA: POBLACIÓN URBANA, 1938-1993

Año	Población*			%	Tasa de crecimiento %			C/R
	Total	Urbana	Rural		Total	Urbana	Rural	
1938	8 701 816	2 692 117	6 009 699	30,94				
1951	11 548 172	4 468 437	7 079 735	38,69	2 24	4,04	1,29	3,13
1964	17 484 508	9 093 094	8 391 414	52,01	3 18	5,51	1,29	4,27
1973	22 915 229	13 548 183	9 367 046	59,12	2 95	4,38	1,19	3,68
1985	30 062 198	19 628 428	10 433 770	65,29	2 31	3,16	0,91	3,48
1993	37 664 711	25 849 387	11 815 324	68,63	2 12	2,70	0,93	2,90

Fuente: *Censos Nacionales de Población.

Es entonces que en caso del Valle del Cauca, a inicios de la década de los años cincuenta, el porcentaje de población urbana, es del 49,7%, ya hacia el año 1964 el porcentaje 34a del 70,4%, y aunque en años anteriores no se data un porcentaje fijo, el CEPAL crea una brecha de alrededor de un 20 o 15% menos con respecto a 1951, es de tener en consideración que estas cifras coinciden con censos poblacionales realizados específicamente este del Valle del Cauca.

⁷⁸ Cuadro 1, CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). 2003. Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia. PP:17

⁷⁹ Cuadro 4. Ibid. p. 18

Imagen 3. Cuadro 6 Colombia: porcentaje urbano, por departamento, 1951-1993⁸⁰

COLOMBIA: PORCENTAJE URBANO, POR DEPARTAMENTO, 1951-1993					
Departamento	1951	1964	1973	1985	1993
Valle	49,7	70,4	75,8	81,8	85,3

Con respecto a la espacialidad comprendida entre Buga y Palmira⁸¹, hacia inicios del siglo XX y como lo define una expresión de Rivera y Garrido, “*bien pudiera llamarse por antonomasia la región de las haciendas*” en el que se empieza a forjar un nuevo espacio como es la consecuencia de las modalidades singulares que los hacendados asumieron para conservar sus propiedades y mantener un liderazgo político como lo dice García Almario⁸² y, en el caso puntual de Buga en el que coexistían algunas haciendas, fincas y estancias, algunas de estas siendo propiedad de alcaldes de la ciudad, tales como:

- Juan de Aguilar: hacienda el Molino.
- Marcos Rengifo: de Lara, Canagua, Piedras, Derrumbado, Llano de Buga, Hacienda Sepulturas, Pantanillo.
- Pedro de Orellana Escobar y Mendoza: tierras de Paloblanco.
- Pedro Pablo Escobar: Hacienda San Isidro al otro lado del río Guadalajara
- Nicolás Varela Armilla, hacienda El Albergue, al sur de la ciudad de Buga, separada por el río Guadalajara.
- Cayetano de Molina Rendón: hacienda santa Bárbara de Hatico
- José Cabal, quien compró tierras a Don José en Paloblanco cerca de Buga
- José Fernando Fernández de Soto, Hacienda Paloblanco
- Cayetano Quintero, Hacienda Media Luna, cerca a Buga.

⁸⁰ Cuadro 6 Ibid. p.19

⁸¹ Ambas ciudades, ya que compartían nombre similar con respecto a las actividades económicas y espaciales, como una suerte de nicho para cierta actividad y manejo de la actividad espacial.

⁸² Almario G., Almario G. 2013. La configuración moderna del Valle del Cauca, Colombia, 1850-1940: espacio, poblamiento, poder y cultura. N.p.: Editorial Universidad del Cauca. p. 59

Aunque estos datos corresponden a un listado hecho más a la labor de memoria que a un proceso riguroso de datación, se tiene en concepción que dichas Haciendas y tierras existieron alrededor de finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, ya que dichos nombres en la actualidad corresponden a zonas urbanas y barrios de la ciudad, y como García Almaro define que su principal actividad eran la ganadería y la labor del trapiche, y que gracias a esto se mantuvo un sentido de vida tradicionalista y relativamente funcional entre sectores dominantes y subordinados de esta región, es hasta el siglo XX en que el núcleo y la separación de la tradición hacendada se empieza a diluir por el creciente acercamiento entre la ruralidad y la urbanidad, dando como resultado un nuevo ordenamiento espacial.

En Buga se crea un proceso de cohesión que teniendo como consignas ‘republicanismo’ ‘municipio’ ‘importancia del municipio’ las cuales alentaban a la unificación de villas y parroquias en municipios, una hibridación entre las instituciones con el espacio habitable entre la brecha de la ruralidad y lo urbano. Es así que el núcleo del municipio, en este caso el bugueño, creó un sentido de identidad fuertemente localista, siendo este más fuerte inclusive que el regionalismo.

Por tanto, García Almaro⁸³ expresa que las circunstancias que rodean al asentamiento de las dinámicas con respecto al Gran Cauca aluden mucho a tener como referente la presencia del ‘Republicanismo aristocrático’⁸⁴ que a su vez, junto con el entrecruzamiento con el ‘Republicanismo popular’⁸⁵ termina creando un fenómeno de intercambio mutuo al no haber un proyecto modernizador definido y de desarrollo sostenido, en el que hicieron acuerdos entre los espacios sociales y culturales, básicamente un juego de fuerzas.

En el proceso de construcción es entonces necesario abordar una cantidad significativa de antecedentes con respecto al contexto, haciendo la salvedad que mucha de la

⁸³ Ibid. p. 60

⁸⁴ Expresión de la persistencia de los intereses tradicionales y adaptaciones de la élite aristocrático-terrateniente a la experiencia republicana

⁸⁵ Aspiraciones de las nuevas poblaciones en torno a la gobernabilidad

información obedece a la década de 1930, ya que dicha temporalidad fue una instancia bastante móvil con respecto a proyectos nacionales como en avances tecnológicos que obedecen también a un proceso de expansión de la globalización, ya que mucha de la evidencia hace un especial énfasis en los cambios estructurales de la ciudad y la llegada de bienes y servicios públicos, es así que se hará entonces un puente al salto a la década de 1940.

El municipio de Guadalajara de Buga cuenta con una extensión territorial de 867 Kms², en el que su altitud sobre el nivel del mar es de 969 mts, hasta los 3500 mts sobre la extensión de la cordillera. Es por ello que la ubicación geográfica de Buga se describe así:

La situación geográfica es estratégica, ubicada en el centro del departamento, en la parte que más se angosta del Valle, se halla entre 3°54'07" de latitud norte y 76°18'14" de longitud oeste, en la margen derecha del río Cauca, extendiéndose hasta la cima de la cordillera central. Al norte limita con el municipio de Guacarí por el río Sonso desde su nacimiento hasta su desembocadura en el río Cauca; al oriente con el departamento del Tolima, por la sierra alta de la Cordillera Central, desde el nacimiento del río Tuluá hasta un punto frente al nacimiento del río Sonso; al occidente con el municipio de Yotoco por el río Cauca desde la desembocadura del río sonso hasta la de la quebrada Presidente; por el noreste, con el municipio de Tuluá por el río Tuluá hasta su nacimiento en el páramo de Barragán y sureste con el municipio de Ginebra.⁸⁶

Para la década de 1930 la ciudad de Guadalajara de Buga se compendia de alrededor de 272 manzanas, que son aproximadamente 19 calles y 19 carreras según como nos lo dice Valencia⁸⁷ además en esta década se empezó el cambio paulatino de medios de transporte hablando desde una visión cosmopolita la llegada del automóvil, que significó un cambio gigante en lo que denomina Buga republicana, esto cambiando las dinámicas con respecto al relacionamiento de la movilidad y el tránsito en las calles, es entonces que planta una relación con respecto a la instauración del nuevo alcantarillado que terminó por reemplazar las

⁸⁶ Valencia Llanos, Alonso. 2005. Guadalajara de Buga: Su herencia histórica y cultural. Cali: Universidad del Valle.

⁸⁷ Ibid. p. 33

acequias que circulaban por el medio de las calles, esto siendo reemplazado por un proceso de pavimentación de las calles.

Es así que se debe de hablar del proceso espacial desde varios puntos, uno de esos es lo que comprende un valor fuerte en la interpretación del espacio urbano y sus transformaciones, como lo es el capital simbólico cómo lo explica Bourdieu⁸⁸ y es el conjunto de propiedades que son inherentes al agente o agrupación social, que están o pueden estar definidas por cualidades, valores o así para la sociedad como la honradez la autoridad, la honorabilidad, el buen gusto, la elegancia, y la moralidad que podría decirse que entran a jugar papeles importantes en este caso como lo es entender la espacialidad como un sujeto vivo que juega un papel importante en el desarrollo de dinámicas, ya como se ha ido desarrollando a lo largo del escrito.

Otro punto importante a tener en consideración con respecto a las representaciones significantes del capital simbólico que es como las representaciones son forma de comunicar y crear entendimientos entre individuos, orientados al “otro”, entendiendo este desde la extensión del entendimiento de la complejidad y la creación de mundos, como lo representa Moscovici:

“[...] las representaciones equivaldrían en nuestra sociedad, a los mitos y sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; puede incluso afirmarse que son la versión contemporánea del sentido común”⁸⁹.

Como lo plantea Cuevas⁹⁰ la mayoría de debates que se crean con respecto a la construcción de un proceso que se define como la opinión pública que terminaban dándose por medio de la prensa, en las cuales se debatían los cambios urbanísticos de la ciudad, desde la espacialidad hasta la creciente llegada de la modernización, esto creando una discusión

⁸⁸ Bourdieu, Pierre. 1988. La distinción: Criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

⁸⁹ Moscovici, Serge. 1981. *Perspectives on everyday understanding*. London: Academic Press P. 181-210

⁹⁰ Cuevas Arenas, Héctor M. 2016. Visiones y representaciones sobre la transformación urbana de Buga 1900-1937. Colombia: Revista de Historia Regional y Local 8 (16). <https://doi.org/10.15446/historelo.v8n16.52183>.

entre periódicos de corte ideológica liberal y conservadora, como *Helios* siendo liberal, que entre 1900 a 1925 criticaba fuertemente el lento desarrollo y/o cambios en la ciudad, muchos de estos enfocados procesos urbanísticos, de ahí nace la discusión y las respuestas entre Diarios, y Semanarios.

El periódico *Azul* respondía a críticas aludiendo a una forma de ver la ciudad desde un capital simbólico en el que se albergan buenas costumbres y siendo Buga la urdimbre no contaminada de las grandes urbes a la cual deseaban convertir. Cuevas aborda esta discusión sobre los anteriores periódicos mencionados, dando un balance sobre la congruencia entre los valores de la ciudad y sus habitantes, poniendo sobre la mesa la importancia de las consecuencias de la modernización y como estas se veían reflejadas en la opinión pública y en el capital simbólico que se construye y se debate sobre la ciudad como modernizada, pero que no pierde sus valores tradicionales.

2.2 Contexto social y cultural de Buga

De la música en la ciudad de Buga en las primeras décadas del siglo XX, como describe Casas⁹¹, se pueden ver ejemplos de residencias como la de Don Ramón Becerra, la cual era frecuentada por el mono Núñez junto con Pablo Eliseo Cabal los cuales se llevaban a cabo reuniones, mítines, encuentros para comer, hacer almuerzos entre otros. Aunado a eso es que personajes como Luciano Rivera y Garrido quien es tenido en cuenta en demasía, ya que en *Impresiones y recuerdos (1897)* aunque anterior a la fecha de menester, habla de un panorama de una manera anecdótica.

Ya que se le describe como noches de luna en donde se ven familias y grupos grandes de personas reunidas en actividades musicales, como lo describe precisamente Casas:

Se observa, pues, una práctica musical, enmarcada dentro de la actividad social. No es en este momento el “Concierto por el concierto” o el “recital por el recital”. Es la práctica musical que acompaña la cotidianidad de los habitantes del municipio. Es

⁹¹ Casas Figueroa, María V. 2014. El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): ecos de la historia musical bugueña. N.p.: Universidad del Valle, Departamento de Historia. p. 37

*una música popular, que incluye repertorios diversos, sin niveles importantes de dificultad.*⁹²

Haciendo que además se deba tocar un tema importante y que más adelante se profundizará y es que en Buga se tiene consciencia de uno de los sitios que tuvo una gran influencia en el panorama musical como nos lo habla Casas y es la vivienda de Susana Cifuentes, así mismo casas particulares de personas de la elite bugueña, cafés, pequeños y medianos teatros. Pero también en fondas, bares, cantinas, sitios de la periferia, tales como pequeñas casas de personas que conviven en viviendas cerca de las vías del tren. Ya que el anterior medio de transporte mencionado influyó muchísimo en la conexión que existía con el puerto y con las mercancías que llegaban a la ciudad, tanto como en la influencia entre los municipios, por medio de comercio y el transporte intermunicipal.

Por tanto, es importante tener en cuenta que la mayoría rastros y ecos con respecto a la difusión, y circulación de la música era debida a aspectos publicitarios, ya que en muchos de los formatos de hemeroteca que se albergan en la Academia de Historia Leonardo Tascón se encuentran una cuantiosa cantidad de anuncios sobre obras de teatro, musicales, proyecciones de películas, dramaturgias, películas de la era de oro mexicanas y adaptaciones de Disney.

Imagen 4. Anuncio teatro Montufar, La voz de Buga, 1944.⁹³



⁹² Ibid, p. 37

⁹³ AHLT. Fondo Hemeroteca. La voz de Buga, Buga, 16 de septiembre de 1944, página 3. "En su Municipal, Bailando Nace el Amor Con Adolfo Menjou y su formidable orquesta de Javier Cugat Musica a Raudales y Alegria desbordante Montufar en Vespertina Nocturna de Gala El Rebelde Jorge Negrete y María Elena Márquez Música y Canciones de belleza incomparable Un romance delicado y arrollador".

Imagen 5. Anuncio teatro Montufar La voz de Buga, 1944.⁹⁴



Es importante entonces tener presente que el análisis de la publicidad será en pro de entender el centro de la ciudad, ya que estos mismos serán puestos en diálogo con la evidencia que se tendrá sobre la periferia, o séase de lo que en cierta medida no está publicitado en la prensa, ya que la interrelación de la publicidad con los procesos espaciales y la música estaban en una constante de diálogo; sin embargo, hay que agregar otro espacio, que podría denominarse de estrenos y de tertulias con respecto a artistas regionales como lo fue la Hacienda La Julia y el Molino⁹⁵, propiedad Ignacio Rengifo, donde los Salcedos Ospina efectuaron tertulias y encuentros con poetas, tales como Ricardo Nieto y Guillermo Valencia⁹⁶, y otras tantas haciendas como la hacienda de Niza que tuvo la participación del grupo Buga. La hacienda La Unión, La hacienda La Isla, como nos lo menciona Casas que fueron casas para la ejecución y circulación de músicas populares.

⁹⁴ AHLT. Fondo Hemeroteca. La Voz de Buga, Buga, 1 de junio de 1944, página 4. "Hoy en su Montufar Vespertina y Nocturna Continúa el clamoroso éxito de la brillante super Mejicana con Jorge Negrete, Gloria Marin Andrés Soler Y Angel Garasa El Jorobado"

⁹⁵ Casas Figueroa, María V. 2014. El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): ecos de la historia musical bugueña. N.p.: Universidad del Valle, Departamento de Historia. p. 42

⁹⁶ Marulanda, Octavio, and Pedro Morales Pino. s.f. *La gloria recobrada*. N.p.: Fundación Promúsica Nacional, Funmúsica, Ginebra, Valle.

Ahora teniendo presente que se está empezando a abrir el camino para hablar de otra perspectiva con respecto a la difusión de la música en la ciudad de Buga, ya que esta termina alimentando los anteriores formatos, y es la llegada de la radiodifusión en el año de 1939 de la mano de un grupo de bugueños en los que se destacaron Hernando Azcarate Martínez, Ramón Antonio Azcarate y Rivera, Pablo E. Campo y Hernando Bueno Delgado entre otros⁹⁷.

Esto como uno de los esfuerzos por traer a la región una alternativa de alta cobertura informativa, teniendo presente que ya varias ciudades contaban con sus emisoras, a la cual llamaron: *Radio Guadalajara*, ya en 1940, específicamente en julio como nos lo dice Durango, el grupo se dividió y los rezagados le solicitaron al gobierno una emisora a la cual llamaron Voces de Occidente, casualmente dicha casa quedaría en frente de la familia Arellano Becerra, la cual es una familia de dramaturgos, cantantes y locutores.

Dicha sede quedaría en la esquina de la calle 7 con carrera 13, en la tarde del primero de marzo de 1941 se emitió la señal de prueba que a su vez en la noche de dicho sábado alrededor de las 7 de la noche el tenor José Vicente Calero, la soprano Rosita Figueroa, el grupo musical de doña Carmen Vicaría y la Orquesta Efraín Orozco de Bogotá, hicieron la programación inaugural de la emisora, como nos lo explica Durango⁹⁸ en el que hace la salvedad que para dicho evento se imprimieron invitaciones para colaboradores y para personas afines al proyecto de la emisora.

Agregando el hecho de que el sistema de manejo de transmisión era remoto y con un cable que unía los estudios con el Club Guadalajara, agregando así mismo la participación de personas a la parrilla de programación en el que se alentaban concursos de músicos, entre empresas que buscaban publicitar los programas de hecho muchas de las pautas de prensa que estaban en un formato físico posteriormente se hacía en las parrillas publicitarias de la emisora.

⁹⁷ Durango, Erica V. 2015. Voces de Occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950. Guadalajara de Buga: Facultad de Humanidades, Universidad del valle.

⁹⁸ Durango, Erica V. 2015. *Voces de Occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950*. Guadalajara de Buga: Facultad de Humanidades, Universidad del valle.

Volviendo a la participación de las empresas en concursos, se puede evidenciar la influencia que fue tomando fuerza, ya que la participación del CLUB DE LEONES en la incentivación de concursos como la Cadena Radial Leonística, en el que se promocionaba la cultura, así mismo con la entrega de premios, en el que se destaca a Mosaicos el Triunfo, el Bazar Inglaterra y Droguería Madriñan, entre otros⁹⁹

2.2.1 El ‘Maestro y Quijote de la Música’, gestación de la ‘música lugareña’ en anecdotario de B. Martínez S.

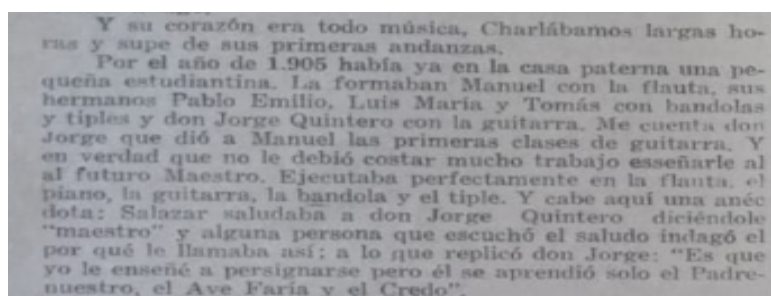
Un caso interesante frente a las dinámicas musicales en la ciudad de Buga, es el de Manuel Salazar, que en 1965 fue protagonista de una nota autobiográfica anecdótica escrita por B. Martínez S. para el periódico Orientación, en el que a modo de homenaje se hace un recorrido sobre su trayectoria como música en el que lo define como ‘Maestro y Quijote de la Música’ en el que se mezcla matices propios de la remembranza de tiempos pasados, la admiración que expresa el autor y los afectos que se denotan en el texto.

Así mismo, en las líneas del escrito, Manuel Salazar cuenta algo fundamental, lo que podría denominarse como tradición entre artistas y personajes notables en el ambiente cultural de Buga de la primera mitad del siglo XX, así mismo acompañado del autor de la nota, recrean una de esas tradiciones. Y es que, como lo cuenta Salazar, para el año de 1905 había ya en su casa paterna una pequeña estudiantina. Que la formaban Manuel con la flauta, sus hermanos Pablo Emilio, Luis María y Tomás con Bandolas y tiples y don Jorge Quintero con la guitarra, quien este le enseñó sin muchas complicaciones a Salazar sus primeras clases de guitarra, y en forma de anécdota dice que la forma de referirse y saludar a don Jorge Quintero era de ‘Maestro’ y que esto tiene raíz a que él le enseñó persignarse, pero él aprendió solo el Padre Nuestro, el Ave María y el Credo, y de ello quedó esto como un saludo fraternal y de afectos.

⁹⁹ Ibid. p. 72.

Es interesante ver cómo en una época posterior a la narrada del anecdotario ya se tenía un precedente frente a las narrativas que existían entre curiosidades y refranes que van contando una serie de tradiciones, porque la intención del autor de la nota, da a entender que esta conversación que tuvieron fue también como una confirmación a un metarrelato que co-existía, esto evidentemente fruto de una preparación previa del entrevistador para crear un hilo conductor sobre la entrevista.

Imagen 6. Manuel A. Salazar, Maestro y Quijote de la música¹⁰⁰.



Posteriormente a 1905, alrededor de la década de 1910, en Buga empezó a gestarse algo que el autor de la nota denomina como “Gruta Simbólica”, la cual era una casa de paja en donde llevaban a cabo reuniones, que tenía como sede El Molino en calle 7 con carrera 1, que era de propiedad del tenor Ernesto Salcedo Ospina, en donde se reunían al calor del “resacao” y del “verde” y en donde llevaban a cabo tertulias y comitivas, más especialmente de un plato típico de la gastronomía del Valle del Cauca: El Sancocho. Allí los hermanos Salcedo, Ernesto y Eduardo, Pedro María Becerra, Samuel Herrera, el Mono Núñez, Jorge Quintero, Pacho Tofiño, Braulio Soto, el negro Polo González, Antonio José y Pedro Soto, Francisco Campo entre otros en dónde según lo expresa el autor hacían como lo denominaban “teñidas” en donde el maestro Salazar daba a demostración sus obras, acompañado de los versos de Salospi y la voz de Ernesto, al calor del licor, que así misma denominarían “prendidas” que aquellas terminaban en una cantina propiedad de Roberto Jaramillo y Cayetano Domínguez, frente a la iglesia Santo Domingo que se llamaba “Rendez-vous”.

¹⁰⁰ AHLT. Fondo Hemeroteca. Orientación, Buga, 21 de noviembre de 1965, página 4. “Manuel A. Salazar, Maestro y Quijote de la música. Anecdotario de las trayectoria musical evidencia dinámicas compartidas entre los notables figuras culturales de la ciudad de Buga”.

Cabe destacar que el autor hace la cómica apreciación de que todas estas anécdotas las cuenta Salazar haciendo la salvedad que dichos encuentros él los frecuentaba a hurtadillas de sus padres, ya que para la fecha de dichos encuentros él aún era menor de edad, y que de esa misma forma se da a entender que dichas prácticas y dinámicas con respecto al compartir y las tertulias se hacían con bastante frecuencia.

Este caso es interesante para menester del escrito, ya que se empieza a gestar un término que más adelante será abordado ‘música lugareña’ de manera conceptual porque hila unas dinámicas con respecto a la música, prensa y diferentes tipos de formatos musicales, entonces este concepto de ‘música lugareña’ lo da el autor de la nota a Manuel Salazar para describir un fenómeno cíclico el cual fue empleado por artistas locales como formas de difusión musical, por tanto, en la ‘Gruta Simbólica’ se acrecentaban las producciones y se acentuaban las músicas allí.

Es entonces que por medio del Teatro Municipal se crean anuncios especiales en el cual se anuncian presentaciones como la que expone sobre el Trío esperanza Diez, en el cual participan las personas anteriormente mencionadas que asistían a la ‘Gruta Simbólica’, un ejemplo es la intervención del Tenor Ernesto Salcedo en dicha presentación en la cual dice:

*“Es mi cantar callejero
en la noche solitaria
el grito de mi plegaria
al más distante lucero
Un bohemio romancero
ebrio de amor y de vino
que va dando en su camino
tumbos como ola de mar
que le hacen al tambalear
incierto y largo el camino”¹⁰¹*

¹⁰¹ AHLT. Fondo Hemeroteca. Orientación, Buga, 21 de noviembre de 1965, página 4. “Manuel A. Salazar, Maestro y Quijote de la música. Anecdótico de la trayectoria musical evidencia dinámicas compartidas entre los notables figuras culturales de la ciudad de Buga”.

No eran ajenas las dinámicas entonces entre los artistas y los teatros, ya que como se puede ver, existe una correlación entre dinámicas musicales y lo que se presenta y publicita en dichos establecimientos, que aunque en su mayoría eran proyecciones cinematográficas, mexicanas y estadounidenses, en ocasiones se presentaban a artistas emergentes o representantes de la ‘música lugareña’.

A forma de conclusión, la nota de B. Martínez S, aunque relata sucesos anteriores a la temporalidad, la fecha en la que se produjo la entrevista, da razones entre líneas de muchas intenciones y de saberes previos con respecto a las dinámicas culturales de la ciudad de Buga, es por ello que se refiera a ciertos momentos con nombres propios, ya que fueron creando escuelita de cierta forma notoria a la hora de difundir dichas dinámicas, es por ello que este caso como prisma es importante para hilar las relaciones entre música, espacio y contexto.

Imagen 7. El Maestro Salazar y el autor del artículo¹⁰²



¹⁰² Ibid. p. 4

2.2.3 Los discos que hablan y cantan, formatos de vinilo desde 78RPM a LPs, contexto y dinámica de escucha

De acuerdo con Casas¹⁰³, el proceso de estructuración de la narrativa, en torno a la construcción del hecho concreto de la escucha, no es amplia, por lo tanto, inacabada, ya que se puede percibir que las piezas que le componen están intercaladas y no se crea una superestructura sólida y que sea uniforme; se ve más como una estructura en la que cohabitan, como si fuese en un damero, diferentes perspectivas y enfoques que hacen que el margen de incorporación de elementos a la práctica de construcción de la narrativa sea como plasmar en un punto de un mapa geográfico los diferentes aspectos que componen la construcción de la linealidad del relato, siendo esto más una labor de interdisciplinariedad para enriquecer la escritura.

Es por esto que el caso de los vinilos forma una parte importante en la construcción de una narrativa con respecto a las dinámicas musicales de la ciudad de Buga y para ello hay que tener una cuenta unas consideraciones antes de abordar de lleno el grueso de la temática; y es que con respecto a esta fuente documental sucede un caso particular y es que hay que clasificar los niveles de análisis que puede tener, ya que la fuente por sí solo no relata una cuestión en específico; pero la información que contienen dichos formatos sí, ya que amplía el contexto y la perspectiva con respecto a lo que no describe *per se* el formato.

Por ejemplo: Casas Victoria¹⁰⁴ en su artículo llamado *Música en el Valle del Cauca, 1900-1950: Construyendo un Entramado Tendinoso** nos da un esquema de categorías en el que expresa los procesos de *Temporalidad*, *Espacialidad*, *Actores* y *Músicas*, en el que se teje unos entramados que aunque, no muchas veces conexos, crea una relación con las anteriores categorías que se mencionan, es entonces que para el caso del análisis del formato de los vinilos se debe hacer la unión de los conceptos de *Espacialidad* y *Actores*, ya que juntos

¹⁰³ Casas, María V. 2024. "Música en el Valle del Cauca, 1900-1950: Construyendo un Entramado Tendinoso." In *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*, edited by Sergio Ospina Romero and Rondy Torres. N.p.: Ediciones Uniandes. <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587987089.9789587987096.9789587987102.11>.

¹⁰⁴ Casas, María V. 2024. "Música en el Valle del Cauca, 1900-1950: Construyendo un Entramado Tendinoso." In *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*, edited by Sergio Ospina Romero and Rondy Torres. N.p.: Ediciones Uniandes. <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587987089.9789587987096.9789587987102.11>.

construyen en sí mismo como lo define Lefebvre¹⁰⁵ una tríada que componen las prácticas espaciales, ‘Tríada Conceptual’ que está compuesta por las *prácticas espaciales*, las *representaciones del espacio* y los *espacios de representación* los cuales deben ser entendidos como: el primero que vincula la realidad cotidiana (uso del tiempo) y la realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en -y transitan- el espacio), el segundo es el espacio de los signos de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. El tercero es entonces el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material.

Con lo anterior, entonces Ospina Romero¹⁰⁶ relata que en *La conquista discográfica de América Latina*, que la llegada de las primeras grabaciones fonográficas hacia 1913 se hicieron gracias a expediciones contratadas por la empresa discográfica y de grabación *Victor Talking Machine, RCA Victor*. Una de las tantas expediciones que se tienen datación gracias al diario de campo de uno de sus exploradores y memorias llamado Harry O. Sooy, en el que relata su llegada a Colombia y como por medio del río Magdalena, llegaron a Bogotá en dónde allí hicieron grabaciones y cómo el mismo lo define como la primera incursión en dicho territorio.

¹⁰⁵ Lefebvre, Henri. 1981. *La production de l'espace*. N.p.: Éditions Anthropos.

¹⁰⁶ Ospina Romero, Sergio. 2024. *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. N.p.: Gourmet Musical Ediciones.

Imagen 8. Diario de memorias de viajes de Harry O. Sooy¹⁰⁷.

1913:
July 13th Frank S. Rambo and Charles S. Althouse sailed for Lima, Peru, via Panama Canal, to make a repertoire of Peruvian records for the Victor Company, this being the first trip we made on the west coast of South America. After finishing recording in Peru, they made their shipment of records back home for manufacture, and we had Rambo and Althouse go back to Panama from Peru, and there change steamships and proceed to Central America, up the Magdalena River to Bogota, Colombia, where they made records of the natives for that part of the world, it being also the first and only time to date that records were made in this territory by the Victor Talking Machine Company.

Lo consiguiente a los años posteriores a las primeras expediciones fue el establecimiento de la industria musical, teniendo como sede principal Argentina, en dónde era más intensa la competencia por el mercado musical, y aunque existían diferentes empresas discográficas, algunas como *Gramophone*, *Columbia*, *Brunswick* y la ya mencionada *RCA Victor*¹⁰⁸ en las que la última de estas desempeñó un papel mucho más agresivo en torno al modelo de venta y distribución de las piezas y expediciones para llevar a cabo grabaciones.

En años posteriores, específicamente hasta 1928, se realizó más de veinte expediciones a distintas ciudades de Latinoamérica, amasando casi que en su total 7000 grabaciones,¹⁰⁹ es entonces que con este brevísimo antecedente con respecto a los inicios de las grabaciones en Colombia; en el proceso de consulta en el archivo se evidenció un aproximado de 250 piezas en el que se logró con ayuda de la página de catalogación de discografía y material discográfico de la Universidad de California¹¹⁰, adjuntar y ordenar fichas técnicas de los vinilos, para su análisis y confluencia en las dinámicas previamente mencionadas.

¹⁰⁷ Hagley ID, Call number 2300, Manuscripts and Archives Department, Hagley Museum and Library, Wilmington, DE 19807

¹⁰⁸ Ospina Romero, Sergio. 2024. *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. N.p.: Gourmet Musical Ediciones.

¹⁰⁹ Ospina Romero, Sergio, and Rondy Torres, eds. 2024. "Las Grabaciones de 1913 en Bogotá: Música, Teatralidad Fonográfica e Improvisación Tecnológica." In *El Sonido que Seremos, Historias y prácticas musicales en Colombia*, 215-233. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

¹¹⁰ UC Santa Bárbara Library

Estos detalles se ordenarán en índices, los cuales serán:

- Nombre, fecha, lugar de grabación, compañía discográfica
- Descripción, categoría y tamaño, número de matrix¹¹¹ empleado en las planchas de grabación, y tomas empleadas para la grabación
- Músicos, instrumentistas, compositores y arreglistas

**Tabla 1. Salon Brunswick - One Step Carlos M. Zagarra Banda Municipal
Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix
E25834-E25835. Salon Brunswick / Banda Municipal," accessed February 13,
2025**

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha/año	Anexo
Salon Brunswick - One Step Carlos M. Zagarra Banda Municipal Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25834-E25835. Salon Brunswick / Banda Municipal," accessed February 13, 2025,	40278-A E25835 - E25835	Brunswick	1/4/1928	

Disco perteneciente a la compañía Brunswick, con descripción de Banda con una categoría de Instrumental, con un tamaño de 10 pulgadas, en su ficha técnica, cuenta con Carlos Zagarra como compositor y con arreglos de Walter B. Rogers.

¹¹¹ Planchas en las cuales se plasmaba la grabación que luego se catalogaba con un número de serie.

Imagen 9. Ficha técnica 40278-A E25835 - E25835¹¹²

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
1/4/1928 New York, New York	E25834	Unknown			
1/4/1928 New York, New York	E25835	Unknown			
1/4/1928 New York, New York	Unknown	Master	Brunswick 40278	10-in.	
1/4/1928 New York, New York	Unknown	Master	Brunswick (Germany) A8346	10-in.	

Tabla 2. La Cumparsita - Tango (The masquerade) G:H Matos RodriguezBanda Municipal Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25838-E25839. La cumparsita / Banda Municipal," accessed February 13, 2025

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha/a ño	Anexo
La Cumparsita - Tango (The masquerade) G:H Matos Rodriguez Banda Municipal Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25838-E25839. La cumparsita / Banda Municipal," accessed February 13, 2025,	40278-B E25838 - E25839	Brunswick	1/4/1928	

Disco que pertenece a la compañía Brunswick, con una descripción de Banda, con una categoría instrumental, cuenta con un tamaño de 10 pulgadas, con el compositor Gerardo Hernán Matos Rodríguez y Walter B. Rogers en los arreglos.

¹¹² Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25834-E25835. Salon Brunswick / Banda Municipal," accessed February 20, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000225467/E25834-E25835-Salon_Brunswick.

Imagen 10. Ficha técnica 40278-B E25838 - E25839¹¹³

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
1/4/1928 New York, New York	E25838	Unknown			
1/4/1928 New York, New York	E25839	Unknown			
1/4/1928 New York, New York	Unknown	Master	Brunswick 40278	10-in.	

Tabla 3. Corazoncito -Pasillo (Little Heart) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42452. Corazoncito / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha /año	Anexo
Corazoncito -Pasillo (Little Heart) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42452. Corazoncito / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,	80606-A BVE-4245 2	Victor RCA	17/02/19 28	

Disco que pertenece a la compañía RCA Victor que cuenta con una descripción de orquesta, la instrumentación es de tres violines, cello, clarinete, saxofón, dos cornetas, trombón, tuba, banjo, piano y percusión. Y que a su vez cuenta con Carlos Vieco como

¹¹³ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25838-E25839. La cumparsita / Banda Municipal," accessed February 21, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000225469/E25838-E25839-La_cumparsita.

compositor, la Orquesta Internacional, Eduardo Vigil y Robles que son los directores, la International Novelty Orchestra.

Imagen 11. Ficha técnica 80606-A BVE-42452¹¹⁴

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
2/17/1928 New York, New York	1	Hold			
2/17/1928 New York, New York	2	Master	Victor 80606	10-in.	

Tabla 4. Los Cinco y Seis - One Step (The Five and Six) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42451. Los cinco y seis / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha /año	Anexo
Los Cinco y Seis - One Step (The Five and Six) (Carlos Vieco) Orquesta Internacional Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42451. Los cinco y seis / Orquesta Internacional," accessed February 13, 2025,	80606-B BVE-4245 1	Victor RCA	17/02/1 928	

Disco que pertenece a la compañía Victor RCA, que cuenta con una descripción de orquesta, a su vez cuenta con una instrumentación es de tres violines, cello, clarinete, saxofón, dos cornetas, trombón, tuba, banjo, piano y percusión. Y que a su vez cuenta con

¹¹⁴ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42452. Corazoncito / Orquesta Internacional," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800016689/BVE-42452-Corazoncito>.

Carlos Vieco como compositor, la Orquesta Internacional, Eduardo Vigil y Robles que son los directores, la International Novelty Orchestra.

Imagen 12. Ficha técnica 80606-B BVE-42451¹¹⁵

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
2/17/1928 New York, New York	1	Master	Victor 80606	10-in.	
2/17/1928 New York, New York	2	Hold			

Tabla 5. Medellin Danza Colombia Orquesta Victor Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18968. Medellín / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha /año	Anexo
Medellin Danza Colombia Orquesta Victor Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18968. Medellín / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,	69282-B B-18968	Victor RCA	01/08/1 917	

Disco que pertenece a Victor RCA, que cuenta con una descripción de orquesta, y su categoría es de Instrumental, tiene un tamaño de 10 pulgadas, Domingo Perdomo como compositor, Eduardo Lievano como escritor, y cuenta con Victor Orchestra como grupo musical y Josef Pasternack como conductor.

¹¹⁵ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42451. Los cinco y seis / Orquesta Internacional," accessed February 25, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800016688/BVE-42451-Los_cinco_y_seis.

Imagen 13. Ficha Técnica 69282-B B-18968¹¹⁶

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
1/8/1917 Camden, New Jersey	1	Master/destroy	Victor 69282	10-in.	
1/8/1917 Camden, New Jersey	2	Destroy			

Tabla 6. Bogotá Habanera Domingo Perdomo Orquesta Victor Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18907. Bogotá / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha/año	Anexo
Bogotá Habanera Domingo Perdomo Orquesta Victor Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18907. Bogotá / Victor Orchestra," accessed February 13, 2025,	69282-A B-18907	Victor RCA	18/12 /1916	

Disco que pertenece a Victor RCA, que cuenta con una descripción de orquesta, y su categoría es de Instrumental, tiene un tamaño de 10 pulgadas, Domingo Perdomo como compositor, Eduardo Lievano como escritor, y cuenta con Victor Orchestra como grupo musical y Josef Pasternack como conductor.

¹¹⁶ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18968. Medellín / Victor Orchestra," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700004026/B-18968-Medelln>.

Imagen 14. Ficha técnica 69282-A B-18907¹¹⁷

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
12/18/1916 Camden, New Jersey	1	Destroy			
12/18/1916 Camden, New Jersey	2	Master	Victor 69282	10-in.	

Tabla 7. National Hymn of Argentine Republic Sig. Carlos Francisco Victor Talking Machine CO Camden NJ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix A-60. National hymn of Argentine Republic / Sig. Carlos Francisco".

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha /año	Anexo
National Hymn of Argentine Republic Sig. Carlos Francisco Victor Talking Machine CO Camden NJ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix A-60. National hymn of Argentine Republic / Sig. Carlos Francisco,"	2385 A-60	Victor RCA	06/08/19 03	

Disco que pertenece a la compañía Victor RCA, que cuenta con una descripción de Baritono vocal solo, con piano, con una categoría Vocal, con un tamaño de 7 pulgadas, el cual cuenta con el compositor llamado Blas Perera, Sig. Carlos Francisco, barítono vocal y Emilio de Gogorza barítono vocal. Con el número de la matrix se puede intuir junto con la fecha de grabación que fue de las primeras grabaciones que elaboraron, pero con una de las características de que dichas grabaciones tuvieron lugar en Estados Unidos, más

¹¹⁷ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18907. Bogotá / Victor Orchestra," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700003949/B-18907-Bogot>.

específicamente en Philadelphia, ya que para la época no se habían emprendido las campañas y la empresa de las expediciones de grabaciones. Siendo este el disco más antiguo encontrado en consulta.

Imagen 15. Ficha técnica 2385 A-60¹¹⁸

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
6/8/1903 Philadelphia, Pennsylvania [unconfirmed]	1	Master	Victor 2385	7-in.	
6/8/1903 Philadelphia, Pennsylvania [unconfirmed]	2	Unknown			

Tabla 8. Amapola del Camino (Arreglo de Ernesto Rubio) Rubio y Martinez (duo) Dirección de A Esparza Oteo Discography of American Historical Recordings, s.v "Columbia matrix W95456. Amapola del camino / Rubio y Martínez," accessed February 13 2025,

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha/año	Anexo
Amapola del Camino (Arreglo de Ernesto Rubio) Rubio y Martinez (duo) Dirección de A Esparza Oteo Discography of American Historical Recordings, s.v. "Columbia matrix W95456. Amapola del camino / Rubio y Martínez," accessed February 13, 2025,	2557-X W95456	Columbia	1/12/1926	

Disco que pertenece a la compañía Columbia, en la descripción cuenta con un dueto vocal masculino, con un ensamble instrumental, con una categoría vocal, con un tamaño de 10 pulgadas, con Ernesto Rubio como arreglista, con Rubio y Martinez como el grupo musical, Ernesto Rubio como vocalista y Alfonso Esparza Oteo como director.

¹¹⁸ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix A-60. National hymn of Argentine Republic / Sig. Carlos Francisco," accessed February 25, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200000087/A-60-National_hymn_of_Argentine_Republic.

Imagen 16. Ficha técnica 2557-X W95456¹¹⁹

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
December 1926 New York, New York	Unknown	Master	Columbia 2557-X	10-in.	Issued for the Spanish market.

Tabla 9. Pajarillo Gilguero Floro y Cruz Cubano - Dúo con guitarra Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix H-69. Pajarillo gilguero / Floro y Cruz," accessed February 13, 2025.

Vinilos	Código - matrix	Compañía discográfica	Fecha/año	Anexo
Pajarillo Gilguero Floro y Cruz Cubano - Dúo con guitarra Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix H-69. Pajarillo gilguero / Floro y Cruz," accessed February 13, 2025.	63257-B H-69	Victor RCA	1/10/1911	

Disco que pertenece a la compañía Victor RCA, con una descripción de un dueto vocal con guitarra, con un tamaño de 10 pulgadas, con categoría de Bambuco, con Floro Zorrilla vocalista tenor y Juan Cruz vocalista barítono.

Imagen 17. Ficha técnica 63257-B H-69¹²⁰

Take Date and Place	Take	Status	Label Name/Number	Format	Note
1/10/1911 Havana, Cuba	1	Master	Victor 63257	10-in.	

¹¹⁹ Discography of American Historical Recordings, s.v. "Columbia matrix W95456. Amapola del camino / Rubio y Martínez," accessed February 26, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000120407/W95456-Amapola_del_camino.

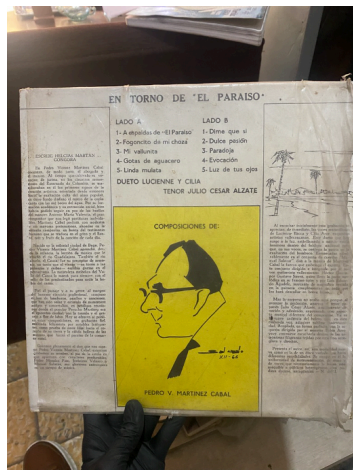
¹²⁰

Otra de las características encontradas en la consulta del archivo musical de la Academia de Historia Leonardo Tascón, fue la variabilidad temporal con respecto al formato vinilo, teniendo saltos temporales bastante circunstanciales, pero se puede apreciar una característica especial con respecto a la información que se puede encontrar, ya que dichos vinilos agregaban un aspecto adicional a los componentes informativos sobre las piezas musicales, a los estilos de diseño en las carátulas de los discos y a la intención de los autores.

Es por ello que aunque la temporalidad varía de manera exponencial en las piezas, el contenido que se encuentra dentro de la fuente es contextual, ya que por lo general las notas escritas en los vinilos eran elaboradas por curadores, oyentes, personas afines a la casa discográfica, periodistas y escritores, es entonces cuando a mediados de los 50 y la primera mitad de los 60 es en donde se encuentran dichas notas.

Se puede observar que las piezas conservadas, tenían en contexto aspectos que arrojan puntos precisos con respecto a Guadalajara de Buga, y el Valle del Cauca que inclusive crean un diálogo con el presente momento del formato y el pasado al que se refieren en las piezas, porque dichas piezas conservadas, son recopilatorios de artistas naturales de la ciudad o del Valle del Cauca; como es el caso de esta pieza:

Tabla 10. Vinilo En Torno del “El Paraíso” canciones de Martinez Cabal Dueto Lucienne y Cilia, Tenor Julio Cesar Alzate¹²¹.

Vinilos	Contenido	Fecha /año	Anexo
En torno del "El Paraíso" Canciones de Martinez Cabal Dueto Lucienne y Cilia Tenor Julio Cesar Alzate	LADO A 1. A espaldas de "El Paraíso" 2. Fogoncito de mi choza 3. Mi Vallunita 4. Gotas de aguacero 5. linda Mulata DUETO LUCIENNE Y CILIA TENOR JULIO CESAR ALZATE LADO B 1. Dime que si 2. Dulce pasión 3. Paradoja 4. Evocación 5. Luz de tus ojos Composiciones de: Pedro V. Martinez Cabal	1966	

Escribe Helcias Martan Gongora

Al escuchar inicialmente esta grabación se aprecian, de inmediato, las voces maravillosas de Lucienne Bacca Y Cilia Arce, exquisitas artistas vallecaucanas. Este dueto que hoy surge a la luz, está llamado a marcar estela luminosa dentro del folclore nacional por que en sus voces se conjuga la patria en la exaltación del bambuco. Enmarcadas admirablemente en el conjunto de cuerdas "Manuel Salazar", dan a la música de Martinez Cabal la fuerza que embriaga el espíritu. Este conjunto dirigido e integrado por el joven guitarrista vallecaucano. Héctor Garcia, por Gustavo Sierra, quien lleva la parte melódica en su famoso tiple; y por Luis Eduardo en la guitarra completa un todo que los hará descollar en breve lapso.

Más la sorpresa no acaba aquí porque al avanzar la grabación aparece el tenor payanés Julio César Alzate ampliamente conocido y admirado expresando otro aspecto musical diferente del compositor. Ya es la suave cadencia del bolero que en esta timbrada voz, adquiere sublime majestuosidad. Acoplada en forma perfecta con la orquesta dirigida por el maestro Fabio Arroyave, conmueve

¹²¹ AHLT. Fondo Musical. Dueto Lucienne y Cilia, Tenor Julio Cesar Alzate, composiciones de: pedro V. Martinez Cabal, *En torno de 'El Paraíso'*, vinilo, [S.N], Buga, 1 de diciembre de 1966, Respaldo

escucharla dentro de las armoniosas filigranas tejidas de este fino arreglista y director.

Presenta el autor así una modalidad nueva como es la de un disco variado que hiera diferentes sensibilidades. Se rompe en él la uniformidad de instrumentación, de ritmo y de voces que necesariamente lo hacen más asequible a públicos heterogéneos; casi pudiera decirse antagónicos.

En Pedro Vicente Martínez Cabal coexiste de modo justo el abogado y el músico. Al tiempo que cultivaba su vocación de jurista, en los claustros memoriosos del Externado de Colombia se manifiestan en él los primeros signos de la creación artística orientada desde entonces hacia la exaltación culta del alma popular. En cuyo fondo diáfano del rostro de la copla canta con las mil bocas del agua. Por su formación académica y su extracción social bien habría podido seguir en pos de las huellas del maestro Antonio María Valencia, el gran compositor que nos legó partituras con modestia y sin mayores pretensiones, ahondar en la entrada campesina en busca del testimonio humano que se traduce en el gozo y el llanto, raíz y fruto de la canción de cada día.

Nacido en la señorial de Ciudad de Buga, Pedro Vicente Martínez Cabal aprendió desde la infancia, la lección de música que le enseñó el río Guadalajara. También el río abuelo. El Cauca fue su preceptor de armonía. En tanto que el viento - en torno a las palmeras y ceibas - escribía garzas en el pentagrama. La naturaleza melódica del Valle del Cauca lo marcó para siempre con el sello de los predestinados para urdir la hebra del canto.

Fiel al paisaje y a su gente, al margen del honesto ejercicio profesional, compuso el haz de bambucos, pasillos y canciones que han sido solaz y estímulo de numerosos amigos y contertulios, en pródigas reuniones donde el popular Perucho Martínez era el epicentro cordial, con la tonada y el gran cejo a flor del labio. Hoy se ofrecen al público estas composiciones en grabación fiel, realizada felizmente por notables intérpretes, como prueba de amor filial hacia el corazón de su tierra y la cálida belleza de las mujeres que hacen el paraíso de la comarca natal.

Gocemos plenamente el don que nos otorga Pedro Vicente Martínez Cabal, mientras gritábamos su nombre, al pie de la estela en que aparecen con caracteres perdurables , Pedro Morales Pino, Jerónimo Velasco y Manuel Salazar, sus

gloriosos antecesores en un tiempo de música.¹²²

Siendo este disco en mayoría composiciones de Pedro Vicente Martinez Cabal natural de Buga y que en la nota del disco lo presentan como que [...] *coexiste de modo justo el abogado y músico*, es entonces que estas composiciones que toman en el disco cuentan con su autoría y, que en cierta medida fue un proyecto desarrollado por el conjunto de cuerdas llamado *Manuel Salazar* que lo componían el guitarrista vallecaucano Garcia Héctor, Sierra Gustavo quien era el que interpretaba el Tiple y Luis Eduardo en la guitarra y, como lo denomina Martan ‘Completa’.

Es entonces que los autores de las notas aproximan el contenido de la obra con respecto al contexto tanto del compositor como el de los músicos, usando formas de escritura que van en verso, anecdótico y descriptivo, esto obedece a que dicha escritura tenga un sentido de revisión para el oyente, más principalmente para captar su atención y, esta es una característica que poseen dichas notas, que es el de buscar la atención del comprador del formato y publicitar la obra.

Dando un espacio en el cual se ubica la obra, teniendo en cuenta el contexto social y cultural, es por ello que a menudo se relacionan las notas con otros artistas. Esto con el fin de presentar familiaridad con las composiciones, y que en el caso anterior, al ser adaptaciones de obras, esto implica un trabajo de intervención de los músicos con las piezas; de ese modo creando un diálogo entre la intención del compositor y la de los músicos, y que Martan esboza creando símiles y extensiones de los trabajos ritmos e influencias en las composiciones.

Un punto a destacar con respecto a la recopilación del material es que mucha de la información con respecto a las disqueras colombianas aún no se encuentran catalogadas en internet, esto haciendo la salvedad que entidades como la Fonoteca Departamental y Centro

¹²² AHLT. Fondo Musical. Duetto Lucienne y Cilia, Tenor Julio Cesar Alzate, composiciones de: Pedro V. Martinez Cabal, *En torno de ‘El Paraiso’*, vinilo, [S.N], Buga, 1 de diciembre de 1966, Respaldo

Documentación Musical de Medellín y el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de la ciudad de Bogotá, entre otros; en el momento elaboran un proceso de catalogación del acervo musical que tienen en posesión. Dicho esto, la consulta del material hace que la búsqueda por fichas técnicas sea compleja y difícil. Aspectos técnicos con respecto a la producción de los vinilos de productoras y casas discográficas colombianas son los que ofrecen implícitamente las carátulas de los discos, porque algunos no se encuentran en medios digitales para su consulta, por ello la labor del análisis de las notas y el contenido de los discos se desarrolla en el proceso de interconexión de actores, contextos y dinámicas culturales en una espacialidad en concreto.

Tabla 11. Tesoros discográficos de Colombia, RCA Victor¹²³.

Anexo



¹²³ AHLT. Fondo Musical. Tesoros discográficos de Colombia. Vol. V, vinilo, RCA Victor, Bogotá, 1960, Respaldo

Vinilos	Contenido	Fecha/año
Tesoros discograficos de Colombia Vol. V RCA Victor	La serie "Tesoros Discográficos de Colombia" fue producida por RCA Victor en la década de 1960, basándose en grabaciones publicadas en discos de 78 RPM años antes. Lado 1: LA GUABINA SANTANDEREANA Lelio Olarte BANDA NACIONAL DE BOGOTA Jose Rozo Contreras. Director 2 - AL CALOR DE TU AFECTO Santiano Vélez - Carlos Vieco BLANCA ASCENCIO-CARLOS MEJIA 3- RUEGO Carlos Vieco - Aleiandro Mínera, CARLOS VIECO y su Conjunto cantan: Evello Pérez y Gonzalo Rivera, Plano: Carlos Vieco 4 - RICITOS DE ORO, Emilio Sierra, EMILIO SIERRA Y su Orquesta 5 - RECUERDOS Luis C. González • E. Figueroa, FIGUEROA Y VILLEGAS con Guitarras y Piano. Plano: Juan Abarca 6. MAÑANERA Carlos Vieco • Elazar Arango CARLOS VIECO y su Conjunto cantan: Evello Pérez y Gonzalo Rivera LADO 2 1. Hacia el calvario León Zafir - Carlos Vieco, Las dos Marias y Luis Alvarez con Orquesta 2. Tiplecito de mi vida, Alejandro Wills, Banda Nacional de Bogotá José Rozo Contreras, Director. 3. Tu callecita Morena, Luis C. González - E. Figueroa, Figueroa y Villegas, Con Guitarras y Piano. Piano: Juan Abarca 4. Noches de agua de Dios, Carlos Vieco - Adolfo León Gómez, Carlos Vieco y su conjunto cantan: Evelio Pérez Y Gonzalo Rivera, Piano: Carlos Vieco 5. Besos de madre Alfonso Delgado Guerrón Orquesta Victor 6. Vecinita, Luis C. González - E. Figueroa, Figueroa y villegas Con Guitarras y Piano, Piano: Juan Abarca	1966

Como aspecto complementario está el hecho de que las reediciones de discos por parte de RCA Victor cuentan con un aviso el cual detalla una categoría especial de lanzamiento del mismo, por ello se explica que dicha grabación representa un valor, que en este caso es *historico y musical*, por ello las composiciones son adaptaciones de autores en un periodo de tiempo en específico como por ejemplo:

Por allá por los años cuarenta, el maestro Carlos Vieco hizo las grabaciones del dueto integrado por Gonzalo Rivera, hoy en día notable ejecutante del órgano, y del tenor Evelio Pérez. Ambos procedían de la inolvidable Compañía de Opera Antioqueña que hizo furor con sus montajes perfectos, de grandes obras operáticas. Por la misma jerarquía de estos artistas. "Ruego", "Mañanera", "Las Noches de agua de Dios", la obra que abrió las puertas de la consagración nacional a Carlos Vieco, merecen un puesto de honor en esta antología.¹²⁴

Y estas dinámicas de interconexión con respecto a reinterpretar obras y el retomar composiciones no solo se limitan a la grabación, sino también a ofrecer otras caras y visiones, ya que los autores de dichas notas por lo general creaban un contexto para apoyar la narrativa, aportando datos tanto de curiosidades como aspectos técnicos de las grabaciones:

«Novedad especialísima es la versión príncipe de 'Hacia el Calvario', realizada en los Estados Unidos por encargo de don Félix de Bedout. El pasillo, que ha hecho una triunfal carrera internacional, está interpretado por el gran tenor Hispano Luis Alvarez y las cantantes mexicanas que en aquellos días, 1937 si mal no estamos, hacían furor con sus discos en Colombia»¹²⁵

Estas recopilaciones no solo crean un contexto, sino que también hacen incisos con respecto a la procedencia de los compositores originales y la intencionalidad que aboga a varios aspectos; tanto como por mantener vivo el bagaje cultural de los autores, como lo dice Restrepo Hernan, el autor de la nota de este disco *«[...] son, repetimos, discos para recordar. Grabaciones que están vinculadas a nuestro progreso artístico. Canciones que son jirones sentimentales de nuestras propias vidas»¹²⁶* como también revocar piezas artísticas que se autodenominan *de un valor fundamental en la historia de Colombia*.

¹²⁴ AHLT. Fondo Musical. Tesoros discográficos de Colombia. Vol. V, vinilo, RCA Victor, Bogotá, 1960, Respaldo

¹²⁵ Ibid. Respaldo

¹²⁶ Ibid. Respaldo

Estas notas terminan dotando de aspectos adicionales a la descripción y a la venta de los vinilos, ya que se componen también de miradas subjetivas al contenido narrativo, las experiencias y las percepciones personales que atraviesan a las personas que escuchan las músicas, una aproximación al discurso que pudiese atravesar la época, ya que dichos materiales como lo expresa el aviso de la compañía RCA Victor y aclaran que aunque no es un producto con la calidad que se acostumbra a producciones más contemporáneas para la época, es la reedición lo que lleva a revisitar las anteriormente mencionadas piezas y traerlas a nuevos públicos y músicos para su interpretación.

Con respecto a las notas y comentarios obedecen a una práctica común entre las discográficas que justamente Restrepo Hernán llevaba a cabo y que es estudiada en el departamento de Cultura y Patrimonio de Antioquia, específicamente en la Fonoteca Departamental Hernán Restrepo Duque, junto con la colección de Cuéllar Antonio que reposa en el CDM de la Universidad Distrital, que es a propósito con enfoque en discografía popular. La colección personal del anterior mencionado Restrepo Hernán, el cual en el esfuerzo por llevar la catalogación; Santamaría¹²⁷ hace un apunte en el que crear un corpus documental con respecto a la organización puede tener varios aspectos y es el afán por entender el archivo documental desde una postura bibliotecológica, en el que el proceso de entender el orden no solo como la catalogación de la información, de manera descriptiva y puntal.

Es entonces que al usar la incorporación de una nueva conceptualización de las piezas del archivo lleva a como lo define Santamaría¹²⁸ al añadir las relaciones con respecto a los coleccionistas privados, como son los casos de *Azcarate Gladys*¹²⁹, de quien figura en nombre la mayoría de discos que residen en el archivo musical de la Academia de Historia Leonardo Tascón, y de la donación de diferentes colaboradores algunos de ellos pertenecientes a Voces de Occidente.

Dicha conceptualización es crear unos nuevos mecanismos de análisis más allá del material implícito, como podría ser la manera en la que se confluyen las relaciones de los

¹²⁷ Santamaría Delgado, Carolina. 2019. El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña. 37th ed. Medellín: Studies in Latin American Popular Culture. <https://muse.jhu.edu/article/727515>. p. 52

¹²⁸ Ibid p. 55

¹²⁹ Secretaria de la Academia de Historia Leonardo Tascón de Buga

dueños con dichos discos, teniendo en cuenta que el estudio de dichas dinámicas debe ser en pro de entender unos aspectos más de la escucha de la música y que no es algo de cierta manera total ni una generalidad en toda la población de la ciudad de Buga, entendiendo como ellos se relacionaban con la música, poniendo sobre la mesa un aspecto fundamental como lo era el acceso a los formatos, y si en ello se creaba una espacialidad en donde el oyente podría o no compartir el acceso a dichas músicas, e inclusive la tendencia a la escucha sobre algunos ritmos, tipos de músicas y demás.

El concepto de *Archivo inasible*¹³⁰ sirve para entender una nueva formulación de conceptos que aluden a los métodos por los cuales se crea una interrelación entre la documentación y prácticas que se mantienen en la oralidad, es entonces que la línea de relación entre el actor, va acompañada de un proceso de contexto con respecto al material y la relación que presenta el contenido específico del formato, que ayuda a construir un relato, muchas veces orientado y siendo el caso de estudio la ciudad de Buga a denotar procesos, actores, situaciones y el impacto del contenido en la espacialidad y en algunos sectores de la población.

Un ejemplo de lo anterior:

Coincidió la época Tucci con un gran florecimiento de la música instrumental del país, y llegaban hasta los estudios de grabación de Camden y Nueva York partituras de músicos ilustres de Colombia, especialmente de los departamentos del Valle y de Nariño de donde proceden casi todos los que aparecen esta selección.

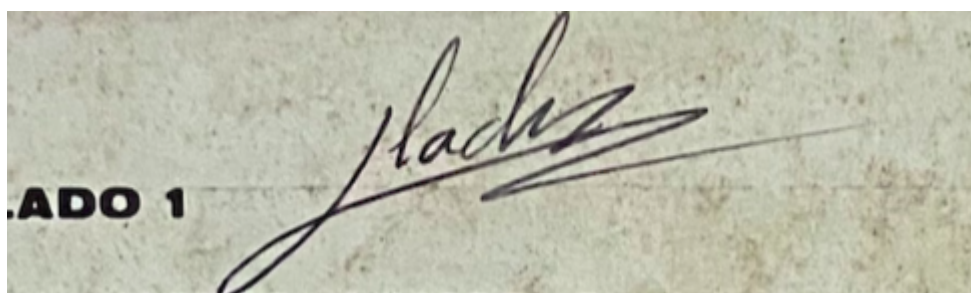
Aunque no se tienen datos completos de los músicos que colaboraron con Terig Tucci, se sabe que estuvieron en sus conjuntos, los colombianos Adolfo Mejía, guitarrista, quien tuvo un trío con Tucci y con el músico catalán Antonio francés el violinista Miguel Bocanegra que había llegado a los Estados Unidos con los trovadores Wills y Escobar, tumaqueño Nano Rodrigo, Jorge Añez, cantor, tiplista y guitarrista insigne y algunos argentinos como los celebres Remo Bolognini y Juan Carlos Cobián.

¹³⁰ Ibid p. 56

Siendo así entonces que la relación de dinámicas en torno a los vinilos es multidimensional y polivalente, ya que es necesario tener en consideración la relación que existe entre la persona que fue dueña de los vinilos, con otro aspecto preciso y es como dichos formatos llegaron a manos de dicha persona, que pueden ser por medio de regalos, presentes, y también por adquisición personal, o lo que se puede inferir es la mayoría del acervo fue una recolección que llevó a cabo a lo largo de los años.

Ya que algunos de los discos poseen dedicatorias, nombres y fechas de cuando fueron entregados como regalos o cuando llegaron a manos de la persona, como es el caso de los siguientes ejemplos:

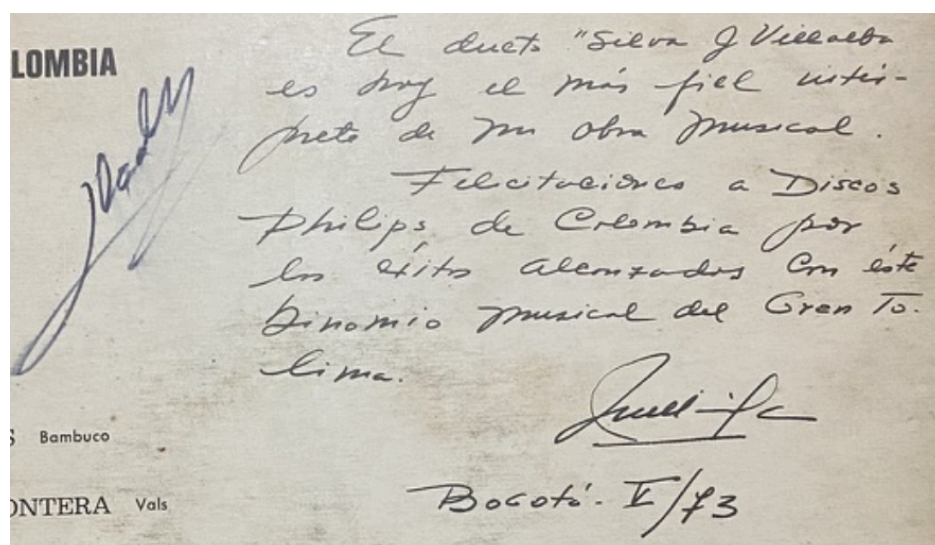
Imagen 18. Tesoros Discográficos de Colombia Vol. III *glady* en firma¹³¹.



Con las dedicatorias sucede un caso particular y es que algunas vienen firmadas por la persona que las recibe con un mensaje que evoca alguna intención con respecto a algo en específico. Esto con la intención de marcar los discos con la procedencia del mismo, en algunas ocasiones con firmas y fechas, haciendo la salvedad que en ciertas situaciones las disqueras agregaban dedicatorias al disco que se agregaban a la impresión.

¹³¹ AHLT. Fondo Musical. Tesoros discográficos de Colombia. *Vol. III*, vinilo, RCA Victor, Bogotá [S.F], Respaldo

Imagen 19. Silva y Villalba Dueto No.1 de Colombia Vol. IV, nota firmada con dedicatoria por firma con siglas Jorge V.C (Jorge Villamil Cordobés)¹³²



«El dueto “Silva y Villalba” es hoy el más fiel exponente de mi obra musical. Felicitaciones a Discos Philips, de Colombia por los éxitos alcanzados con éste binomio musical del Gran Tolima.

Firma Bogotá: V/73»¹³³.

Estas dedicatorias conservan un aspecto en común y es que, algunas mantienen el corpus de la dedicatoria como es el caso del obsequio recibido a nombre de ‘Gordon’ en el cual se puede destacar varios aspectos, y es las anotaciones subrayando las piezas musicales que componen el disco, y agregándole aspectos como, canciones señaladas con palabras como ‘Mejor’ y vocales como una ‘e’ en minúscula que es un diminutivo a éxito, ya que dicha característica se ve también reflejada en discos que pertenecieron a Voces de Occidente.

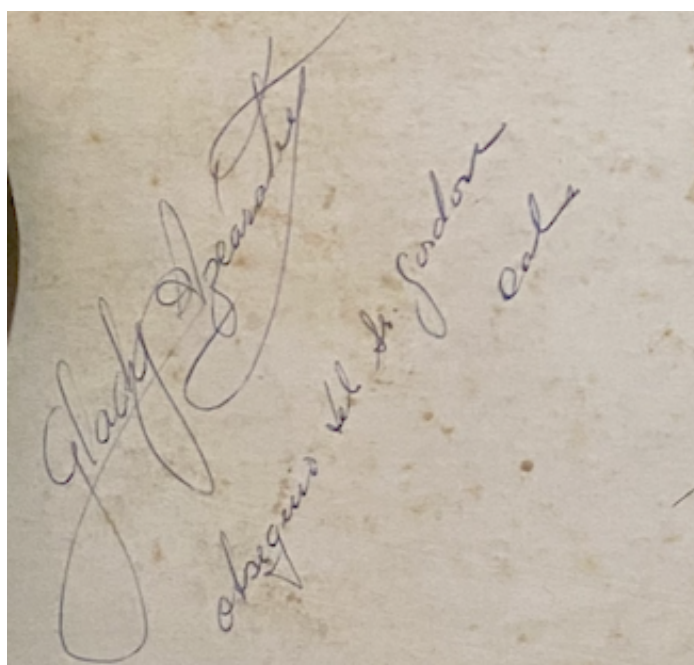
¹³² AHLT. Fondo Musical. Silva y Villalba Dueto no. 1 de Colombia, Vol. IV, El dueto “Silva y Villalba” es hoy el más fiel exponente de la obra musical. Felicitaciones a Discos Philips, de Colombia por el éxito aclamado en éste binomio musical del Gran Tolima. Firma Bogotá: V/73», Discos Philips, Bogotá, 1937, Respaldo.

¹³³ Ibid. Respaldo.

Imagen 20. Que vivan los Novios Estudiantina Galas, dedicatoria firmada por glady, obsequio del señor gordon¹³⁴.



Imagen 21. Cuartete Fantasía de Felix Guerrero y Salterio de Daniel Armas, firmado por glady, obsequio del señor gordon, Cali¹³⁵

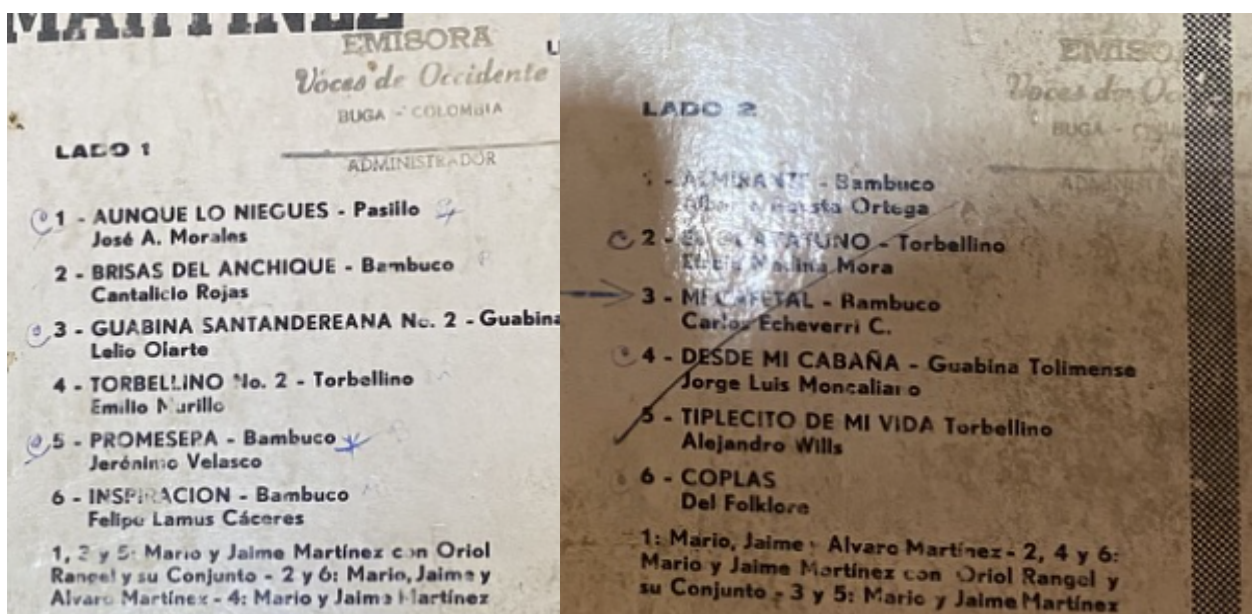


¹³⁴ AHLT. Fondo Musical. Que Vivan los Novios Estudiantina Galas, "Glady, obsequio del señor Gordon", Polydor, Buga, [S.F], Respaldo

¹³⁵ AHLT. Fondo Musical. Cuartete Fantasía de Felix Guerrero y Salterio de Daniel Armas, "glady Azcarate, Obsequio del señor gordon, Cali", Columbia, Buga, [S.F], Respaldo.

Las dedicatorias, al conservar el patrón de escritura a mano sobre la carátula, funge como guía en el proceso de recordatorio y de apuntes, evidenciando un proceso de escucha y conocimiento sobre las piezas que componen el disco, ya que dichos apuntes se replican en discos provenientes de otras personas y organizaciones, como lo es el caso de Voces de Occidente, en el cual la información pasa a ser marcada por medio de sellos y posteriormente utilizando la vocal 'e' junto con otras consonantes como 'B' y 'M' en el que se infiere que las últimas dos podrían ser para referirte a *Bueno(a)* o *Malo(a)*, ya que dichas consonantes en el caso de la B se compartía con la e que en algunos vinilos referencian a éxitos.

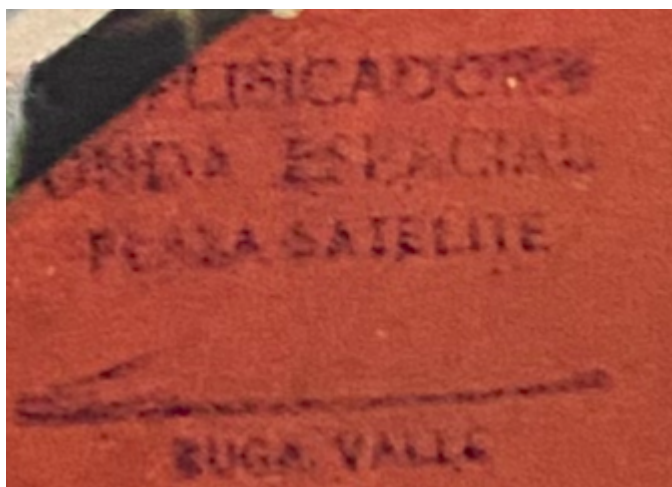
Imagen 22. De Mi Colombia, Los Hermanos Martinez, Sello Administrador Voces de Occidente¹³⁶.



Se llegan a estas inferencias, ya que en algunos discos la escritura frente a los títulos de las canciones se escriben de forma textual y los sellos varían, uno de ellos fue el sello de *Onda Espacial, Plaza Satelite, Buga, Valle* que en el sello figura como publicadores o publicador. Por ende, dicha locación pudo ser un sitio en donde se distribuyó, se catalogó, se compiló discos selectos, ya que dichos sellos servían también para diferenciar dueños y pertenencia del material.

¹³⁶ AHLT. Fondo Musical. De Mi Colombia, Los Hermanos Martinez, Sello Administrador, Voces de Occidente, Sonolux, [S.F.], Respaldo.

Imagen 23. Vuelven Los Padrinos, Sello *Publicador, Onda Espacial, Plaza Satelite, Buga, Valle*¹³⁷.



Caso entrevista Ospina Olivares Gerardo María Ospina y Jiménez Marino¹³⁸

Un caso particular en el proceso de rastreo de actores y personas incluidas en las dinámicas de escucha, circulación y distribución de música, es el de Ospina Gerardo, quien es natural de la ciudad de Guadalajara de Buga, de noventa años de edad, nacido el siete de diciembre de 1934, el cual se desempeñaba como vendedor de discos, durante sesenta y nueve años hasta el momento de su retiro debido a una enfermedad, y Jiménez Marino, amigo de Ospina, coleccionista y apasionado por la melomanía.

Ospina Gerardo, a lo largo de los años cincuenta y como él mismo lo relata que a muy pronta edad, a eso de los doce años entró al negocio de venta de Discos de vinilo, en un inicio de 78Rpm y posteriormente de formatos *Long Play*, cuenta su relación en torno a varios factores, los cuales eran:

- Compra y venta de discos
- Circulación de la música, en espacios y personas
- Clientes quienes le compraban
- Las relaciones comerciales que tenía con Cali y Buenaventura

¹³⁷ AHLT. Fondo Musical. Vuelven los Padrinos, Sello publicador Onda Espacial, Plaza Satelite, Buga Valle, Tropical, [S.F], Respaldo.

¹³⁸ Ospina Gerardo, Jiménez Marino, entrevista por Jaime Andrés Ruíz. 29 de marzo de 2025, Guadalajara de Buga.

Ospina se inició con el negocio por cuenta propia en el que describía que los discos a la hora de comprarlos en Cali costaban 20 centavos en los cuales cada cierto tiempo con 700 pesos compraba para distribuir por Buga y Buenaventura, esto creando una circulación comercial entre las tres ciudades, en el que describe que los formatos de venta en un inicio de 78Rpm eran traídos de exportación, específicamente de Europa, por ende la capacidad de compra y venta era por encargo, o por intermediarios quienes conseguían los discos para las personas, bares, grilles, café que se los requirieran.

Ya que al ver que dicho negocio era fructífero empezó por su propia cuenta a comprar los discos en Cali, y a medida que fue creciendo en el proceso de ventas, ya que por ventas podía lograr entre 70 y 80 pesos a la hora de comercializar por encargo y venta ambulante los discos. Es entonces que en Cali a Bedoya Alcibiades, quien trabajaban para W. Gordon, el cual firmaba los discos dedicatorios y de regalo a Azcarate Gladys, siendo Ospina Gerardo quien les vendía los discos.

Entre Bedoya Alcibiades y Ospina Gerardo se fundamentó una alianza comercial, ya que posteriormente Bedoya se hizo con un almacén en la calle 7 entre carreras 13 y 14 en Cali, para posteriormente crecer hasta tener seis almacenes, en el que el método de compra era tanto en trueque como de compra; definían dichos trueques por categorías como lo son la *Pasta Americana* y *Pasta Nacional*. En el que usualmente los de categoría *Americana* terminaban siendo más costosos, por ello el método de trueque era: de un disco de *pasta Americana* se intercambiaba por tres de *pasta nacional*, dicho negocio también era con otras personas como los Hermanos Carmona, Plaza Ignacio, y también a Clubes como lo fue el Llano. En el caso de Buenaventura la relación era más rápida, ya que le compraba a buques que arribaban al puerto.

En el caso particular de Buga generó una relación comercial con el *Bar Saulo* en la carrera 14 con carreras 15 anteriormente en la Carrera 16 con Calles 16, *La Isla de Capri* que estaba ubicado en la Calle 6 con carrera 2 de Arana Daniel, Arana Mantuco quién era dueño del *Lejano Oriente* que estaba ubicado en la Calle 12 con Carrera 4. Otro punto de importancia es que dicha relación comercial también se extendía en la zona de tolerancia de la época que abarcaba sobre la Carrera 14 entre la Calle 12 hasta la 18. En dónde ubican otro establecimiento era *El Oasis* en la Carrera 14, 12-69 que esta fungía como cantina.

Un punto a destacar es que estos establecimientos en su mayoría eran cantinas o sitios de expendio de licor en dónde el negocio de los discos era necesario para la dinámica de entretenimiento, los cuales denominaban como *tomaderos*, dicha zona de tolerancia se extendía sobre la Calle 16 hasta la Carrera 8, en lo que posteriormente fue cayendo en desuso dicha zona, aproximadamente hasta la década del 80.

Otro establecimiento que perteneció a Jaramillo Leonidas en la Carrera 14 con Calle 15 y luego posteriormente a la Carrera 14 con Calle 13, junto con el de Lázaro León, *Lázaro “el que inventó el sueño”*, que estaba ubicado en la Carrera 14 entre Calles 14 y 15, y al lado de *Lázaro* quedaba el *Copacabana*. Teniendo en cuenta la cercanía de los establecimientos y agregando una anotación que indica que había negocios que no tenían nombre, varios de dichos nombres eran impuestos por conocimiento popular, por asociación de los dueños o por apodos de los mismos, siendo un ejemplo el establecimiento de *Lázaro*, ya que se interpreta que el eslogan fue un añadido de las personas que frecuentaban el sitio.

También dichas músicas se distribuían a establecimientos como: reservados y burdeles, uno conocido como *El Nuevo Mundo*, que estaba ubicado en la Carrera 9 en la Calle 16. El establecimiento de Arango Carmen en la Calle 16 entre Carreras 8 y 9 junto con *La Zorra* que estaba ubicado en la misma dirección.

Las músicas que distribuían Ospina y Marino en su mayoría eran Boleros, Tangos, Rancheras, *músicas de la época del cine de oro mexicano* y lo que definen como música *Guasca*, Candombes y Paso Dobles, en el que también la anotación que presentan es la variabilidad de gustos de sus clientes, en el que menciona intérpretes y cantantes como, Romani Hugo, Barrios Gregorio, Gómez Oswaldo, Torres Fernando, Salinas Henao, y otro establecimiento llamado *San Fernando*, que estaba ubicado en la Carrera 8 entre Calles 12 y 13 que junto con La Isla Capri formaban parte de los clientes de *Gustos exquisitos o especial para escuchar música*. El establecimiento llamado *Saulo*, en dicha Carrera 16 en la esquina estaba ubicado el Bar *Palermo* que pertenecía a Daraviña Pacha. Otros artistas que distribuían eran, Salinas Genau, Ramírez Lucho, Ayala Victor Hugo, Osorio Alberto, que en su mayoría son naturales colombianos.

Otros clientes que eran cafés y personas que habitaban el Barrio el Molino, como el *Volga*, que estaba ubicado en la Calle 8 con Carreras 2 y 3, en el que describen que las

músicas que se escuchaban en dicho café eran Tangos, Boleros cubanos y puertorriqueños; y personas como Pinto Jesús, Bejarano Jesús, Soto Ignacio, Soto Eugenio, Pacho Soto, quien fue dueño de la cantina que queda ubicada en la Carrera 2 en la esquina del parque de La Revolución quién fue un cliente frecuente de Ospina, *Ana Feliz* que estaba ubicada en la Carrera 2 con Calle 8. El *Café Colombia*, de quien fue dueña Samper Hilda, que estaba ubicado en el centro de la ciudad al rededor de la Galería central, *El Café Pilsen*, que también estaba ubicado en el centro de la ciudad, junto con el *Café Brasil*, el *Café Bola Roja La Estación*, en la Calle 6 con Carrera 19, Casualmente, Jiménez también era cliente frecuente de Ospina, ya que él agregó información sobre dinámicas de los establecimientos y el propósito de los mismos.

En el relato agregan un aspecto relacionado con los sitios en Buga y es que a finales de los años 50 se empiezan a crear los *Kioscos*, que eran reconocidos como sitios de baile y de entretenimiento nocturno. *El Kiosco Rosita*, que estaba ubicado en la Carrera 8 entre Calles 11 y 12, *la Piscina San Luis* que estaba ubicada en la Calle 7 con Carrera 1. Y los Kioscos de Palomino Rafael, en la Carrera 18 entre Calles 5 y 6, junto con un Kiosco que pertenecía a la familia Soto, que aunque no se relata en profundidad tenía relación con *Limonada*, *Los Manotadotas*, *El Tequendema* que fue muy famoso para la época.

Los discos que también se comercializaban eran los de Música clásica por medio de encargos, anotando el hecho de que los de Beethoven eran los más costosos y encargados, sobre todo las sinfonías, las que podrían llegar a costar un aproximado de máximo 20.000 pesos de la época, por ello esos encargos eran traídos desde Europa en lo que ya definían con anterioridad como *Pasta Americana*.

Otros establecimientos del centro de la ciudad en el parque Cabal estaba *La Peña Taurina*, junto con *Mambo*, de quien fue dueño Trejos Marcos, justo en frente del parque. *La Cabaña*, de quien fue su dueño Jorge 'El Cabezón' que estuvo junto al *Café Canaima* que se encuentra en la esquina de la Carrera 14 con Calle 6.

Algunos de los músicos colombianos y mexicanos que se presentaron en Buga, más especialmente en teatros como lo fue el teatro María Cristina y el Teatro Municipal, como lo definen Ospina y Jiménez eran, López Raúl, Cortés Tito, Tirado Alfonso Ortiz; es con estos e inclusive la relación comercial se ampliaría en la ciudad a medida que dichos artistas se

presentaban, es por ello que también el negocio de venta de vinilos tampoco se limitaba a la ciudad de Buga, dicho circuito se alimentaba en la forma de que encontraban clientela en las ciudades, por ello cada cierto tiempo viajaba a Buenaventura a traer discos de los buques y en las zonas de tolerancia en donde coexistían Chinos y Estadounidenses en bares como *La Pilota* siendo el barrio de la ciudad y *Marión*, bar de tangos y milongas, entonces en el tránsito e interacción con dichos circuitos como lo fue el de Buenaventura conseguía la mercancía junto con Cali que distribuía en Buga.

Algunos de los músicos colombianos que distribuía Ospina eran Villamil Jorge, Garzón y Collazos, Martínez Edy, Espinosa y Bedoya, Ochoa Calixto, Escalona Rafael, por dicha demanda y clientela, en especial los establecimientos comerciales que eran más afines a las músicas populares colombianas, en los que la actividad principal era la del ocio y entretenimiento nocturno.

Otros espacios de venta de discos eran los sitios de Betancourt Julio, Cuervo Julio y Arias Lubín, que eran tiendas de relojes, joyería y música, instrumentos y discos, siendo así que el primero se ubicaba en la Calle 8 con Carrera 13 en la esquina, en el caso de Cuervo Julio, estaba sobre la Carrera 13 con Calle 8, el último que estaba ubicado en la Calle 8 entre Carreras 11 y 12.

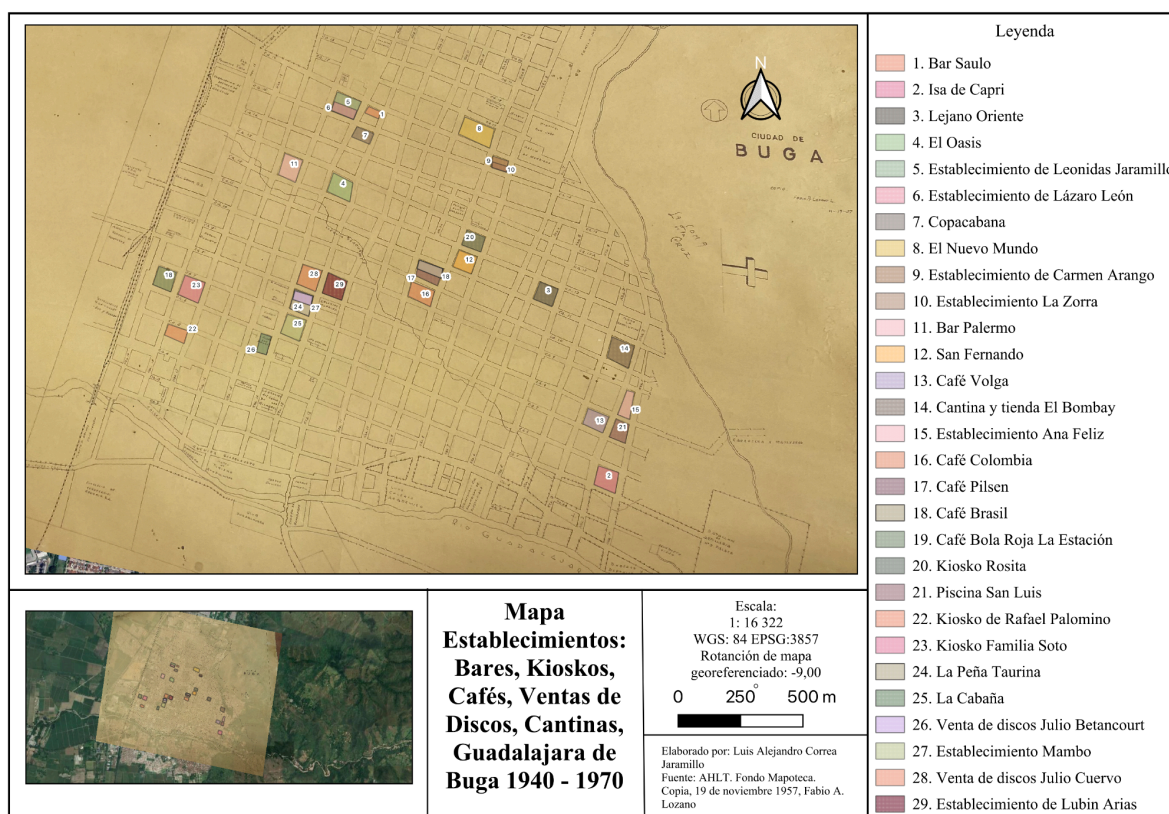
En el proceso de ordenar la información que se recolectó de Ospina Gerardo, se pudo evidenciar la importancia de la construcción de un mapa, ya que el papel del espacio en el relato y para menester del escrito es imprescindible, ya que la información es extensa y es necesario ordenarla y plasmarla, para así dar una perspectiva más amplia sobre el centro y la periferia, esto dando una perspectiva macro sobre el relato.

Dicho mapa, el cual se consultó en el fondo Mapoteca del Archivo, de la Academia de Historia, Leonardo Tascón. la pieza era una copia elaborada por Lozano Fabio el 19 de noviembre de 1957, en el que consta de una distribución de las calles y las carreras de Buga, y en general de la ciudad. Este mapa fue elaborado a mano alzada, y aunque no cuenta con una escala definida, es por ello que se utilizó *Qgis*¹³⁹, ya que dicho en dicho programa se ordenó toda la información correspondiente a la entrevista a Ospina en el que se adaptó y se

¹³⁹QGIS, o Quantum GIS, es un Sistema de Información Geográfica (SIG) gratuito y de código abierto que permite a los usuarios visualizar, editar, analizar y publicar información geoespacial

georeferenció en perspectiva a sistemas de información geográfica como el de Google, en el que se pudo encontrar la escala y ubicar en el mapa los establecimientos que describe Ospina.

Imagen 24. Mapa Establecimientos: Bares, Kioskos, Cafés, Ventas de Discos, Cantinas, Guadalajara de Buga 1940 - 1970¹⁴⁰.



141

En dicho mapa se puede encontrar la escala que es de 1: 16 322, y que la inclinación que se adaptó en la georeferenciación es de -9,00 grados, en el que se puede denotar la zona de tolerancia y en dónde se encontraban la mayoría de establecimientos, siendo en su mayoría hacía el occidente y el oriente de la ciudad.

Aunque estuviesen dispersos, se creaba un corredor con respecto a la zona de tolerancia, dicha zona se puede ver demarcada en esto:

¹⁴⁰ Correa Luis Alejandro, Mapa Establecimientos: Bares, Kioskos, Cafés, Ventas de Discos, Cantinas, Guadalajara de Buga 1940 - 1970, [JPG], 1: 16322, 23 de abril 2025, QGIS 3.40.5-Batiscava (), © 2002-2019 QGIS Development Team, <https://qgis.org/project/overview/>

¹⁴¹ Link de consulta para revisión con más detalle y mejor calidad: [Mapa Qgis Consulta](#)

Imagen 25. Trazado centro y periferia¹⁴²



Siguiendo la argumentación de Ospina; las influencias en torno a la periferia, y centro, como se muestran en las líneas negra y roja, es de confluencia y de relación, ya que Ospina muestra muchas de las intenciones y finalidades de dichos establecimientos, por ello en este aspecto con respecto a la difusión y escucha de la música fuera de circuitos acomodados [escucha distinguida también] o de connotación religiosa, se muestra la relación espacio que confluye entre las dinámicas espaciales de los establecimientos, tanto de proximidad como de práctica. Ya que dichas líneas denotan la influencia que tuvo Ospina en la incorporación de prácticas en torno a los sitios, arrojando entonces así que las actividades no solo estaban relegadas a puntos en específico en las periferias de la ciudad, también confluían centro y parte del sur-oriental de la ciudad.

¹⁴² Ibid.

Otro punto con respecto a la tenencia y compra de los discos es la de los coleccionistas que describen como personas afines a amasar cantidades muy grandes de discos, uno de ellos es Arias Jhon, que como lo expresa Ospina eran alrededor 57.000 piezas, ya que trabajó en Hotel Guadalajara y al retirarse se dedicó a coleccionar música, por cantidades de lotes de 200 a 1.000 piezas, en lo que Ospina expresa transportaba en camionetas, parte de su colección fue adquirida por compra a Voces de Occidente, gran variedad de música colombiana y europea.

En la construcción de la narrativa en torno al análisis de los vinilos viene muy de la mano el entender muchos de los contextos que rodean estos, tanto con los actores que intervinieron en la circulación, en la compra venta, y esto cómo determina espacios, en dónde se empleaban, esto creando un circuito entre establecimientos, en torno a la escucha y la utilidad de dichos formatos, por eso al ser un análisis multidimensional, crea unos procesos que van a la construcción de una narrativa orientada a la diversidad de los detalles más que a la linealidad del relato, ya que muchos de los datos encontrados son inconexos y reflejan de entre una a varias dinámicas en el disco.

Es por ello que se encuentran desde aspectos técnicos como lo son las fichas que contienen la información precisa con detalles específicos con respecto a las casas discográficas, los músicos y la forma en la que catalogaban y seriaban las piezas musicales, y que ello arroja un aspecto importante en torno a la comercialización y distribución de las piezas, ya que por dichos datos se puede inferir la forma en que las piezas circularon en la ciudad, y aunque en un público reducido, ya que la tenencia de los mismos era de un grupo de personas de alguna organización, conglomerado o juntanza de amantes a la música; también no se debe pasar por alto la posibilidad que tiene el formato, ya que en ocasiones pudiese ser utilizado en dinámicas en las que la escucha no era individual. Al ser marcados, sellados e intervenidos por los dueños, da un indicio sobre querer comunicar más allá, por ejemplo: si las piezas tienen cualidades especiales para tener en cuenta a la hora de su reproducción; es por ello que las notas que ofrecen los discos amplían la relación que existe entre el oyente y quien lee el formato. Dichas relaciones también tienen confluencias con respecto a la relación que tiene el espacio, ya que se puede evidenciar que los sellos también ofrecen un lugar en donde se distribuían, se escuchaban y se almacenaban los discos. En el caso de Voces de Occidente se puede ver que la tenencia de los discos llegaba a formar parte

de la actividad musical, y parte de las dinámicas que confluyen en una estación radial y en el caso de los establecimientos, bares, cafés, *tomaderos*, *kioscos*, *reservados*, terminaba siendo un espacio en dónde un circuito se formaba, tanto de escucha como de confluencia de dinámicas de entretenimiento, tanto nocturno como diurno, de baile y de escucha distinguida.

Por tanto, la información que se puede extraer del análisis de este formato musical enriquece la narrativa sobre cómo se consumía, se relacionaba espacialmente y sobre cómo estos actores interactuaban frente a la información que relatan Ospina y Jimenez, y que en sí mismo intervienen, teniendo en cuenta el acceso y sobre todo la tenencia de dichos formatos, haciendo la salvedad que aunque no hay una generalidad en toda la espacialidad, hay características que ofrecen para que las interacciones de actores sea amplia, creando así un espacio en el que se circulaba y contextualizaba la música en la ciudad de Guadalajara de Buga, esto agregando más aspectos a la narrativa sobre la música, ya que el relato se parte en procesos de análisis micro que aluden a la fundamentación de estos mismos, haciendo que la construcción del relato Histórico se fundamente en los aspectos previamente mencionados, y así aportando a la creación de un metarrelato frente a un proceso de dinámicas que a previa vista no parecen conexos, pero que en sí mismos crean un *tejido tendinoso* que sirve para ampliar el hecho Histórico de la ciudad.

2.2.4 Entre cantos, recuerdos y liturgia, la dinámica musical de Gertrudis Kremer en el arciprestazgo¹⁴³ de San Pedro - Guadalajara de Buga

El análisis de las dinámicas musicales de Guadalajara de Buga ostenta una cantidad de categorías variadas, las cuales pueden ser usadas para comprender y ampliar una narrativa ya establecida en términos Históricos, es por ello que por medio de las vivencias y datos obtenidos por medio de la investigación, terminan aportando puntos fundamentales a la construcción de un relato, siendo estos, tales como el ejercicio de la memoria y la acción e interacción de una persona en procesos por investigar, teniendo como rol la evocación en frente a la contrastación, lo cual sirve para crear un punto de análisis de procesos, añadiendo puntos de vista a los mismos y más contenido a la narrativa preestablecida.

¹⁴³ Un arciprestazgo es una agrupación de varias parroquias cercanas que se unen para colaborar en la acción pastoral y facilitar las actividades en la comunidad.

Así mismo entonces que el caso de Kremer Gertrudis, es un punto interesante a tener en cuenta, ya que agrega unos aspectos más a la narrativa Histórica, en torno a la Historia de Guadalajara de Buga, siendo ella junto con Los Capuchinos y Malteses¹⁴⁴, los cuales tuvieron un papel de interacción frente a las dinámicas musicales en torno al arciprestazgo de San Pedro, donde al ser un conjunto de parroquias se agilizaban las labores pastorales y de vecindad, por ende creando un circuito en el que interactuaban.

El primer punto a destacar es que a la llegada de dichas anteriores órdenes religiosas, como lo define Abadía¹⁴⁵, jugarían un papel preponderante en el proceso de apoyo a comunidades en torno al desarrollo de la Diócesis de Buga. Teniendo como punto de inflexión los años entre 1962 y 1970 en el cual el caso de los Malteses estuvieron en la ciudad de Buga, y los Capuchinos como figurativos en la participación del proceso de la creación del Arciprestazgo.

Así que la cuestión lleva a Kremer Gertrudis, de ascendencia alemana, de madre Colombiana y padre inmigrante que huyó del Holocausto al inicio de la Segunda Guerra Mundial, y que empezó sus estudios musicales por medio de la iniciativa de su padre, ya que su padre contaba con formación desde su infancia en su natal país, siendo así que conoció a Vicaría Carmen quien terminaría siendo la persona quien la ordenaría en la música junto con al rededor de otros 15 estudiantes algunos de ellos: Rubén Ackerman y Eliana Alcalá, los cuales provenían de una colonia de inmigrantes que huían de la guerra y se asentaron en la ciudad de Buga, dicha colonia interactuaba entre sí en apoyo, en este caso en la instrucción musical debido a los orígenes de instrucción musical familiar.

- *“¿Cómo usted entró al mundo de la música?*
 - *Porque como le digo, los de otra nación eran, desde pequeños les gustaba la música, claro sí*
- Entonces él llegó y conoció a doña Carmen Vicaría, recién llegada de Bogotá entonces ella vino y organizó su orquesta, entonces empezó a dar clases y ella cogió fama, porque muy bien organizada, y los músicos que la acompañaban*

¹⁴⁴ Orden de los Hermanos Menores Capuchinos y La Soberana Orden de Malta

¹⁴⁵ Abadía Quintero, Carolina. 2016. “Érase una vez una ciudad devota: Descripciones de las prácticas religiosas católicas de Guadalajara de Buga (1900-1940).” In *Guadalajara de Buga: historia de medio siglo (1900-1950)*. Cali: Universidad del Valle, Programa Editorial.

eran muy buenos, entonces ella empezó a dar clases con un grupito, yo que le diga, digamos unos 15 muchachos.

- *¿Cuántos años tenía cuando entró?*
- *Tenía como 5 años y teníamos compañeritos también de 5 años que eran Eliana Alcalá, Ruben Ackerman, eran de la colonia, eso le llamábamos mucho la atención a los judíos de la colonia”¹⁴⁶.*

Posterior a ello, más específicamente hasta los diecisiete años se involucró en el proceso de enseñanza con la maestra Vicaria, ya que a dicha edad, contrajo matrimonio, lo cual fue el motivo por el cual se dedicó de lleno en dinámicas familiares, siendo así entonces el momento en el que obtuvo un piano, con el que reanudó sus clases, siendo un caso particular que por recomendación de amigas y allegadas que al recomendarle que le enseñara a sus hijos, inició su proceso como educadora.

Dicho relato corresponde también a las dinámicas de enseñanza en las que estuvo involucrada durante sus primeros años siendo alumna de Carmen Vicaría, otro aspecto más del porqué y al transcurrir los años esta sería su ocupación permanente, ya que se destaca que ha sido junto con la labor de música como se ha erigido su vida ocupacional.

- *“Yo estuve con Carmen Vicaría hasta que me casé, me casé como de 17 años, entonces me casé y ya con ella no seguí. A los días me conseguí un piano, entonces volví a reanudar las clases.*

Entonces seguía en mis clases, en mis clases, y cuando eso, pues mis amigas empezaría, ay por qué no les enseña a los niños de nosotras y, empecé las clases con ellos”¹⁴⁷.

Con los años y más específicamente a los años posteriores a 1958 en los que Kremer se hizo de una buena amistad con los párrocos de las iglesias de Guadalajara de Buga, justo

¹⁴⁶ Kremer Gertrudis, entrevista por Luis Alejandro Correa. 25 de noviembre de 2024, Guadalajara de Buga.

¹⁴⁷ Ibid.

antes de la fundación del Obispado, el cual ronda entre 1960 - 1961, en el cual fue animada a empezar una práctica de acompañamiento y canto de las liturgias, en el que después sería denominado el arciprestazgo de San Pedro.

Se cabe destacar que dichas dinámicas del arciprestazgo ya existían, ya que como lo relata Kremer, ella empezó a ensayar y a acompañarles con las liturgias antes de la llegada de la Orden Malta, y la Orden de Hermanos Menores Capuchinos de Palermo; cabe destacar que fue primera la interacción que se tuvo antes de la fundación del Obispado en estas dinámicas musicales, ya que empezó un proceso de ensayar y organizarles los acompañamientos de las misas.

- *“Entonces yo era muy amiga de los curas, entonces los curitas me decían que ay por qué no nos acompaña unos cánticos, y yo bueno, entonces empecé a ensayar con los curas, a organizarles, y a acompañarles, cuando todo eso pasaba íbamos a diferentes iglesias, con el uno y con el otro llegaron los padres Malteses, los mismos Capuchinos, vinieron de Malta”¹⁴⁸.*

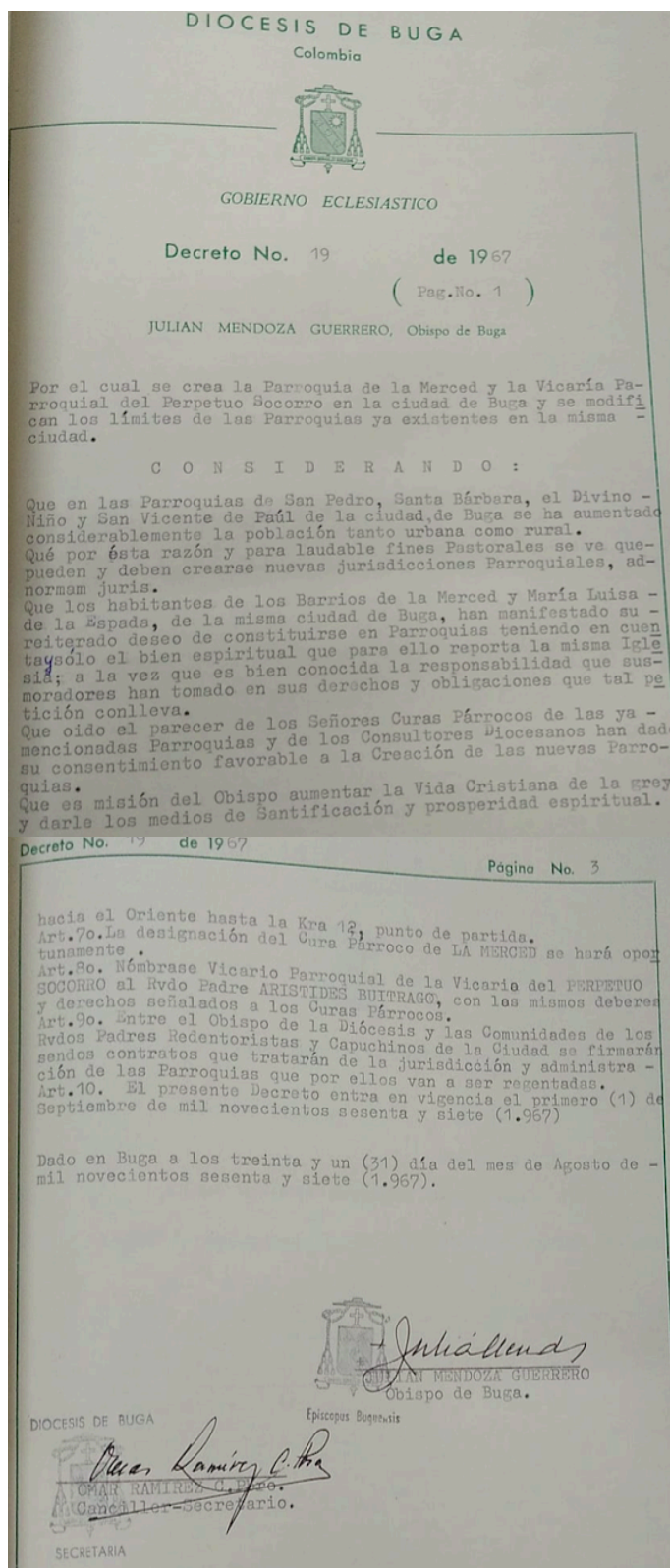
Ya con la llegada de las órdenes y el establecimiento del Decreto No. 19 de 1967, del Gobierno Eclesiástico de la Diócesis de Buga. El cual cuenta con la información de los límites de las parroquias en torno a su ubicación y nomenclatura, junto con la designación del Vicario encargado, en conjunto con la segregación y modificación de los límites de las parroquias de Santa Bárbara, Divino Niño y San Pedro.

La misión en torno la creación del decreto iba orientada al crecimiento que parroquias como: San Pedro, Santa Bárbara, el Divino Niño y San Vicente de Paúl de la ciudad de Buga se había aumentado considerablemente, teniendo en cuenta tanto la población urbana como la rural, agregando la necesidad de que por motivos pastorales se incrementaran el número de parroquias.

1. Parroquia de *La Merced*. Art.10
2. Parroquia de *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro*. Art.20

¹⁴⁸ Ibid.

Imagen 26. Diócesis de Buga, Gobierno Eclesiástico, Decreto No. 19 de 1967, Pág. No.1 y No. 3¹⁴⁹



¹⁴⁹ DB. Gobierno Eclesiástico, Decreto No.19 de 1967, Establecimiento de la Parroquia La Merced, Julián Mendoza Guerrero, Obispo de Buga. 31 de agosto de 1967.

La llegada de las órdenes religiosas anteriormente mencionadas, Kremer se les unió en unas dinámicas de participación y acompañamiento, ya que junto con ellos, pero en especial con los Malteses realizaba viajes a Tuluá, Cali, Guacarí, en donde celebraban misas, hacían acompañamientos y por supuesto Kremer cantaba y tocaba el órgano.

- *“Entonces, si con los padres Malteses, entonces hubo una vez con los Padres Malteses, hubo un entierro de un señor muy conocido en Buga, no me acuerdo de como se llama, en todo caso en la merced. El apellido Delgado, y le tocaba cantar, pues al Padre Modesto porque los otros iban a celebrar, el otro era Joaquín Y Ricardo, como eran de Malta.*

Bueno, y entonces me dice el Padre Modesto, - ¿usted va a cantar esa misa?

- *Y yo, cómo, yo no he llegado a cantar misa.*
- *Usted va a cantar la misa porque yo tengo que ir a ayudar a celebrar.*
- *Estaba esa iglesia así [expresión de magnitud con las manos], que era la merced, que la merced es grande y tenían un órgano muy bueno cuando eso, y si señor me tocó entonces, desde ahí yo empecé a cantar. Yo me acuerdo de ese día como sudaba, y esa iglesia estaba pero llena.*
Imagínese, pero ahí salí y peor porque era en latín”¹⁵⁰.

Con estos procesos se empezó a fundamentar una dinámica en la cual su presencia en torno a las litúrgicas se empezó a expandir, en el que no solamente celebraba eucaristías, ya que dicha participación también se relacionaba con otras actividades de acompañamiento musical como lo eran matrimonios, entierros, cumpleaños, las fiestas de santos y santas patronas de la ciudad.

Un punto a tener en cuenta con respecto a dichas dinámicas es que aunque el arciprestazgo en la visión de vecindad se podría definir como una labor de cooperación, ya que a medida que las relaciones frente a las dinámicas litúrgicas, la música termina dando un

¹⁵⁰ Kremer Gertrudis, entrevista por Luis Alejandro Correa. 25 de noviembre de 2024, Guadalajara de Buga.

punto más de riqueza a la narrativa en torno a la Historia religiosa de la ciudad de Guadalajara de Buga.

Y esto se puede ver en la interacción que tuvo Kremer con el padre Gildardo González Garcés, quien era del barrio El Carmelo, con el que se conoció, por medio de las mismas conexiones con los padres, luego de que varió su participación en las celebraciones religiosas, y por medio del padre González fue que desarrolló una participación activa en las celebraciones de misas y acompañamiento.

Esta amistad también surgió en gran medida gracias a que el padre González hizo trámites para obtener un órgano para la iglesia en Guacarí luego de su traslado, y siendo Kremer música era a quien le permitía manipular el instrumento, creando así una relación en la que cada domingo una cita imperdible era que ella estuviese presente, ya que era la persona a su alcance y conocimiento que pudiese acompañarlo en dicha labor de acompañamiento en la eucaristía.

- *“Entonces yo seguí y la gente me conocía y los padres, había unos que les gustaba lo que hacía.*

Entonces con el padre Gildardo, de aquí del Carmelo, él ya se murió.

Entonces a él lo trasladaron a Guacarí, como a ellos los trasladan cada determinado tiempo, pero entonces él, antes de irse para Guacarí, había comprado el órgano.

Y yo le decía, padre, después de la basílica, el mejor órgano de Buga es el que tiene usted.

Y compró órgano para Guacarí.

- *¿Para tener allá la música?*

- *Claro, porque allá no había, entonces él no, pero él mandaba por mí cada 8 días, pero las misas especiales, los domingos, mandaba por mí, entonces siempre iba a acompañarlo en la camioneta, o la carriola, esa que tenía.*
- *¿O sea que él venía y la recogía para que usted fuera y cantara las misas allá en Guacarí?*
- *Yo tocaba y cantaba porque ya el padre estaba celebrando, ya lo que yo le contestaba era lo poquito que canta un padre en una misa, sí que uno contesta, las respuestas, entonces yo iba a Guacarí cada ocho días, mandaba por mí.*
- *Y, ¿Cuánto tiempo estuvo con el padre Gildardo en eso?*
- *No, pues sería 6, 8 años, todo el tiempo que él estuvo en Guacarí, porque apenas llegó a Guacarí como él ya había hecho el negocio de órganos aquí. No dejaba tocar sino a mí porque de pronto se lo dañaban. Yo tocaba en todas las iglesias, hasta en la basílica”¹⁵¹*

En el proceso de análisis se puede evidenciar que al ser un proceso en el cual transcurren años, se muestra una evolución y un cambio con respecto a las dinámicas, ya que a medida que fue tejiendo redes en las cuales su labor a la vez que la desarrollaba la podía entretener con el desarrollo de la enseñanza que a su vez era soportada por cómo se desenvolvía con el espacio en donde desarrollaba dichas prácticas.

Siendo entonces este punto de entender la vivencia y el anecdotario de Kremer para entregar un aspecto más a la narrativa del escrito, ya que en la escritura teniendo en cuenta las subjetividades que nacen de los recuerdos y el proceso mental para el mero ejercicio de la memoria es complejo, en el que se aluden otras características que pueden influir en la construcción del relato, es por ello que fijar una cronología termina siendo un objetivo ajeno

¹⁵¹ Ibid.

para el menester del escrito, pero los indicios de las palabras junto con los datos y la Historia de vida terminan por ampliar un horizonte que puede verse de manera conflictiva.

Siendo entonces así que el relato en palabras, alude también a un espacio cantado, que se puede ver a la relación que es directamente proporcional a su existencia o sea el proceso de acompañamiento a los actos religiosos, teniendo entonces el sonido una relación para coexistir con el espacio y el canto.

Es entonces cuando la palabra tiene un marco y una estructura para poder ser oída, siendo este caso la relación que hay entre el sujeto como lo es Kremer y su espacio frente al significante que es la acción de relacionarse con una dinámica religiosa, como lo define *Piqué i. Jordi*¹⁵² siendo uno de los atributos la relación que poseen la música con la liturgia y la palabra, estando esta dividida en la que palabra, siendo el relato que adquiere un significado no solamente audible sino comprensible en el espacio y la práctica musical.

Es por ello la importancia de entender que aunque la acción de Kremer en la práctica estaba complementada por otras dinámicas de ámbito litúrgico, como lo eran matrimonios, funerales, entierros, celebraciones de bautizos, primeras comuniones y confirmaciones, ya estas se terminaban uniendo, creando así un circuito en donde se creaba una relación de concurrencia, tanto de escucha como de interacción con un espacio, siendo esto algo no netamente cerrado, sino que creaba un tránsito entre la población y los espacios como lo fue en el arciprestazgo de San Pedro en donde el anecdotario de Kremer se sitúa, creando así una correlación entre la forma de escritura del relato y la forma de relacionar esto con la Historia religiosa de la ciudad de Guadalajara de Buga.

Aportando ápices en donde la relación entre la Historia musical enriquece e incrementa la cercanía de análisis de dinámicas en torno a la vecindad de las iglesias de la ciudad; cómo entonces se pueden ver el desarrollo de prácticas entre las parroquias para la celebración y

¹⁵² Piqué-i-Collado, Jordi A. n.d. "Palabra, espacio y música: parámetros teológicos de la música litúrgica." *Scripta Theologica* 47:693-708. 10.15581/006.47.3.693-708.

ejecución de sus acciones siendo un punto de encuentro frente al espacio y la población con la música a su lado.

2.3 Conclusión segundo capítulo

En el proceso de construcción del segundo capítulo se evidenció tanto al sujeto en torno a la construcción del relato sobre las dinámicas de circulación, difusión y escucha, mediante un método hermenéutico, en el que la labor en el análisis con respecto a las evidencias tanto de forma descriptiva como argumentativa se elaboró como un medio para llegar a la discusión que apañe a continuación, es entonces que la discusión debe ser retomada hasta este punto como un recorrido en torno al contexto espacial, social, entre la evidencia de algunas dinámicas en el proceso de sustentación de la Hipótesis del escrito, por ello el análisis tanto del caso en específico de sujetos y de un formato como lo es el vinilo ayuda a dar una mirada multidimensional en tanto como se reconoce al individuo en torno a las dinámicas anteriormente mencionadas y sobre como un medio termina insertando a la discusión más aspectos tales como que en el proceso de las entrevistas se recogen una serie de interpretaciones subjetivas con respecto a hechos y cómo los sujetos se ven inmersos en la misma.

El medio catalizador de las dinámicas fuera del sujeto que en este caso es el vinilo, apropia unas categorías y unos aspectos adicionales con respecto a la investigación tanto de la usanza como la tenencia del formato, por ello que fuera de la información como tal del contenido del vinilo y las entrevistas se puede fundamentar unas perspectivas adicionales usando un símil entre el espacio y los actores insertos para poder trazar no un prospecto en torno a la linealidad del relato si no en el entender las conexiones que existen en las diferentes categorías micro históricas que abordan la narrativa canónica de la ciudad de Guadalajara de Buga.

Siendo así entonces que la construcción del puente en torno a la capacidad descriptiva argumentativa, acogándose a un proceso hermenéutico, termina siendo la aproximación teórica en una categorización para el ordenamiento de unas preguntas que conducen a la aplicabilidad de las evidencias recolectadas en la investigación, haciendo la salvedad que las discusiones presentadas ya abordadas con anterioridad son ecos, por ello dicha discusión queda abierta a futuras investigaciones.

3. Entre dinámicas y espacio: aportes a la construcción de la Historia Musical

En el culmen del proceso investigativo, se debe tener en consideración algunas cuestiones con respecto al abordaje de la información que ha sido plasmada en el contenido del documento, dichas cuestiones aluden a componentes claves para crear un puente entre los estudios de las dinámicas de circulación, difusión y escucha, ello apoyándose en cuestiones tanto teóricas como metodológicas.

Es por eso que la elaboración de esta discusión será por medio de una categorización, elaborada en dos niveles, los cuales estarían discriminados en:

- Dinámicas Musicales: Prácticas y procesos culturales
- Espacio Musical: Contextos, actores sociales e institucionales

Dividiéndolos en un abordaje, en el que ambos son complementarios, pero que en cierta medida demandan una discusión más complementaria por separado, basándose en cierta medida en la propuesta del primer capítulo, y que en la discusión arroja resultados, además agrega datos que a priori son una antesala a nuevas investigaciones con respecto a la Historia Musical de la ciudad de Guadalajara de Buga.

Dinámicas Musicales: Prácticas y procesos culturales

La vinculación de las dinámicas de difusión musical en Buga construyeron unas realidades sociales en la población en que se evidenciaron cuáles fueron estas y de qué manera se vincularon, siendo entonces que tomando como ejemplo, en primera instancia que las dinámicas estudiadas tales como: los espacios de escucha y circulación musical, la compra y venta de formatos, los espacios reproducción y la auralidad, los ejemplos por los cuales se identifican como dinámicas, ya que a medida que se desarrolla la descripción del relato se

evidencia que las anteriormente mencionadas, terminan estando insertas en varios procesos en torno a la realidad en concreto estudiada¹⁵³.

En casos más específicos como lo es el de Kremer Gertrudis se evidencia que en una dinámica de difusión en torno a la música en la vida religiosa se impactan tanto procesos de construcción individual, como lo fue su proceso de inserción en las dinámicas en torno el arciprestazgo y el objetivo del mismo que aunque alejado en última instancia de lo musical, ya que su propósito era el de la instrucción y evangelización, se incluyó a esta dinámica de participación musical por ende a la construcción de realidades, tal como se ha planteado en el inicio del documento con *Certeau*¹⁵⁴, *Geertz*¹⁵⁵ en el ejercicio de entender el proceso del simbolismo en torno a ver las experiencias y realidades vivas, por ello la contribución en la construcción también debe verse como de prolongación, ya que no se debe obviar que tanto antes y después de dicha dinámica aún persiste en la actualidad.

Se puede evidenciar también el aspecto de la información relacionada con el formato de vinilo, siendo este un medio catalizador por el cual se desarrollan una variedad de dinámicas conjuntas tales como por ejemplo: la compra y venta, ya que estas implícitamente contribuyen en un proceso de construcción de una realidad, por la misma intervención que generan, que en este caso sería en la difusión, en la forma en como Ospina vendía los discos, y las implicaciones que tenía su involucramiento en las dinámicas propias de sus compradores, haciendo así una labor de entendimiento y compenetración, siendo eso así que tratándolo con un análisis con respecto al discurso y a la hermenéutica¹⁵⁶ de los aspectos subjetivos que traen la labor de memoria del relato siendo esto que arroja varios resultados y son:

¹⁵³ Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. 2013. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. N.p.43: SAGE Publications.

¹⁵⁴ Certeau, Michel d. 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. I. Translated by Alejandro Pescador. N.p.: Universidad Iberoamericana.

¹⁵⁵ Geertz, Clifford. 2019. *Interpretazione di culture*. Edited by M. Santoro. Translated by E. Bona. N.p.: Il Mulino.

¹⁵⁶ Ramírez Bacca, Renzo. 2010. *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*. N.p.: Universidad Nacional de Colombia.

1. La capacidad de inserción que tuvo en la dinámica de difusión se debieron a la capacidad que tuvo de involucrarse en ellas y formar parte de ellas.
2. Siendo su actividad un puente para crear un corredor o circuito en el cual participaba y aportaba a la realidad social de dichas dinámicas.

Es por ello que esta alude al apartado del documento *1.4 Musicología Urbana* siendo el resultado de la pregunta que dichas dinámicas son algunas que componen un entramado más amplio, ya que como se menciona los ejemplos del caso de Kremer y Ospina, existen más, ya que el medio catalizador entonces es el abordaje de las cuestiones, y los resultados son el reflejo de que en estos casos la compenetración de sujetos insertos en dinámicas en torno a la difusión de la música influyen y enriquecen las mismas.

Pero en el cómo influyeron las dinámicas de escucha musical en la formación de circuitos musicales en Buga se puede denotar varios aspectos, que aunque algunos de cierta forma conexos, otros tantos no, pero en los resultados se puede esbozar un panorama, ya que debido a esto hay dos aspectos y sitios espaciales que fueron la incógnita persistente en torno a la investigación, y eran: si las dinámicas se diferenciaban entre el centro y la periferia, ya que en el proceso de consulta la mayoría de acervo que se encuentra, entre materiales como: prensa, partituras y discos, generaban una trazabilidad en torno al centro, esto creando otra incógnita por resolver y era en cómo se podría encontrar la información si en datación escrita solo la había en torno a una de las dos, y a circuitos acomodados de escucha también tanto como de instrucción.

Los procesos metodológicos empleados para recolectar información iban de la mano en que destacar la importancia de redes en el proceso de formación de circuitos, usando casos y experiencias personales, para así mismo crear una trazabilidad, específicamente lo que se plantea en el apartado *1.5 Paisaje Sonoro y Sonografía* en donde Lefebvre¹⁵⁷ junto con Becker¹⁵⁸ y Wenger¹⁵⁹ que justamente al concepto de redes en torno a lo social produzcan un símil lo suficientemente coherente que en el caso de Becker aterriza al punto metodológico

¹⁵⁷ Lefebvre, Henri. 2012. *From the production of space*. N.p.: Theatre and performance design.

¹⁵⁸ Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. N.p 1-40.: University of California Press.

¹⁵⁹ Wenger, Etienne. 1999. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. N.p.: Cambridge University Press.

que vendría siendo como la define *Ramírez*¹⁶⁰ que encaja con las perspectivas de los anteriores autores y que termina siendo modalidad definida como explicación interpretativa, teniendo en consideración la unidad del fenómeno que en este caso se pueden ver como redes, tanto el centro como la periferia, en el que se relacionan sistemas y estructuras.

Esto como un proceso de análisis y de comprensión hermenéutico para la interpretación de la otra parte, que es el caso del abordaje de la argumentación que lleva a la construcción del relato a través de las anécdotas, memorias y la labor que aunque subjetiva es el ejercicio que se sostienen los casos como los de Kremer y Ospina, inclusive hasta la nota hecha por el periodista escritor hacia Salazar.

Frente a la incógnita de los dos espacios, tanto periferia como centro, van dos vertientes que en cierta medida se cruzan y luego siguen su cause, como lo es el caso del anecdotario de Ospina frente la importancia de los teatros y cómo estos presentaban músicas, y que dicha narrativa se puede contrastar con el hecho de que en fuentes como la prensa se evidencie la constante de presentaciones musicales en dichos espacios. También en el caso del anecdotario presente en la nota de Salazar, en el que evidencian dinámicas en las que estuvo involucrado el entrevistado, persona por la que se escribió la nota, siendo así que la forma de argumentación que se empieza a moldear es que por medio de la incidencia de dichos actores y sujetos en torno a las dinámicas se creaban espacios por donde circulaban prácticas musicales.

Otro punto a destacar es la diferencia entre la itinerancia y permanencia de dichos circuitos, ya que la evidencia frente a la investigación alude al hecho de transformaciones de los circuitos, por ejemplo: en el caso de la música en torno a los teatros se ve que la demanda de las industrias culturales como lo define *Adorno*¹⁶¹ se adecuan mediante a la reiteración y de estandarización que llegó a un punto culmen en cuanto el producto de mercancía que, en este caso la música en el teatro, cambió de connotación por otro que se estandarizó, así mismo

¹⁶⁰ Ramírez Bacca, Renzo. 2010. Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales. N.p 80-90.: Universidad Nacional de Colombia.

¹⁶¹ Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Edited by Gunzelin S. Noeri. Translated by Edmund Jephcott. N.p.: Stanford University Press.

reemplazándolo por otro medio, creando un fenómeno transicional, y que en este caso termina siendo la creación de nuevos circuitos, bajo otras demandas, tales como; la masificación de las presentaciones, la adopción de nuevas tendencias a las industrias culturales y nuevos métodos de escucha, y esto se ve reflejado en la llegada de espacios como los *Kioscos*, que Ospina esboza en la argumentación que correspondió a la llegada de nuevas músicas y el impacto generacional que tuvieron en la población bugueña en los años 50.

Teniendo en cuenta la salvedad que una no reemplaza a la otra, y una no acaba con la anterior, pero sí hace que los circuitos se movilen, se reinventen y cambien su connotación. Un nuevo circuito nace de la hibridación de dinámicas, es por ello que las mismas, ayudan a fundamentar la circulación de la música.

Las evidencias que fueron halladas sobre sí las dinámicas de escucha, difusión y circulación que contribuyeron al cambio o evolución de prácticas sociales en Buga van concatenadas en el cómo influyeron en la formación de circuitos musicales y se puede rastrear con la intervención de Ospina, este en su proceso de argumentación incide en varios puntos que se pueden ver tanto como antecedentes como unos resultados de la movilización que tuvo Buga luego de los años 60, y es en especial sobre las incorporaciones de nuevas escenas, esto en gran medida puede verse por la globalización.

Dicho esto entonces es preciso que bajo la mirada de *Giddens*¹⁶² se puede entender que las dinámicas en torno a los sujetos al no ser inamovibles, generan cambios en las estructuras del tejido social y sobre cómo los cambios que en el caso del objeto de estudio en torno al espacio, terminan siendo de traslado, ya que dichas prácticas cambian de sitio en el cual se pueden elaborar, como se mencionó anteriormente no se reemplazan, es por ello que la evolución que ocurrió en Buga a finales de la década del 70 fue de relegación a otros espacios y de sujetos.

¹⁶² Giddens, Anthony. 1984. *The constitution of society: outline of the theory of structuration*. N.p 24 - 26.: Polity Press.

Dado que por ejemplo en el caso del traslado de la zona de tolerancia de ser sobre la Carrera 14 desde la calle 12 hasta las calle 18, a pasar al centro de la ciudad sobre la Carrera 11 desde la calle 9 hasta la calle 11. Aclarando que evidentemente el motivo de dicha movilización no fue la música como tal, ya que corresponde a otros aspectos ajenos a la misma; pero que la evidencia denota una clara supervivencia de las dinámicas musicales de la ciudad.

Otro aspecto que se puede entender como cambio o evolución, como lo describe Laing¹⁶³ en el que él menciona el propósito de los análisis culturales en el entorno y cómo esto puede ser conocido para evitar reduccionismos, para así mismo reconocer la complejidad de los asuntos, y también en complementación con las industrias culturales, es por ello que con la llegada de nuevos espacios en torno a la difusión y circulación de la música corresponde entonces, hacer un horizonte en el que la música constantemente va generando hibridaciones¹⁶⁴ en las que se pueden entender como espacios en torno a las necesidades y llegada de nuevas industrias.

La Prensa y la radio juegan un papel preponderante, con la constante de la globalización y la ampliación de la industria radial en el país, esta terminaría influyendo, porque para la época la comercialización de productos de uso casero para la reproducción de música empezó a tener un alza, Ospina argumenta propósitos en torno a la cultura y a la pérdida de la misma, el desuso de espacios en los cuales estaba inmerso y la hibridación de otros mismos, hizo que se *perdiese valores* que eran los propios, en los que culpa la llegada de nuevas olas sobre la industria musical. Siendo así entonces que con el formato como lo es el vinilo, se ven plasmadas muchas de las dinámicas de evolución y de cambio en torno a las prácticas sociales, ya que con la demanda en torno a las nacientes disqueras nacionales y los proyectos de marketing que se desempeñaban sobre todo en la década del 40 y el 50, que se evidencia en la preservación transmisión y catalogación de las músicas de las industrias nacionales, hizo que se prolongara aún más y tanto así mismo cambiara las formas en las que

¹⁶³ Laing, Dave. 2015. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. N.p. 30- 35: PM Press.

¹⁶⁴ Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. N.p 20 - 25.: Harvard University Press.

los sujetos accederían a las prácticas, por tanto, se trasladó a otros productos, mercados y otras formas de escucha.

Siendo entonces que la relación que existe en el cambio y/o evolución de las dinámicas, alude en cierta medida al traslado y a la hibridación de nuevos circuitos de difusión, nuevos espacios y formas de escucha, esto añadiendo más significantes a la evolución de algo que se concibe vivo e intervenido por sujetos.

Las diferencias que se observaron en las dinámicas de escucha y circulación musical entre distintos grupos demográficos radica en que alrededor de los espacios como se menciona en el apartado 2.1 *Contexto Espacial, Poblacional* que al no ser solamente algo neutral ni natural, sino también una construcción social que realza aspectos como las jerarquías de clase, como lo expresa Bourdieu¹⁶⁵, y es que con base al contexto se evidencia que existían diferencias significativas, pero que aunque de un valor demarcado y excluyente; las dinámicas eran diferentes en prácticas y los sujetos que acudían a las mismas, pero que aun así compartían prácticas de circulación con otros circuitos de escucha. Por ejemplo: las prácticas en torno al teatro y a las presentaciones en los mismos estarían relacionadas con las actividades de lugares como lo eran cafés, como se menciona en el caso de la entrevista de Ospina que también agrega que cafés y la radio participaban en una labor de cooperación en el desarrollo de algunos eventos y circuitos, cómo lo era el caso del Café *Volga* que compartía dinámicas musicales con *La Isla de Capri*, en dónde la distinción y clase era la connotación de concurrencia de los sujetos.

En torno a otras prácticas como lo eran las de Kremer estaban orientadas a otras esferas en torno a la vida cotidiana que aludían más a la liturgia y a la instrucción, pero que en sí evidencia que la música en muchos aspectos fungía como parte fundamental de la cotidianidad, y es justamente el punto dónde se demarca la diferencia entre los grupos demográficos, es en la concurrencia de los espacios tanto en la vida cotidiana como en la vida

¹⁶⁵ Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus

pública, ya que la diferenciación no era solo de alcance o de circuitos cerrados de escucha, era también de como los sujetos interactuaban frente a sus espacios cotidianos.

Por ello, *Certau*¹⁶⁶ como se menciona al inicio del escrito, lo describe de una forma y de existencia viva; esto lo que provoca es que inclusive la proximidad y el acceso sea medido por la intensidad de la dinámica a recurrir, por ejemplo: en la actividad de circulación de músicas en todo el escrito se demarcan dos situaciones en específico.

1. Acceso a la reiteración de las prácticas musicales y la concurrencia de las mismas
2. Prácticas que evocan situaciones específicas que resignifican un espacio por medio de un hecho en un contexto determinado

Haciendo que estas situaciones terminen confluyendo constantemente, puesto que el espacio en común termina siendo un corredor y dependiendo del circuito y la empleabilidad que se le dé, así mismo será la apropiación del mismo por determinado grupo demográfico, esto entonces hace que la circulación en algunos casos se dé en que dichos grupos se cree una homogeneidad, como puede ser por ejemplo en liturgias, en carnavales; en momentos en el que contexto aluda a que el gusto en torno al sujeto termine mezclándose con otras dinámicas que no necesariamente sean musicales, es por ello que en Buga, que aunque demarcadas las dinámicas el valor que también determina como se llevan a cabo las prácticas es la labor de cotidianidad y vida pública de la población en el espacio.

Espacio Musical: Contextos, actores sociales e institucionales

En el cómo influyeron las dinámicas de escucha y circulación musical en la percepción del tiempo y espacio tanto en la vida cotidiana de los habitantes de Buga como en la vida

¹⁶⁶ Certeau, Michel d. 1996. La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I. Translated by Alejandro Pescador. N.p.: Universidad Iberoamericana.

pública, es que el punto inflexión con respecto a la percepción del tiempo y del espacio es que es complementario a lo que se aborda en el apartado 1.5 *Paisaje Sonoro y Sonografía*, en el que como aspecto adicional y que ayuda a la discusión *Feld*¹⁶⁷ acota la relación intrínseca entra las personas y los lugares que habitan. Siendo así entonces que los espacios que se convierten en lugares significativos en paralelo y complementariedad, lo que plantea *Certeau* con las estructuras vivas y la vida en estas, terminan yendo de la mano, ya que son espacios para el desarrollo de experiencias humanas, esto agregando puntos como:

- Experiencia y percepción del lugar
- Expresión imaginativa del espacio y lugar
- Conocimiento y significado del lugar

Para hablar de cómo las dinámicas influyeron se debe entonces ver la interacción de los actores en las dinámicas en el tiempo y uno de los casos frente a esto es el de Kremer, en el que la interacción frente a las dinámicas sobre todo en el de la liturgia se mantuvo y perduró mientras estuvo inmersa en las prácticas del arciprestazgo de San Pedro junto con la enseñanza hasta la actualidad del escrito, esto como un ejemplo de impacto de la vida cotidiana de un sujeto, y que de cierta manera influyó en la dinámica complementaria de la liturgia en el ejercicio musical de Kremer.

Otro ejemplo ya abordado es el de la venta de discos y la participación en los circuitos sonoros de la ciudad de Ospina, que en este caso la relación fue mediada por el sujeto en torno a su inmersión en la difusión y circulación de música en un espacio determinado, que causalmente fue una labor que junto con la de Kremer fue duradera en el tiempo, que en este caso terminan adaptándose a la hibridación de nuevas dinámicas y al traslado de los circuitos en donde comprendía sus actividades.

¹⁶⁷ Feld, Steven, and Keith H. Basso, eds. 1996. *Senses of Place*. N.p.: School of American Research Press.

Dicha influencia en los casos expuestos y complementándolo con las anteriores preguntas, ahonda en la intervención de los sujetos frente a las dinámicas y su experiencia en el devenir del tiempo, con respecto al espacio, como se mencionaba con anterioridad, se adaptaban a las transformaciones que se iban produciendo por medio de la evolución y la hibridación de las prácticas culturales.

Para abordar el porqué se crean desafíos o limitaciones en la circulación y difusión musical y si estas afectaron las prácticas culturales locales se debe entonces de abordar una discusión sobre el contexto, ya que a priori el principal desafío o limitante es la amplitud del acceso a formatos, y esto se evidencia en los acervos por consultar con respecto a la música en la ciudad, ya que la información radica en archivos tanto de acceso público como personal y en la experiencia propia de las personas que vivieron dicha época a estudiar.

Es entonces que la amplitud al ser un fenómeno permeaba la capacidad de acceso de la población, ya que en anteriores apartados se dialoga en el hecho de que la concurrencia de los espacios en la cotidianidad, termina siendo algo multifactorial, ya que de manera descriptiva se puede entender que los circuitos musicales de la ciudad aludían a una población demográfica en específico, o a la capacidad que la industria tenía para masificar sus productos mercantiles en torno a la población.

Por ende, también juega un punto importante la capacidad del consumidor de acceder a los formatos de escucha, tanto de forma casera, como por medio de sitios de acceso público o privado, por ende las limitaciones o desafíos terminando siendo un punto de partida para entender si en realidad era un limitante estos fenómenos multifactoriales o son el reflejo del contexto espacial que atravesaba Buga en la década del 40, siendo así que en perspectiva tiene sentido entonces el hecho de pensar que a medida que se analice una temporalidad del 40 al 60 inclusive, se ve qué cambios sustanciales llegaron después de la década del 60, y esto también obedece al desarrollo de las industrias culturales y el panorama global que, siguiendo la razón de *Geertz* tendría sentido a la hora de moldear los símbolos de la población en torno a las prácticas que terminan siendo sincréticas frente a la influencia de la globalización.

La relación entre las prácticas de escucha musical y la participación en eventos culturales o sociales en Buga es inherente, ya que varias de las dinámicas expuestas en el escrito se apoyan unas con otras, ya que por ejemplo en el caso de los teatros la actividad de eventos de asistencia mayor a 10 personas se hacían con mucha frecuencia, y como lo expresa *Jhorji*¹⁶⁸ y es que con la llegada de la musicalización del cine esto amplió un horizonte con respecto a la forma de presentarse los músicos en la ciudad, teatros como la María Cristina en el que Ospina argumenta que los músicos que llegaban a Buga se presentaban allí o en el Teatro municipal.

Siendo así entonces la relación de los músicos con respecto a los teatros era de cooperación y participación en sus actividades, tales como presentaciones y aperturas a estrenos de películas. Ospina expresa a forma de análisis que dicha relación que particularmente tuvo él fue particular, ya que el mismo comercializaba los discos de las personas que se presentaban en algunas ocasiones en los teatros, como fue el caso de Tito Cortés, ya que fue solicitado para traer discos y promocionarlo en el momento de su presentación en la ciudad.

Otro caso es el de Kremer que fuera de los circuitos de entretenimiento y ocio, estando inmersa en dinámicas en torno a la liturgia y religiosidad, argumenta que su labor como acompañante de celebración de eucaristías le permitía movilizarse por diferentes sitios en apoyo al arciprestazgo y que dicha ayuda se intensificaba gracias al calendario litúrgico y fechas especiales, como lo son fechas de santos, *Semana Santa*, en especial en la última, ya que las celebraciones litúrgicas al ostentar una categoría especial, hacía que su participación fuese frente a un evento social.

Estos son algunos de los casos para crear una relación entre las prácticas de escucha y la participación de eventos culturales, a propósito desde dos esferas diferentes con respecto a los ámbitos sociales de la ciudad de Buga, por supuesto, haciendo la salvedad que existen más, siendo estos ejemplos de como se integran en algo que es inherente y se alimenta en gran medida del componente cultural que son los eventos en los que el común denominador es la participación social.

¹⁶⁸ Naranjo Colmenares, Jhorji. 2021. *Memoria del teatro: historia del Salón Montufar de Buga (1912 - 1960)*. Colombia: Universidad del Valle.

Conclusiones

A forma de conclusión y concatenando la discusión del capítulo con el contenido del escrito en su totalidad, tanto como acto resolutorio y auspiciando el debate siendo la discusión con respecto a los estudios sobre circulación, difusión y escucha en la ciudad de Buga, se puede dividir en una estructura no lineal, pero interconectada, en los que las preguntas que se conceptualizaron tales como: ¿Qué se entiende por dinámica social y cultural?, ¿Qué es dinámica social?, ¿Qué es dinámica cultural? ¿Cómo funcionan estas dinámicas? ¿Quién ha abordado estudios sobre dinámicas sociales y culturales?, están directamente relacionadas con las evidencias halladas en el proceso de investigación, y tratadas en el grueso del escrito en la que se toman aspectos inconexos *tendinosos* como define Casas para el desarrollo de una construcción histórica en torno a la música.

Siendo así que debido a dichos procesos no lineales que se mencionan con anterioridad, la narrativa en torno a la Historia de la Música de Buga debe ser tratada con unos procesos metodológicos los cuales lleven a que el proceso de esquematización de una narrativa que goce de un proceso hermenéutico en el cual, el análisis de las evidencias halladas superen una de las dificultades en torno a la construcción del relato propio que pueden mostrar las tipologías documentales, es por ello que la labor a modo de invitación que reflejan los resultados de la investigación es al proceso de acercamiento epistemológico sobre los mecanismos metodológicos de la Historiografía. Puentes ya transitados por autores como Ruíz Jaime, Casas María Victoria, Santamaría Carolina, Ospina Sergio, y demás autores en los que sus trabajos se destaca la creación de mecanismos metódicos para el entendimiento no solo de forma fenomenológica sino también argumentativa y frente a hechos históricos y o dentro de un determinado marco social o estructura.

Dotando entonces así de la capacidad de entender los procesos de análisis que puede traer el estudiar la perspectiva dual de una fuente histórica y como por ello se puede construir un relato por medio de la percepción multidimensional de la fuente dándole así entonces una connotación adicional a lo implícito del documento, y es justamente esa la labor frente al análisis de partituras, cancioneros, discos, actas de compra y venta, rollos de pianola y demás

formatos de escucha y transmisión de la escucha en los que se pueden tejer aspectos como el entender las dinámicas de circulación, difusión y escucha, no de una manera total, ya que esa no es la intencionalidad de la construcción, terminan siendo pinceladas en un lienzo.

Como se menciona con anterioridad, estas dinámicas no son inamovibles, y están cargadas de una gran variedad de significantes y significados que nutren las relaciones que se pueden encontrar entre la población, y la música; esto se ve reflejado en los casos de estudio frente a sujetos insertos en dinámicas en la ciudad, que aunque no revelan una totalidad ayudan a crear puntos de Buga y la música como incide en ella.

Desde el entendimiento del papel de los discos de vinilo en las relaciones comerciales en la ciudad de Buga, sobre cómo estos influían en niveles de la vida cotidiana, que además crea un corredor en torno a circuitos musicales, y cómo a través de un oficio en el tiempo se logra ver la evolución y cambios con respecto a las dinámicas musicales, siendo ellas de traslado y adopción de nuevas, más no de pérdida y olvido, ya que muchas de esas dinámicas persisten en la actualidad de la elaboración del escrito, esto dotando de perspectivas que crean antecedentes y proyecciones u horizontes, como lo es la información encontrada en prensa que denota la evolución de los ambientes sociales y culturales desde aproximadamente 20 años antes del periodo estudiado en la investigación, y hasta 10 años más del periodo estudiado, esto denotando la constante movilidad que tienen los circuitos musicales de la ciudad.

Siendo entonces así que otra pincelada con respecto a la construcción del relato es el entender que las dinámicas musicales no solamente son en pro del desarrollo de ocio y el entretenimiento, sino también que por ejemplo en el caso de Kremer Gertrudis se puede avocar a una vida en torno a la enseñanza y de la música inmersa en cuestiones de religiosidad y liturgia con pretensiones diferenciales y circuitos diferentes, pero que comparte características en común con respecto a los anteriores apartados del trabajo, y es la incidencia que tuvieron en la población, ya que en aspectos como en la definición de espacios como el centro y la periferia se pueden entender las similitudes entre las confluencias de las dinámicas, sus diferenciaciones en torno al acceso, el interés y como influían en la forma en

que las personas interactuaban con las prácticas, es entonces que lo empleado en el proceso de investigación alude al análisis del más allá frente al hecho concreto sin obviar el mismo hecho.

Utilizando así una metodología apoyada en algunas teorías como lo son de la Musicología (Urbana, Sonografía, Paisaje Sonoro) Etnomusicología, la Historiografía, para aportar aspectos y formas para dar diferentes visiones sobre lo estudiado, ya que dichas teorías aportan puntos de vista que a menester del escrito terminan siendo simbióticos y similares.

La importancia del escrito frente la historiografía regional, radica en el punto de partida que se puede obtener del estudio y el análisis de fuentes y formatos que en su contenido no relatan un proceso, y teniendo en consideración como inspiración el caso de Miguel Barbosa, estudiado por Ruiz¹⁶⁹ que demuestra cómo la reconstrucción de trayectorias individuales puede enriquecer las discusiones sobre circulación musical, memoria colectiva y apropiación del espacio urbano desde lo sonoro. Este tipo de estudios complementan los enfoques más amplios de las dinámicas musicales y permiten una lectura microhistórica de la música en Buga. El cual se puede analizar factualmente, pero que tanto así engloban un universo de posibilidades que hacen que la labor de investigación se nutra de la vista a diferentes visiones, siendo así que es entender la música como un medio interventor entre dinámicas de circulación, y su labor en los circuitos musicales, tanto como se difundió esta que termina configurando otras características de interacción de los sujetos en un espacio o diferentes espacios, y cómo estas interactúan entre sí y aportan significantes y símbolos a las interacciones entre la población, así creando prácticas que aluden a procesos identitarios como lo plantea Berge¹⁷⁰ que termina siendo una estructura de comparación, experimentación causal y pluralidad frente al actor.

¹⁶⁹ Ruiz García, Jaime, and María V. Casas Figueroa. 2019. *La Obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. N.p.: Universidad del Valle.

¹⁷⁰ Berge, Anders. 1995. *Att begripa det förflutna: förklaring, klassificering och kolligation inom historievetenskapen*. N.p.: Studentlitteratur.

Para finalizar, en lo que es menester del escrito, el reto que comprendió este viaje, fue el adentrarse a un nuevo mundo, uno el que las posibilidades abundan, no solo basta con observar y escuchar, ya que el manejo investigativo de las fuentes debía procurar traer un proceso de análisis complejo para así apoyarse en una retórica en torno a las evidencias, algo similar a constantemente entrar a cuartos a preguntar sobre cómo hilar una aguja que posteriormente se iba a utilizar para tejer este entramado en dónde aún siguen en la memoria, esto es una carta abierta a quien requiera y desee adentrarse a estos ecos¹⁷¹.

¹⁷¹ Dato a tener en cuenta; en las notas a pie de página se pueden encontrar anglicismos, ya que el método de citación de Google y Mendeley así esté en español, agrega preposiciones y conectores en inglés.

Bibliografía

Fuentes documentales

CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). 2003. Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia.

Entrevistas

Correa, Luis. “Entrevista a Gertrudis Kremer.” Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, 24 de noviembre, 2024.

Ruíz, Jaime. “Entrevista a Ospina Gerardo y Jiménez Marino” Guadalajara de Buga, Valle del Cauca, 29 de marzo de 2025.

Mapas Elaborados

Correa Luis Alejandro, Mapa Establecimientos: Bares, Kioskos, Cafés, Ventas de Discos, Cantinas, Guadalajara de Buga 1940 - 1970, [JPG], 1: 16322, 23 de abril 2025, QGIS 3.40.5-Bratislava (), © 2002-2019 QGIS Development Team, <https://qgis.org/project/overview/>

Archivos consultados

Discography of American Historical Recordings.

Academia de Historia Leonardo Tascón

Gobierno eclesiástico, Diócesis de Guadalajara de Buga

Fuentes citadas y consultadas

AHLT. Fondo Mapoteca, "Copia Mapa, Ciudad de Buga, Fabio A Lozano L, 11 de noviembre de 1957".

IMAGEN 1 AHLT. Fondo Hemeroteca. La voz de Buga, Buga, 16 de septiembre de 1944, página 3 "En su Municipal, Bailando Nace el Amor Con Adolfo Menjou y su formidable orquesta de Javier Cugat Musica a Raudales y Alegria desbordante Montufar en Vespertina Nocturna de Gala El Rebelde Jorge Negrete y María Elena Marquez Música y Canciones de belleza incomparable Un romance delicado y arrollador".

IMAGEN 2 AHLT. Fondo Hemeroteca. La Voz de Buga, Buga, 1 de junio de 1944, página 4. "Hoy en su Montufar Vespertina y Nocturna Continúa el clamoroso éxito de la brillante super Mejicana con Jorge Negrete, Gloria Marín Andrés Soler Y Angel Garasa El Jorobado"

AHLT. Fondo Hemeroteca. Orientación, Buga, 21 de noviembre de 1965, página 4. "Manuel A. Salazar, Maestro y Quijote de la música. Anecdótico de las trayectorias musicales evidencia dinámicas compartidas entre las notables figuras culturales de la ciudad de Buga".

[Description and dates], Hagley ID, Call number 2300, Manuscripts and Archives Department, Hagley Museum and Library, Wilmington, DE 19807

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25834-E25835. Salon Brunswick / Banda Municipal," accessed February 20, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000225467/E25834-E25835-Salon_Brunswick.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Brunswick matrix E25838-E25839. La cumparsita / Banda Municipal," accessed February 21, 2025,

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000225469/E25838-E25839-La_cumparsita.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42452. Corazoncito / Orquesta Internacional," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800016689/BVE-42452-Corazoncito>.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix BVE-42451. Los cinco y seis / Orquesta Internacional," accessed February 25, 2025, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800016688/BVE-42451-Los_cinco_y_seis.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18968. Medellín / Victor Orchestra," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700004026/B-18968-Medelln>.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Victor matrix B-18907. Bogotá / Victor Orchestra," accessed February 25, 2025, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700003949/B-18907-Bogot>.

Discography of American Historical Recordings, s.v. "Columbia matrix W95456. Amapola del camino / Rubio y Martínez," accessed February 26, 2025, [https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000120407/W95456-Amapola_d el_camino](https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000120407/W95456-Amapola_del_camino).

AHLT. Fondo Musical. Dueto Lucienne y Cilia, Tenor Julio Cesar Alzate, composiciones de: pedro V. Martinez Cabal, *En torno de 'El Paraiso'*, vinilo, [S.N], Buga, 1 de diciembre de 1966, Respaldo

AHLT. Fondo Musical. Tesoros discográficos de Colombia. *Vol. V*, vinilo, RCA Victor, Bogotá, 1960, Respaldo

- AHLT. Fondo Musical. Tesoros discográficos de Colombia. *Vol. III*, vinilo, RCA Victor, Bogotá [S.F], Respaldo
- AHLT. Fondo Musical. Silva y Villalba Duetto no. 1 de Colombia, Vol. IV, El dueto “Silva y Villalba” es hoy el más fiel exponente de la obra musical. Felicitaciones a Discos Philips, de Colombia por el éxito aclamado en éste binomio musical del Gren to. Firma Bogotá: V/73», Discos Philips, Bogotá, 1937, Respaldo.
- AHLT. Fondo Musical. Que Vivan los Novios Estudiantina Galas, “Glady, obsequio del señor Gordon”, Polydor, Buga, [S.F], Respaldo
- AHLT. Fondo Musical. Cuartete Fantasía de Feliz Guerrero y Salterio de Daniel Armas, “glady Azcarate, Obsequio del señor gordon, Cali”, Columbia, Buga, [S.F], Respaldo.
- AHLT. Fondo Musical. De Mi Colombia , Los Hermanos Martinez, Sello Administrador, Voces de Occidente, Sonolux, [S.F], Respaldo.
- AHLT. Fondo Musical. Vuelven los Padrinos, Sello publicador Onda Espacial, Plaza Satellite, Buga Valle, Tropical, [S.F], Respaldo.
- DB. Gobierno Eclesiástico, Decreto No.19 de 1967, Establecimiento de la Parroquia La Merced, Julián Mendoza Guerrero, Obispo de Buga. 31 de agosto de 1967.
- Abadia Morales, Guillermo. 1993. “Música y Organología Musical.” In *Colombia Pacífico Tomo II*, 218 - 225. Bogotá: Leyva Franco, Pablo.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2807/>.
- Abadia Quintero, Carolina. 2016. “Érase una vez una ciudad devota: Descripciones de las prácticas religiosas católicas de Guadalajara de Buga (1900-1940).” In *Guadalajara de Buga: historia de medio siglo (1900-1950)*. Cali: Universidad del Valle, Programa Editorial.

- Almarío G., Almarío G. 2013. *La configuración moderna del Valle del Cauca, Colombia, 1850-1940: espacio, poblamiento, poder y cultura*. N.p.: Editorial Universidad del Cauca.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. N.p.: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 2021. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Dritte, autorisierte letzte Fassung (Band 150, Klassiker in neuer Rechtschreibung)*. Edited by Klara Neuhaus-Richter. N.p.: Henricus - Klassiker in neuer Rechtschreibung.
- Berge, Anders. 1995. *Att begripa det förflutna: förklaring, klassificering och kolligation inom historievetenskapen*. N.p.: Studentlitteratur.
- Bermúdez, Egberto. 2001. “¿Para qué sirve la música? (Presentación).” In *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Egberto Bermúdez y Jaime Cortés, Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, Egberto. 2010. “La música colombiana: pasado y presente.” In *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*, 247- 254. N.p.: Ediciones Akal.
- Bermúdez, Egberto. n.d. “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?” *Los 10 del mismo siglo XX*. Accessed February 21, 2024. https://www.academia.edu/14082949/Un_siglo_de_m%C3%BAsica_en_Colombia_entre_nacionalismo_y_universalismo.
- Borsay, Peter. 2003. *Music, urban renaissance and space in eighteenth-century England”, Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. N.p.: Hans Enrich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner editores. París: Foundation Maison des sciences el’homme,.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

- Brunelli García, Omar. n.d. “Los Estudios sobre tango observados desde la musicología.” *Historia, música, letra y baile. El oído Pensante* 3 (2): 12 - 32.
- Carbó, Antoni G. 2023. «Escucha el Desierto del Sonido»: las Campanas Silentes (Claudio Parmiggiani) y la Música que ha Perdido el Elemento Sonoro (Salvatore Sciarrino). Vol. 3. Vol. 11 vols. Barcelona: Barcelona Investigación Arte Creación.
- Casas, María V. 2010. *Hacia una Historiografía musical en el Valle del Cauca (Música De Salón, 1890-1930)*. 6th ed. Cali: Historia y Espacio. <https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1740>.
- Casas, María V. 2024. “Música en el Valle del Cauca, 1900-1950: Construyendo un Entramado Tendinoso.” In *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*, edited by Sergio Ospina Romero and Rondy Torres. N.p.: Ediciones Uniandes. <http://doi.org/10.51573/Andes.9789587987089.9789587987096.9789587987102.11>.
- Casas Figueroa, María V. 2014. *El álbum de partituras de Susana Cifuentes de Salcedo (1883-1960): ecos de la historia musical bugueña*. N.p.: Universidad del Valle, Departamento de Historia.
- Casas Figueroa, María V. 2015. *La ciudad que suena... o en la ciudad qué suena: práctica musical en Cali, 1930-1950*. N.p.: Universidad del Valle, Programa Editorial.
- Casas Figueroa, María V. 2024. “Construyendo un Tejido Tendinoso.” In *El sonido que seremos: historias y prácticas musicales en Colombia*, edited by Rondy Torres López and Sergio Ospina Romero. N.p.: Universidad de los Andes.
- CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). 2003. *Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia*. Santiago de Chile: CEPAL. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/7186-estudio-la-distribucion-espacial-la-poblacion-colombia>.

- Cepeda Sánchez, Hernando. 2016. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 43 (2): 397-402. <https://doi.org/10.15446/achsc.v43n2.59094>.
- Certeau, Michel d. 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I*. Translated by Alejandro Pescador. N.p.: Universidad Iberoamericana.
- Chimènes, Myriam. n.d. "Musicología e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?" *Revista de História*, no. 157, 15-29.
- Cortés, Jaime. 2004. "La Bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional." In *Actas IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. N.p.: Tesis de maestría en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Colombia. Universidad Nacional de Colombia. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.
- Cuevas Arenas, Héctor M. 2016. *Visiones y representaciones sobre la transformación urbana de Buga 1900-1937*. Colombia: Revista de Historia Regional y Local 8 (16). <https://doi.org/10.15446/historelo.v8n16.52183>.
- David, Garrioch. 2003. *Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns*. Australia: School of Historical Studies, Monash University. DOI: 10.1017/S0963926803001019.
- Durango, Erica V. 2015. *Voces de Occidente: Radiodifusora de Guadalajara de Buga entre 1941 y 1950*. Guadalajara de Buga: Facultad de Humanidades, Universidad del valle.
- Elias, Norbert. 2016. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Translated by Ramón Cotarelo. N.p.: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, Steven. 1984. *Communication, Music, and Speech about Music*. N.p.: Yearbook for Traditional Music 16 (1984). <https://doi.org/10.2307/768199>.
- Feld, Steven, and Keith H. Basso, eds. 1996. *Senses of Place*. N.p.: School of American Research Press.

- Flórez, Carmen E. 2000. *Las transformaciones sociodemográficas en Colombia durante el siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Flórez López, Carlos, and Renán Silva. 2006. "República liberal, intelectuales y cultura popular." *Universidad Nacional de Colombia Revistas electrónicas UN Historia y Sociedad*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/35723>.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. N.p.: Harvard University Press.
- G, Rengifo A. 1999. *Historia de la Cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*. Cali: Cali: Proartes.
- Geertz, Clifford. 2019. *Interpretazione di culture*. Edited by M. Santoro. Translated by E. Bona. N.p.: Il Mulino.
- Giddens, Anthony. 1984. *The constitution of society: outline of the theory of structuration*. N.p.: Polity Press.
- Gil Araque, Fernando, ed. 2013. *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. N.p.: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Gómez, Vignes. 1991. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali: Corporación para la cultura.
- Gómez, Vignes. 1999. *La Música en el Valle del Cauca a lo largo y ancho del siglo XX*. Cali: Historia de la Cultura del Valle del Cauca Siglo XX Cali: Proartes.
- Gómez Castañeda, Julio A. 2015. *Prácticas musicales durante el proceso de urbanización en Bogotá (Colombia), 1900 - 1940*. Bogotá: HiSTORELO. Revista de Historia Regional y Local (14):214 - 250. <https://doi.org/10.15446/historelo.v7n14.46321>.
- González, Pérez, and Gerard Béhague. 1991. *Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology*. Chicago: Comparative musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology, University of Chicago Press.

- Gonzalez Gonzalez, Manuel. 2021. *Buga pulsada. "Un recorrido por el trío típico andino colombiano en Guadalajara de Buga de 1940 a 1980"*. Edited by Jaime Ruiz García. Guadalajara de Buga: Universidad del Valle.
- Hall, Stuart, Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. 2013. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. N.p.: SAGE Publications.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 1994. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. N.p.: Trotta.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Edited by Gunzelin S. Noeri. Translated by Edmund Jephcott. N.p.: Stanford University Press.
- Laing, Dave. 2015. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. N.p.: PM Press.
- Lange Curt, Francisco, and Instituto de Estudios Superiores(Montevideo, Uruguay). 1938. *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. IV. Bogotá, New York City: Sección de Investigaciones Musicales.
- Lefebvre, Henri. 1981. *La production de l'espace*. N.p.: Éditions Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 2012. *From the production of space*. N.p.: Theatre and performance design.
- Marín, Miguel A. 2014. *Contar La Historia Desde La Periferia: Música Y Ciudad Desde La musicología Urbana*. N.p.: Neuma (Talca) 2 (diciembre):10-30.
<https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/102>.
- Marulanda, Octavio. 1988. "La música del Valle del Cauca." In *Lecturas de música colombiana*. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá 450 años, 1538-1988.
- Marulanda, Octavio, and Pedro Morales Pino. s.f. *La gloria recobrada*. N.p.: Fundación Promúsica Nacional, Funmúsica, Ginebra, Valle.

- Mas I Sempere, Xavier. 2017. *Música despersonalizada y música participativa: Una propuesta terminológica desde la sociomusicología*. N.p.: EMPIRIA . Revista de Metodología de las Ciencias Sociales.
- Millán R., Tomas. 2000. *Para comprender el concepto de Cultura*. N.p.: UNAP Educación y desarrollo.
- Mora Toscano, Óliver. 2016. *La reforma laboral implementada durante el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo*. 61st ed. Vol. 35. Tunja, Colombia: Apuntes de CENES.
- Moscovici, Serge. 1981. *Perspectives on everyday understanding*. London: London: Academic Press.
- Naranjo Colmenares, Jhorji. 2021. *Memoria del teatro : historia del Salón Montufar de Buga (1912 - 1960)*. Colombia: Universidad del Valle.
- Netto, Michel. n.d. “Hibridismo no mercado da música e a articulação das identidades.” *Ciências Sociais Unisino* 50 (1): 14-24.
- Oliveros Marquez, B.N, and J.S Bocanegra Suarez. 2017. *Buga, tras los rieles de una aventura cultural. Revitalización De La Estación Del Ferrocarril Del Pacífico*. Bogotá: Universidad Gran Colombiana.
- Ospina Romero, Sergio. 2010. “Reseña del libro: Juliana Pérez González. Las Historias de la música en Hispanoamérica, 1876-2000.” Maguaré.
- 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*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- 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*. Bogotá: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura.

- Ospina Romero, Sergio. 2024. *La conquista discográfica de América Latina (1903-1926)*. N.p.: Gourmet Musical Ediciones.
- Ospina Romero, Sergio. n.d. “Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario.” In *Anuario Colombiano De Historia Social Y De La Cultura* 40 (1), 299 - 336. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772>.
- Ospina Romero, Sergio, and Rondy Torres, eds. 2024. “Las Grabaciones de 1913 en Bogotá: Música, Teatralidad Fonográfica e Improvisación Tecnológica.” In *El Sonido que Seremos, Historias y prácticas musicales en Colombia*, 215-233. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Pérez González, Juliana. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Piqué-i-Collado, Jordi A. n.d. “Palabra, espacio y música: parámetros teológicos de la música litúrgica.” *Scripta Theologica* 47:693-708. 10.15581/006.47.3.693-708.
- Ramírez Bacca, Renzo. 2010. *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*. N.p.: Universidad Nacional de Colombia.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música: De los Géneros Tribales a La Globalización*. N.p.: Teorías De la Simplicidad. Vol.2.
- Ruiz García, Jaime, and María V. Casas Figueroa. 2019. *La Obra para cuerdas de Miguel Barbosa: Una aproximación histórica a la música popular en Buga (1943-2000)*. N.p.: Universidad del Valle.
- Santamaría Delgado, Carolina. 2019. *El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña*. 37th ed. Medellín: Studies in Latin American Popular Culture. <https://muse.jhu.edu/article/727515>.

- Schafer, R. M. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Translated by Vanesa G. Cazorla. N.p.: Intermedio.
- Silva, Renán. 2000. "República Liberal y Cultura Popular en Colombia 1930-1946." *Universidad del Valle*. <https://sociohistoria.univalle.edu.co/republica.pdf>.
- Stokes, Martin. 1997. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. New York: Oxford y New York: Berg. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/publications/ethnicity-identity-and-music-the-musical-construction-of-place>.
- Tanaka, Reiko. 2016. *Las experiencias del sonido: la visión de los músicos experimentales sobre la música folclórica en la sociedad moderna*. N.p.: Methaodos Revista de Ciencias Sociales 4, No. 2: 291-302.
- Tejada Tafur, Carlos H. 2023. *Memoria de mi barrio*. Edited by Oswaldo Cardenas. Bogotá: Prosa del mundo.
- Valencia Llanos, Alonso. 2005. *Guadalajara de Buga: Su herencia histórica y cultural*. Cali: Universidad del Valle.
- Vega Cantor, Renán. n.d. "La "contra-revolución en marcha" y el derrumbe de la República Liberal 1942-1946." *Anuario Colombiano de Historia Social y de La Cultura*, no. 15, 231-71. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/36111>.
- Villamil Ruiz, Jéssica R. 2009. *La Reconstrucción del Territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá*. Bogotá: Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía, n.º 18 (enero):129-42. <https://doi.org/10.15446/rcdg.n18.13031>.
- Wenger, Etienne. 1999. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. N.p.: Cambridge University Press.

Woodside, Julián. 2021. "La escucha y su afectos, las implicaciones de la audiofilia en la construcción de otredades aurales: una lectura intercultural sobre la escucha distinguida." In *Sonido escucha y poder*, 152-153. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, facultad de música.