

# Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta<sup>1</sup>

**Carolina Santamaría Delgado**

Departamento de Música, Universidad de Antioquia  
carolina.santamariad@udea.edu.co

**Juan Sebastián Ochoa Escobar**

Departamento de Música, Universidad de Antioquia  
juan.ochoa5@udea.edu.co

**Amparo Álvarez García**

Departamento de Música, Universidad de Antioquia  
amparo.alvarez@udea.edu.co

**Federico Ochoa Escobar**

Profesor Ocasional, Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar UNIBAC  
fedefedeochoa@gmail.com

**Juan Pablo Lopera Londoño**

Estudiante de la carrera de Música, Universidad de Antioquia  
jpablo.lopera@udea.edu.co

## Resumen

El artículo analiza el funcionamiento de la música tropical y de la canción romántica en la industria disquera de Medellín en los años sesenta. El estudio parte de la idea de que cada repertorio constituye una industria con sus propias lógicas de funcionamiento y, por lo tanto, las conexiones entre todos los actores que hacían parte de la industria musical local (disqueras, emisoras radiales, escenarios de música en vivo, comentaristas de prensa y discotiendas) variaban de acuerdo a ello. Tomando como referencia el modelo de integración vertical que han propuesto algunos autores para analizar la producción de éxitos en la industria disquera norteamericana y europea de la época, el estudio pone en evidencia las particularidades del contexto colombiano y cuestiona el sentido común que otorga a las industrias del entretenimiento un gran poder sobre los gustos musicales del público. Para ello, nos basamos en una revisión sistemática de una columna sobre la industria del espectáculo publicada diariamente en la prensa local de la época, y combinamos elementos de análisis cualitativos y cuantitativos.

Palabras clave: disqueras, industria musical en América Latina, mercado oligopólico, radioteatros, música tropical, canción romántica.

---

1. Artículo elaborado en el marco del proyecto “Indagaciones sobre la industria cultural antioqueña: la producción discográfica en Medellín entre 1958 y 1968”, financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia.

## Rethinking the Power of Record Labels: The Case of the Tropical Music and Romantic Song Industries in Medellín in the 1960s

### Abstract

The article analyzes how the repertoires of *música tropical* and *canción romántica* operated within Medellín's record industry during the 1960s. The study unfolds the idea that each repertoire constitutes by itself a distinct industry that functions according to its own rationale, and therefore the connections among actors in the local music industry (record companies, radio stations, live music venues, music commentators, record shops) varied in consequence. Taking as reference the vertical integration model developed by authors who have analyzed the production of musical hits in Europe and the US in that period, the study reveals the distinctive features of the Colombian context and questions common-sense interpretations that allocate excessive power to the entertainment industries in the 1960s over the audience's musical tastes. For this, we conducted a systematic examination of a daily show-business column published in the local newspapers at the time, and combined both qualitative and quantitative research methods.

Keywords: Record companies, music industry in Latin America, oligopoly, radio shows, Colombian tropical music, romantic song.

Entre las décadas de 1950 y 1990 la ciudad de Medellín fue el epicentro del desarrollo de la industria discográfica en Colombia, un sector económico que prosperó en el país a la par con el desarrollo de otras industrias del entretenimiento y la cultura masiva como la radio comercial. El crecimiento de este sector hizo parte de las dinámicas de expansión capitalista promovidas por el empresariado antioqueño, un colectivo que a lo largo del siglo XX jugó un rol fundamental en el desarrollo económico del país. El impacto de la industria del disco no solo tuvo alcance nacional, sino también latinoamericano, ya que muchos de los discos producidos en la capital antioqueña divulgaron por gran parte del continente repertorios que hoy pueden ser considerados como un importante patrimonio sonoro de la música popular colombiana.

A pesar de su relevancia histórica y cultural, el estudio de la industria del disco y en general de la industria de la música en la ciudad ha sido poco explorado debido, entre otras cosas, a la sorprendentemente escasa documentación de fuente primaria acerca de la producción de casas discográficas locales como Discos Fuentes, Sonolux, Codiscos, Silver, Metrópoli, Victoria y Ondina, entre otras.<sup>2</sup> Además, tales disqueras no funcionaban en un entorno cerrado y aislado, sino que lo hacían en permanente relación con otros actores, como la radio, los periódicos, los músicos, los comentaristas musicales y las discotiempos, entre otros. Por ello, para poder rastrear los elementos de la dinámica amplia del negocio de la música popular en Medellín y comprender las interconexiones entre los distintos actores, una fuente importante son las informaciones periodísticas de la época en las que se puedan encontrar menciones a

---

2. Entre los trabajos que han explorado aspectos de la industria discográfica antioqueña se encuentran Arias Calle (2011), Santamaría-Delgado (2016) y Ochoa Escobar (2018).

la industria musical como un sistema complejo. A través de la recopilación, sistematización y análisis de una de estas fuentes, este artículo busca describir el funcionamiento de la red de interconexiones entre los diferentes actores que conformaban la industria musical en Medellín en la primera mitad de la década de 1960.

Uno de los propósitos de describir esta red es entrar a cuestionar la idea generalizada de que había una alineación evidente entre los intereses de los empresarios de las disqueras y los medios de comunicación para manipular los gustos musicales de los públicos.<sup>3</sup> Como se verá a lo largo del texto, no siempre son claras las relaciones de poder que ejercían ciertos agentes frente a las decisiones de qué géneros o repertorios musicales se grababan, qué canciones se promovían en la radio, qué músicos tocaban en vivo en escenarios de la ciudad y qué repertorios se tocaban en estos espacios. Pretendemos, además, que el estudio de este caso arroje nuevas luces sobre el grado de aplicabilidad que tienen ciertos modelos teóricos desarrollados para estudiar el funcionamiento de las industrias musicales en Estados Unidos y Europa en el momento de enfrentar el análisis de industrias musicales en otros lugares, particularmente en América Latina.

Otro de los propósitos del artículo es poner en evidencia las grandes diferencias que había en las dinámicas de producción y distribución de diferentes repertorios musicales. Las conexiones, las lógicas de circulación y los públicos cambian tanto de unos géneros a otros que pueden describirse como distintas industrias musicales, como ya lo ha propuesto el sociólogo británico Simon Frith (2000). Creemos que la comparación de las dinámicas de dos tipos de repertorios musicales diferenciados permitirá complejizar la lectura de la importancia de las tres mayores disqueras (Sonolux, Codiscos y Discos Fuentes) establecidas en Antioquia en la década de 1950, no solo en su rol fundamental como productoras de repertorios de músicas colombianas, sino también como reproductoras y difusoras de géneros populares transnacionales de la época, como el tango, el bolero, la ranchera y la nueva ola.

El artículo está dividido en tres secciones. La primera da cuenta de la aproximación teórica que guía el análisis y las consideraciones metodológicas usadas para recopilar e interpretar los datos. La segunda presenta dos casos de análisis de las industrias musicales de repertorios particulares: la música tropical y la canción romántica. Para finalizar, la tercera parte plantea conclusiones de todo el ejercicio realizado.

#### **Aproximación teórica a las industrias de la música<sup>4</sup>**

Las primeras elaboraciones teóricas con respecto al análisis de la música dentro de los medios masivos de comunicación se deben a los filósofos Theodor Adorno y Max Horkheimer a mediados del siglo XX, quienes centraron su crítica en las formas de producción musical desarrolladas en las casas disqueras, tomando como base la observación de la industria del entretenimiento en Estados Unidos (Horkheimer y Adorno 1994 [1947]). En épocas más recientes, investigadores como Williamson y Cloonan (2007) han sido claros en mostrar que

---

3. El cuestionamiento a esta idea de dominación totalitaria, de poder vertical que se impone desde las corporaciones hacia los públicos, fue uno de los puntos de partida de los *popular music studies*, entre los que se destacan los trabajos de Simon Frith (2000, 2002), Keith Negus (2002, 2005), Antoine Hennion (1983) y David Hesmondhalgh (1999).

4. Este apartado se basa en ideas desarrolladas en Ochoa Escobar (2018).

la industria musical, vista de manera amplia, incluye no solo a las disqueras, sino también a actividades e instancias como el manejo de los derechos de autor, las asociaciones de músicos, las asociaciones que representan a las disqueras *majors* y asociaciones que representan a las *indies*, los estudios de grabación, las tiendas de discos y promotores, los estamentos que regulan las políticas gubernamentales en cultura, los fabricantes de instrumentos, los bares y discotecas, la radio y las instituciones de educación musical, entre otros actores. Por esto, proponen establecer una diferencia entre "industria musical" e "industria discográfica" (*music industry* y *recording industry*), en la que el primer término es más abarcador que el segundo.<sup>5</sup>

Continuando con la problematización del tema, los autores también señalan la dificultad teórica y metodológica que implica pensar "la industria musical" en singular, cuando en realidad debe pensarse en plural: "las industrias musicales" como una salida para dejar de ver la industria como una entidad homogénea. En su lugar, habría múltiples industrias que no siempre trabajan de forma colaborativa, sino, en ocasiones, conflictiva, dependiendo de los intereses de cada una. La mirada homogeneizadora del singular "industria musical" oculta las tensas relaciones que se suelen presentar, por ejemplo, entre los compositores y los intérpretes, entre los músicos y las disqueras, entre estos y los *managers*, entre los promotores de eventos y los dueños de los locales, entre los programadores de radio y los promotores de ventas, entre los publicistas y los productores, o entre disqueras diferentes: "de hecho, los partícipes de las industrias musicales pueden trabajar juntos cuando sus ganancias colectivas son amenazadas (como en el caso de la piratería o el bajo costo de los discos), pero pueden ser también competidores, buscando maximizar sus ganancias a expensas de los otros" (Williamson y Cloonan 2007, 316).

Años antes de la publicación del artículo de Williamson y Cloonan, Simon Frith había propuesto un abordaje similar (Frith 2000). Él también planteaba la distinción entre "industria musical" e "industria discográfica" y proponía pensar los términos en plural. Sin embargo, proponía el uso del plural "industrias musicales" no tanto para hacer evidentes los diferentes tipos de industrias relacionadas con lo musical, sino para enunciar diferentes "industrias musicales" dependiendo del género: cada género musical tiene particularidades en sus formas de producirse, distribuirse y consumirse. En sus análisis, Frith muestra que la comprensión que se tenga de la industria de la música en un género específico no necesariamente aplica para analizar otro género diferente. Esto implica que se hace necesario desarrollar investigaciones localizadas y puntuales para no caer en generalizaciones. Uniendo las propuestas de Frith y Williamson y Cloonan, se hace clara la necesidad de usar el plural "industrias musicales", tanto para comprender diferentes actores operando alrededor de la producción, distribución y consumo de la música, como para comprender las particularidades del funcionamiento de cada género musical.<sup>6</sup>

Estos planteamientos tuvieron dos implicaciones importantes para la presente investigación. En primer lugar, nos llevaron a no centrarnos únicamente en analizar el funcionamiento de las casas disqueras, sino a desglosar la red de múltiples actores que hacían parte de la

---

5. En su texto, Williamson y Cloonan hacen un recuento de cómo se ha utilizado el término "industria musical" en los trabajos académicos, y concluyen que se suele usar como sinónimo de industria de la grabación (2007, 311-314). En otro texto, Cottrel coincide en plantear esta misma crítica (2010).

6. Una aproximación teórica similar la presenta Keith Negus (2005) al abordar estudios de caso sobre la salsa, el country y el rap como industrias musicales diferenciadas.

industrias de la música en Medellín en los años sesenta. En segundo lugar, decidimos no establecer observaciones generales del comportamiento de la producción, distribución y consumo musical en la ciudad, sino centrarnos en el comportamiento de géneros o repertorios específicos (la música tropical y la canción romántica, categorías que se explican en detalle más adelante) dentro de todo el sistema. De esta manera, si bien ampliamos el marco de indagación para incluir diversos actores que intervienen en el negocio de la música, a la vez lo restringimos para estudiar industrias musicales particulares.

Para analizar el comportamiento de la música tropical y la canción romántica en la ciudad en los años sesenta, además de rastrear la trayectoria de las conexiones entre diversos actores que participaron en esas industrias, tomamos como referencia comparativa el trabajo de otros autores que analizaron el funcionamiento de la industria musical norteamericana más o menos en la misma época. De acuerdo a Hirsch (c. 1969) y Christianen (1995), para que una canción alcanzara un éxito en ventas y fuera incluida en el Top 40 era necesario que se diera una convergencia entre los diferentes eslabones de la cadena de producción y distribución, de tal manera que productores, *managers*, disqueras, promotores y programadores radiales impulsaran las mismas canciones. En el gráfico 1 se muestra un esquema que sintetiza las propuestas de Hirsh y Christianen en términos de qué pasos debería seguir una canción desde la etapa de creación hasta su amplia aceptación por parte del público:

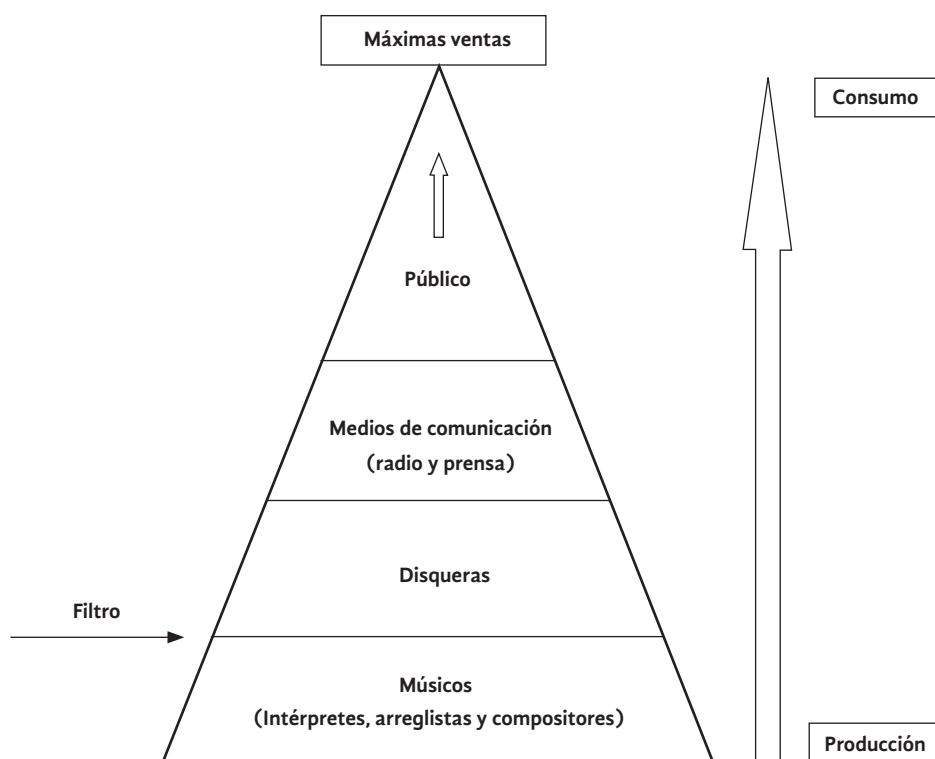


Gráfico 1 / Ruta de una canción del Top 40.<sup>7</sup>

7. Representación gráfica construida por los autores.

La respuesta que pretendemos encontrar con el análisis de los datos es hasta qué punto ese mecanismo descrito para el caso norteamericano aplica o no para entender el comportamiento de las industrias de la música tropical y de la canción romántica en el contexto colombiano de la década del sesenta.

### Consideraciones metodológicas

Como se mencionó en la introducción del texto, los datos de este análisis se tomaron de una fuente periodística. Desde 1958 y hasta inicios de los años ochenta, el periodista Carlos E. Serna (1928-2006) publicó diariamente una columna en el diario *El Colombiano* titulada "Por la radio", en la cual contaba las novedades de la industria de la radio y de las casas discográficas locales.<sup>8</sup> Serna compilaba la información a partir de sus conexiones con diversos personajes del circuito musical como empresarios del disco, gerentes de los escenarios de música en vivo, jefes de prensa de las disqueras, programadores de radio, etc., a quienes constantemente consultaba para conocer el movimiento cotidiano del mercado de la música y las primicias de la industria del entretenimiento.

Evidentemente, los datos que aporta Serna no son sistemáticos, en tanto la información que incluía en su columna diaria dependía de interacciones sociales mediadas en muchos casos por lazos de amistad y compadrazgo. Por tal razón, la información es fragmentaria e indudablemente está sesgada por los intereses particulares, los gustos musicales y las relaciones interpersonales del columnista y de sus interlocutores. Los matices del carácter de Serna fueron factores importantes a la hora de interpretar algunos datos encontrados a lo largo del estudio, como, por ejemplo, la abundancia de referencias sobre la escena de los aficionados al tango en Medellín.<sup>9</sup> Las columnas contienen una serie de entre diez y quince comentarios cortos sobre las últimas noticias del momento en torno a la radio comercial y las casas disqueras, y ofrecen información muy valiosa de distintos tipos de actores que conformaban las industrias de la música en Medellín. El material permite lecturas amplias del contexto de la producción dentro de las industrias culturales locales aunque, como nota Sarah Thornton, se requiere un cuidado especial para considerar el grado de opacidad de las narrativas periodísticas; es decir, se debe tener en cuenta que se trata de interpretaciones parciales de la realidad, en las cuales las omisiones pueden llegar a ser tan o más importantes que lo que se dice de manera literal (Thornton 1990). Si bien la no sistematicidad de los datos y las características particulares de la fuente conllevan el riesgo de sesgar los resultados en una observación de tipo cuantitativo, el hecho de tratarse de una fuente de tipo narrativo permite enriquecer el marco de interpretación cualitativa. De esta manera, aunque los datos

---

8. *El Colombiano* es un diario local de tendencia conservadora, considerado el principal de Medellín y el de mayor circulación en el departamento de Antioquia. La columna comenzó a publicarse en mayo de 1958, y en sus inicios estuvo en manos del periodista Gabriel Cuartas Franco, quien la cedió a Serna solo unos meses más tarde para poder atender sus múltiples compromisos como jefe de relaciones públicas de Sonolux. En el año 1976, la columna pasó a llamarse "Farándula" y dejó de aparecer en 1983, después de la jubilación de Serna.

9. Óscar Botero Franco, quien desde mediados de la década del sesenta fuera su colega, señala que Serna era un periodista autodidacta oriundo de Cocorná (Antioquia), reconocido en vida como una persona seria, culta y piadosa. Aficionado al deporte y a la música, fue autor de varios libros de corte periodístico sobre fútbol (historias de los equipos locales, el Atlético Nacional y el Deportivo Independiente Medellín) y sobre la historia del baloncesto en Antioquia, así como otros sobre agrupaciones y biografías de músicos populares (incluyendo uno sobre el Duetto de Antaño y otro sobre la Sonora Matancera). Su gusto por el tango y, en general, por la música argentina le valió entre sus amigos el sobrenombre de "che Carlitos" (entrevista a Óscar Botero Franco, Medellín, 7 de marzo de 2017).

presentados por Serna no son sistemáticos, su columna constituye una fuente invaluable y privilegiada por varios motivos: su constancia (aparición diaria durante más de dos décadas), la cantidad de información que suministra y, sobre todo, por ser una de las pocas fuentes de información que se pueden encontrar para realizar este tipo de investigaciones, ante la ausencia de documentación de archivo. Esta fuente, entonces, si bien levanta los cuestionamientos antes planteados, constituye una puerta de entrada muy relevante para estudiar los inicios de la industria discográfica en Colombia.

Para este estudio se recopilaron y analizaron de manera sistemática los contenidos de las columnas escritas por Serna desde 1958 –el año en que comenzó a publicarse– hasta finales del año 1965. La fecha de corte fue determinada por limitaciones en la sistematicidad y en el análisis de los datos, más que por una razón histórica o analítica, si bien hay que notar que se tomaron algunos datos de ventas de discos correspondientes a 1967. La construcción de los datos se hizo primero a través de una marcación de los materiales por medio del programa Atlas Ti, lo que implicó una definición previa de códigos que incluían géneros musicales, lugares para presentaciones en vivo, radioteatros, disqueras locales y nacionales, artistas participantes, comentaristas del espectáculo, entre otros. El proceso de marcación implicó un trabajo cuidadoso de lectura e interpretación cualitativa de cerca de 2.500 columnas por parte del equipo de trabajo, y posteriormente requirió complementar la información con datos adicionales para identificar artistas, géneros musicales y discos prensados, para lo cual fue muy útil la consulta de materiales en YouTube y de datos puntuales con el coleccionista de música tropical colombiana Carlos Javier Pérez.<sup>10</sup> Con este universo de datos se realizaron análisis estadísticos que no pretenden ser exhaustivos ni precisos en términos de medición de los fenómenos estudiados, sino más bien indicar tendencias generales a un nivel más macro.<sup>11</sup>

### **Categorías de análisis: la música tropical y la canción romántica**

El análisis e interpretación de los datos requirió de la definición de dos grandes categorías que engloban una serie de géneros y estilos que comparten características musicales, pero también formas de producción, distribución y consumo. Por “música tropical”, nos referimos a las músicas populares bailables cuyas características sonoras tienen raíces en el Caribe colombiano, que fueron producidas por las casas disqueras de la época y circularon a través de los circuitos de la industria musical. En esta categoría se incluyen grandes orquestas como las de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento o La Sonora Cordobesa; conjuntos más pequeños y de carácter más campesino como Los Corraleros de Majagual; y conjuntos juveniles que usaban guitarras eléctricas y sintetizadores, como Los Hispanos y Los Graduados, entre muchos otros. Esta enorme diversidad musical incluía porros, paseaitos, cumbias, fandangos, merecumbés y gaitas, entre otras variantes, las cuales fueron agrupadas bajo dos etiquetas

---

10. No se llevó a cabo un análisis sistemático de los anuncios publicitarios sobre la industria musical incluidos en el periódico, puesto que solo esporádicamente estos aparecían diagramados en la misma página en la que se publicaba la columna de Serna. No obstante, aquí se incluye información de este tipo, especialmente de los anuncios publicados en los meses de diciembre y enero de cada año, que son analizados en el libro de Ochoa Escobar (2018). Serna tampoco solía hacer muchos comentarios acerca de las discotiempos, pero la información recolectada muestra que ellas eran el eslabón necesario para unir a los productores y compradores de discos, y que sus propietarios eran personas diferentes de los dueños de las casas disqueras.

11. En el artículo de Santamaría-Delgado (2019) se describen con mayor profundidad las consideraciones teóricas y metodológicas que se tuvieron en este proyecto para analizar la producción de la industria discográfica antioqueña como un archivo inasible, lo que requiere de la combinación de estrategias cualitativas y cuantitativas.

para efectos de comercialización: cumbia o música tropical (Ochoa Escobar 2018). Ya que el término "cumbia" presenta varios significados dependiendo de sus contextos de uso –baile, evento musical, ritmo y género específico para las músicas de flauta de millo, de acordeón y de orquestas (Ochoa, Pérez y Ochoa 2017)–, en este texto usaremos el término abarcador de "música tropical".

Por "canción romántica" nos referimos a géneros musicales interpretados principalmente por cantantes solistas, por duetos o por tríos, y que funcionan fundamentalmente como un tipo de repertorio amoroso central en la tradición hispánica de la serenata. Dentro de la categoría incluimos géneros como el bolero, el pasillo, el bambuco, el vals, la marcha y la danza, una diversidad de repertorios de corte amoroso que era característica de la práctica performática de artistas reconocidos en el Medellín en la época, como Víctor Hugo Ayala, Lucho Ramírez, el Trío Primavera o el Duetto de Antaño. Además de la práctica local, en esta conceptualización incluimos también varios cantantes extranjeros itinerantes que actuaban en la ciudad, e incluso otros que no giraban pero cuyas grabaciones se consumían localmente gracias a la negociación de licencias que hacían las disqueras locales con sus contrapartes extranjeras como la RCA o la Peerless de México. La diferenciación entre locales y extranjeros implica unas diferencias que se indicarán más adelante. Para realizar el análisis, por tanto, reunimos los datos recolectados originalmente en la prensa bajo las categorías de bolero y música andina colombiana, ya que en conjunto conforman la base del repertorio interpretado por este tipo de artistas. El término usado, por tanto, no define un género musical sino más bien un repertorio de carácter romántico no bailable, usualmente de tempo moderado, con un énfasis en el contenido poético de la letra, la construcción melódica y el timbre de las voces, y que surgió de la necesidad analítica de reunir bajo un mismo concepto una serie de géneros musicales que con frecuencia aparecían en los mismos contextos sociales y eran interpretados por agrupaciones similares.

## La industria de la música tropical

En las décadas de 1940 y 1950 la música tropical colombiana estuvo marcada por la presencia de grandes y sofisticadas orquestas de baile como aquellas dirigidas por Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias. Sin embargo, el panorama cambió en los años sesenta cuando tomaron fuerza otras agrupaciones y estilos tropicales menos glamorosos como Los Corraleros de Majagual, Clímaco Sarmiento, Pedro Laza y sus Pelayeros –oriundos de la región Caribe colombiana–, y conjuntos juveniles paisas como Los Teen Agers, Los Golden Boys y Los Hispanos, entre otros.<sup>12</sup>

Una revisión de estos datos muestra un incremento importante en la aceptación de estos últimos repertorios por parte del público entre finales de los cincuenta y mediados de los

---

12. Ochoa Escobar (2018) denomina estos estilos como "sonido sabanero" y "sonido paisa" respectivamente, definiendo al primero como música tropical realizada por músicos de la región Caribe colombiana, pero en contraposición a la música vallenata (en términos regionales sería una oposición entre las músicas de los departamentos de Córdoba y Sucre –y en menor medida Atlántico y Bolívar– y las músicas del Cesar y la Guajira), y al segundo como la música tropical interpretada por conjuntos juveniles antioqueños con un estilo más sencillo y esquemático, influenciado especialmente por el formato instrumental de los conjuntos de *rock and roll* de la época. El término "paisa" se usa coloquialmente para hacer referencia al conjunto de personas que hacen parte del departamento de Antioquia y de las zonas de influencia cultural antioqueña en el llamado Eje Cafetero.



sesenta. Serna en ocasiones publicaba listados de éxitos, la mayoría de las veces replicando informes del semanario *Mundo Musical* (edición autogestionada que circulaba semanalmente en Medellín) y, en otras ocasiones, organizados por él mismo según lo que le comunicaban las disqueras y los programadores radiales. Las cifras muestran que en 1959 la música tropical correspondía al 12,5% de los títulos que aparecían en los listados de popularidad, al 25% en 1960, al 34% en 1961, y en los siguientes años no bajó nunca del 30% (incluso en 1967 ascendió hasta el 60%). En el “Balance artístico-radial de 1964”, publicado por Serna en *El Colombiano* el 5 de enero de 1965, se ratifica la tendencia en la cual Los Corraleros de Majagual y Los Golden Boys son referenciados como los Conjuntos del Año.<sup>13</sup> Junto con el bolero, la música tropical fue uno de los géneros o tipos de música que tuvo mayor aceptación entre los públicos locales, muy por encima de otros como el tango y la ranchera, como se puede observar en el gráfico 2, en el que se muestra el promedio de aparición de los géneros musicales en los listados de éxitos publicados por Serna entre 1959 y 1965.<sup>14</sup>

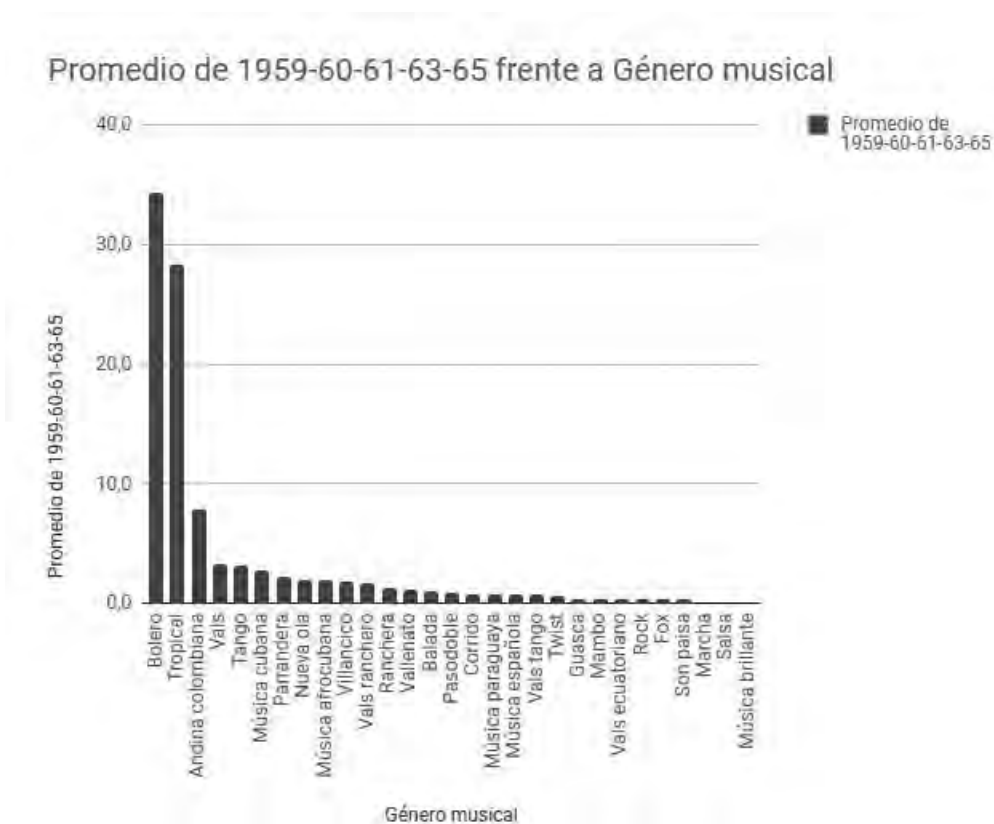


Gráfico 2 / Promedio por género de las canciones que hicieron parte del listado de éxitos, 1959 a 1965.

13. Este es un dato muy significativo teniendo en cuenta la poca empatía que Carlos Serna tenía por esta música.

14. En los años 1962 y 1964 no encontramos información de estos listados de éxitos.

La producción y prensaje de discos en la ciudad responde a la misma tendencia, pues los datos muestran que la música tropical fue el repertorio más grabado en las grandes casas disqueras de Medellín durante estos años, con un 36%, porcentaje que equivale a más de la tercera parte de la música prensada. Discos Fuentes era la disquera que más grababa música tropical, la cual correspondía al 75% de su catálogo, seguida por Sonolux con un 36% y Codiscos con el 20%. Sin duda, el impulso que el empresario y músico cartagenero Antonio Fuentes, gerente y propietario de Discos Fuentes, le dio a la grabación de música tropical, fue trascendental para el posicionamiento y difusión de estos repertorios en todo el país.<sup>15</sup>

Aunque resulta lógico pensar que los repertorios más exitosos entre el público y más grabados por las disqueras locales eran los de mayor aceptación, no había consenso entre todos los actores que intervenían en su promoción y difusión. Comentaristas musicales como el mismo Serna y Hernán Restrepo Duque –sin duda el más reconocido en el país– mostraban mayor inclinación por el tango, la música andina colombiana y los boleros, repertorios musicales con un carácter más serio frente a la divertida y alegre música tropical. Como lo ha mostrado Peter Wade (2002), desde los años cuarenta las músicas del Caribe colombiano enfrentaban un primer rechazo en el interior del país por ser músicas vinculadas racialmente con lo negro. Pero, adicionalmente, los repertorios tropicales de los sesenta tenían un carácter más juguetón y en ocasiones incluso cómico, como se aprecia en los casos emblemáticos de Los Corraleros de Majagual o Los Teen Agers.<sup>16</sup> Serna y Restrepo Duque eran sujetos cuyo capital simbólico como personas serias, cultas y de buenos modales, les permitía asumir una posición de guías educadores de público (Restrepo 2012).<sup>17</sup> Sin embargo, ante la aceptación que tenía la música tropical no podían ser ajenos a mencionar las canciones más exitosas o a comentar los lanzamientos de las principales casas disqueras de la ciudad.

Las estaciones de radio, por su parte, también cumplían un importante rol en la difusión de los repertorios de la música tropical. Para revisar su influencia, sin embargo, hay que analizar dos formatos de divulgación diferentes en la radio: el uso de grabaciones y la presentación de shows musicales en vivo en los radioteatros de las emisoras. Es de señalar que en ambos casos se trataba de franjas específicas en la programación general de las emisoras, pues en la época las estaciones no se dedicaban exclusivamente a emitir música, sino que esta aparecía programada junto con otros formatos, como radionovelas, noticieros y espacios informativos. En el caso de la difusión de música grabada, a comienzos de la década de los sesenta la música tropical comenzó a tomar fuerza en las estaciones radiales de Medellín, lo que provocó algunas reacciones entre sectores del público e incluso entre jerarcas de la Iglesia católica que veían con malos ojos algunos de esos repertorios.<sup>18</sup> Por su parte, los espacios radiales de

---

15. Un análisis detallado de este proceso se encuentra en Wade (2002) y en Ochoa Escobar (2018).

16. Al respecto, ver el capítulo "Lo tropical carnavalesco", en Ochoa Escobar (2018, 315-356).

17. Entrevista a Óscar Botero Franco, Medellín, 7 de marzo de 2017.

18. Por ejemplo, la carta de un lector publicada en la columna de Serna afirma que "las emisoras se están olvidando de la música colombiana, la música romántica. En todo momento se escuchan guarachas, chachachás, porros, merecumbés, etc." (Carlos Serna. 1960. "Por la radio", *El Colombiano*, 11 de junio, 14). Serna también registra una reunión organizada por el arzobispo de Medellín, quien citó a representantes de las diversas empresas de discos que funcionaban en la ciudad para discutir acerca de "la aparición de discos de doble sentido con letras que pueden corromper la conciencia ciudadana" (Carlos Serna. 1961. "Por la radio", *El Colombiano*, 11 de diciembre, 7). Aunque no se indica de manera explícita, la admonición estaba destinada principalmente a la grabación de repertorios de músicas tropicales, incluyendo también aquellas adaptaciones a la tradición campesina antioqueña que unos años más tarde comenzó a identificarse como música parrandera.

música en vivo habían estado dominados desde la década del cuarenta por la figura de Lucho Bermúdez y su Orquesta, un número musical central en los radioteatros de Caracol y RCN, que para entonces ya se habían consolidado como las principales cadenas radiales del país (ambas cadenas surgieron en Medellín, pero las oficinas centrales se afincaron en Bogotá a partir de la década del sesenta). No obstante, las actividades de los radioteatros decayeron de manera radical en 1960, como lo muestra el gráfico 3, que evidencia un abrupto descenso en las menciones de Serna sobre los programas radiales en vivo:

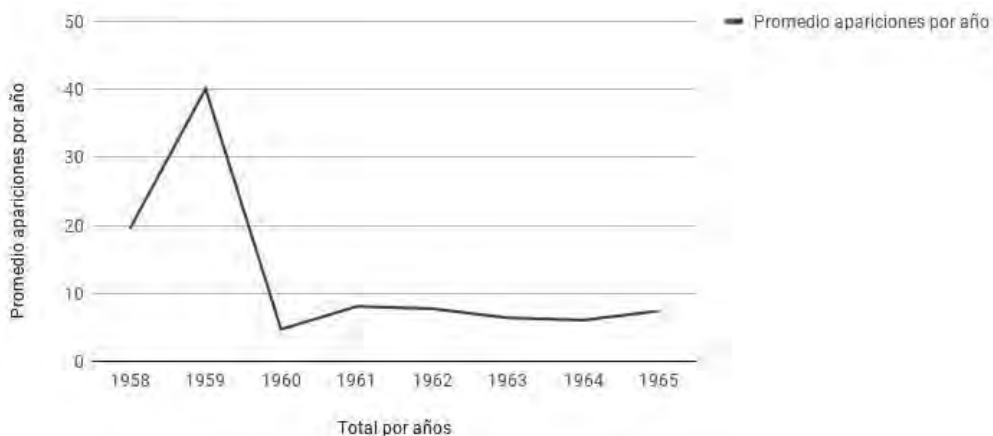


Gráfico 3 / Presentaciones en los radioteatros locales referenciados en la prensa.<sup>19</sup>

La dinámica de los radioteatros de Medellín se vio afectada por los cambios en el negocio de la radio local, influenciados por la aparición de nuevos patrocinadores y por la cancelación de programas musicales en vivo de la parrilla de programación de La Voz de Medellín, que hacía parte de la cadena RCN. Programas en vivo como “El Peso Fabricato” y “La Marcha de las Estrellas”, de RCN, eran muy costosos de producir y se enfrentaban noche a noche con la feroz competencia de los shows musicales que salían al aire a través de las emisoras de Caracol. La disminución en la actividad de los radioteatros en Medellín tuvo un impacto fuerte en las opciones laborales de los músicos locales. Al respecto, la carta de un lector publicada en la columna de Serna afirmaba que:

Medellín ha tenido algunos filántropos [...] ojalá que algunos de ellos quisieran patrocinar algunos programas vivos en La voz de Antioquia o en la de Medellín [...] para propiciar alguna fuente de entrada al pecunio de los cantantes colombianos, que si no fuera porque algunas heladerías y negocios sociales han ideado la manera de presentar shows para atraer clientes, muchos cantantes antioqueños se habrían enfermado de hambre.<sup>20</sup>

19. Aunque el gráfico muestra un pico de programas de música en vivo en 1959 en los radioteatros de la ciudad, es importante tener en cuenta que los datos de Serna en 1958 corresponden solo a la segunda mitad de ese año, lo cual permite suponer que en esos dos años el comportamiento pudo ser similar.

20. Carlos Serna. 1963. “Por la radio”, *El Colombiano*, 12 de marzo, 17.

El comentario evidencia la crisis que vivieron muchos músicos en Medellín a causa de la disminución de los programas radiales con música en vivo. Este declive se debió al surgimiento de la industria de la televisión nacional anclada en Bogotá, lo cual trasladó el negocio del espectáculo a la capital de la república, desplazando así a Medellín como centro de la industria del entretenimiento masivo a nivel nacional. Esto marcó la partida de Lucho Bermúdez y su Orquesta, quienes en 1962 abandonaron su espacio en el radioteatro de La Voz de Antioquia (que pertenecía a la cadena Caracol) para irse a los estudios de la emisora Nueva Granada (también de Caracol, pero localizada en Bogotá) a grabar "La Hora Philips". Si bien esto no representó el fin de las funciones en vivo en los radioteatros locales, sí hizo languidecer la parafernalia alrededor de estos shows e impulsó la producción de los programas radiales con músicas pregrabadas.<sup>21</sup>

La decadencia de los radioteatros, sin embargo, era totalmente opuesta a la actividad musical en los escenarios de música en vivo. Al revisar los datos recolectados de las presentaciones en clubes sociales, casetas, hoteles y grilles, se evidencia un importante incremento en la presencia de música tropical en los años estudiados.<sup>22</sup> En 1959 la música tropical que se interpretaba en estos espacios correspondía al 35%; en 1962 subió al 82%, y hacia 1965 se mantuvo casi igual, en un 80%. Sin embargo, los espacios de presentación no siempre eran los mismos para las agrupaciones provenientes del Caribe como Los Corraleros de Majagual o Pedro Laza y sus Pelayeros, y los conjuntos antioqueños como Los Teen Agers y Los Golden Boys: los primeros se presentaban principalmente en casetas y fiestas de pueblos, mientras los segundos le sumaban a esto apariciones frecuentes en grilles, clubes sociales y hoteles prestigiosos de Medellín.

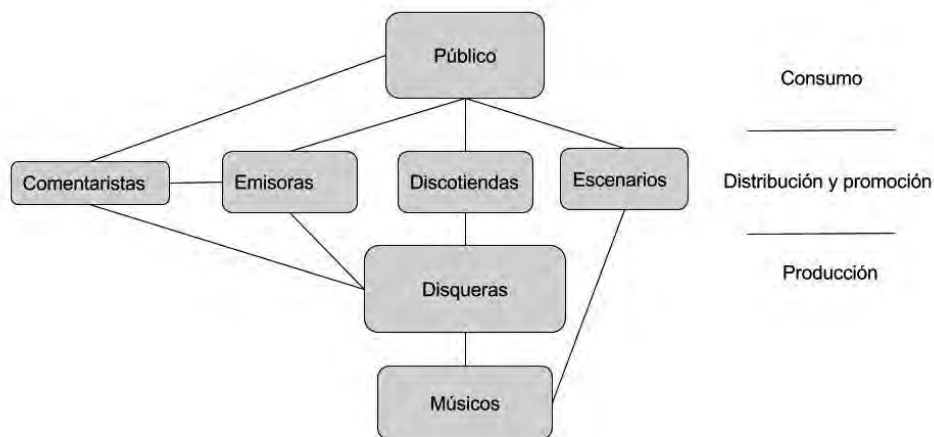
En resumen, hubo una transformación en el impulso que se le dio a la industria de la música tropical en los años sesenta en Medellín. Mientras en los cuarenta y cincuenta Lucho Bermúdez tuvo una presencia importante y contó con el apoyo de los diferentes actores de la industria –y el paso de su música por los distintos estadios de producción, distribución y consumo se lograba de manera más o menos sólida y coordinada–, otra cosa sucedió con la música tropical en la siguiente década. Los grupos de música tropical activos en ese momento tenían pocas presentaciones en vivo en la radio y raramente eran entrevistados por la prensa local, y tampoco contaban con gran apoyo por parte de los principales comentaristas de discos. Aunque sus canciones sonaban en la radio, ellos no eran participantes habituales de los radioteatros; en contraste, sí tenían una importante presencia en vivo ya fuera en casetas y fiestas de pueblos o en grilles, hoteles y clubes sociales. Por tanto, el panorama parece señalar que no había una coordinación de los diversos actores del sistema para posicionar entre el

---

21. La partida de Lucho Bermúdez, sin embargo, no representó una nueva oportunidad para agrupaciones tropicales de mucho éxito como Los Corraleros de Majagual, Los Hispanos o Los Golden Boys, quienes muy raramente participaban en la programación de los radioteatros de la ciudad. Una de las pocas participaciones en radioteatros de los grupos de música tropical fue el programa "Noches de juventud", organizado en La Voz de Medellín de RCN en febrero de 1961 para despedir a los Teen Agers con ocasión de su gira a Sur y Centroamérica. Sin embargo, la nota aclara que "es la primera vez que se presentan en radio en Medellín, pues antes lo habían hecho en emisoras de ciudades distintas a la capital antioqueña", lo que muestra la excepcionalidad de la ocasión (Carlos Serna. 1961. "Por la radio", *El Colombiano*, 18 de febrero, 14).

22. El término caseta se refiere a una tarima temporal creada para la presentación de músicos en vivo, que cuenta con un sistema de amplificación y que se emplaza en espacios abiertos para la diversión de un público numeroso. Grill, por su parte, parece ser una versión criolla del término "grill room" que se usaba en Colombia desde los años treinta para nombrar los restaurantes de los hoteles, los cuales por lo general contaban con un salón de baile adjunto. Para los años sesenta, el término grill se desligó de los hoteles y fue usado para designar bares y salones de baile independientes.

público los éxitos de la música tropical. El gráfico 4 muestra las trayectorias del tránsito entre la producción y el consumo de música tropical en Colombia en los años sesenta.<sup>23</sup> En este, los cuadros representan a los distintos actores de la industria, y las líneas las interacciones entre ellos:



**Gráfico 4** / Conexiones entre actores de la industria de la música tropical en los sesenta.

Como se aprecia en este esquema, las disqueras y el público son los actores con más conexiones (4), seguidos por las emisoras y los comentaristas (3), mientras los demás actores solo contaban con dos conexiones. Los comentaristas de música en la prensa no eran actores indispensables para el funcionamiento de la industria de la música tropical, en tanto parecían no tener gran impacto en los gustos de los públicos. Las disqueras se ocupaban de la producción de sus discos pero no prestaban mayor atención a la presentación en vivo de los músicos, quienes se conectaban directamente con los administradores de los escenarios. Las emisoras, las discotiemdas y los escenarios eran tres formas de difusión que no se relacionaban mucho entre ellas. Esto nos muestra unas relaciones de poder en las que las disqueras tenían un papel central, seguidas de la radio, pero donde no se constituía una única ruta de acceso al público ni se ejercía un control oligopólico. Los lugares de consumo estaban segmentados, puesto que los públicos no necesariamente consumían las mismas músicas en las emisoras, las discotiemdas y las presentaciones en vivo en escenarios.

### La industria de la canción romántica

A la par de la música tropical, la canción romántica constituye el otro gran repertorio dominante en la industria musical antioqueña de estos años. Solistas, duetos y tríos

23. Para la elaboración de este cuadro los autores nos apoyamos también en datos y análisis realizados previamente para la investigación de Ochoa Escobar (2018), en la cual se encuentra una revisión detallada de entrevistas a músicos que participaron en la industria musical de la época. Una fuente relevante para encontrar este tipo de entrevistas son los trabajos de Alberto Burgos (2001 y 2013).

interpretando boleros, pasillos, vales, bambucos, marchas y géneros afines, constituyen un tipo de artistas con importante presencia en los distintos eslabones de la cadena de producción, distribución y consumo. La producción discográfica de este tipo de repertorios en los años aquí estudiados corresponde al 34,8%, muy cerca de la música tropical, que lideró el mercado con el 35,9% (notemos que estos dos repertorios en conjunto suman más de dos terceras partes de la producción musical local). El prensaje de estas músicas hizo parte de las preferencias de cada una de las tres principales casas disqueras de la ciudad, ocupando la canción romántica el primer lugar en producción para Codiscos y Sonolux. La tercera disquera, Discos Fuentes, privilegió ampliamente la producción de música tropical, y si bien el segundo tipo de repertorio grabado por esta empresa correspondió a la canción romántica, la diferencia entre ambos en su catálogo es abrumadora: 75% para tropical, y tan solo un 13,2% para la canción romántica. Aunque en el marco de esta investigación encontramos una cifra similar de grabaciones de canción romántica y de música tropical producidas por la industria musical antioqueña, en los primeros años la canción romántica dominó tanto la producción como las preferencias del público, luego de lo cual, si bien se mantuvo con una participación importante en el mercado, parece haber ido decreciendo hacia mediados de los sesenta. En los listados de discos más populares, por ejemplo, la canción romántica aventaja en promedio a la música tropical pero, como se indicó en el apartado anterior, la tendencia se revirtió entre finales de los cincuenta y finales de los sesenta: mientras para 1958 la canción romántica dominaba las preferencias del público con un 58,4%, la música tropical fue incrementando su supremacía y para 1967 dominaba el campo con casi un 60% en las listas de preferencias, quedando la canción romántica apenas con un 16,2%. De forma similar aconteció con la producción: para 1958 casi dos terceras partes correspondía a estas músicas (63,6%), cifra que fue decreciendo y presentó su nivel más bajo en 1963 con tan solo un 14,9%, aunque repuntó un poco en 1965 llegando al 37,3%.

El cambio en la tendencia de preferencia de los públicos, de la canción romántica a la música tropical, se evidencia más claramente en su presencia en escenarios para presentaciones en vivo como grilles y clubes. Los datos parecen indicar que las preferencias de consumo de las audiencias de música en vivo en espacios sociales diferentes a la radio fueron girando hacia los géneros de tipoailable, puesto que si para 1959 los artistas de canción romántica eran los que más figuraban en dichos escenarios, con un 50%, en 1962 decreció su participación a un 16%, llegando a tan solo un 6,5% en 1965. Sin embargo, estos datos contrastan con los de presentaciones de artistas de canción romántica en los radioteatros. La información sobre los repertorios interpretados en los radioteatros es escasa y se desconoce el contenido musical de cerca de la cuarta parte de las presentaciones en radio registradas en la columna de Serna; no obstante, al revisar los nombres de los artistas se puede inferir que el 49% de las actuaciones musicales de los radioteatros caben dentro de la categoría de canción romántica, y se sospecha que buena parte de los artistas desconocidos también interpretaban este tipo de repertorios. La razón es sencilla: el formato más común era el de solista con un acompañamiento instrumental, conformación más apta para interpretar repertorios de canción romántica que para tocar piezas de música tropical o rancheras, por ejemplo.

La crisis de los radioteatros locales, mencionada en el apartado anterior, pudo tener mucho que ver con el repunte de las actuaciones de artistas de la canción romántica en estos otros espacios. En las décadas anteriores, las orquestas de planta jugaban un rol fundamental como agrupación acompañante para los cantantes de renombre invitados a los programas en vivo de gran formato y abundante presupuesto. Al parecer, la progresiva decadencia de estos

programas estuvo relacionada con la desintegración de la Orquesta RCN en agosto de 1960, después de diez años de funciones en la emisora La Voz de Medellín, y su breve reemplazo en ese rol por parte de la Orquesta Sonolux en 1961. A su vez, estos cambios debieron influir en el posterior traslado de Lucho Bermúdez y su Orquesta a Bogotá en 1962. A partir de entonces, el acompañamiento instrumental de los cantantes que tomaban parte en los programas de los radioteatros medellinenses debió recurrir a ensambles más pequeños y, por tanto, a géneros musicales más cercanos al contexto de la serenata.

Igualmente relevante resulta que, junto a cantantes locales muy conocidos cuyos nombres aparecen reseñados profusamente, como Lucho Ramírez (23 presentaciones), Jorge Ochoa (21), el Trío Primavera (19) y Gustavo López (17), se presentaban muchos otros cantantes sobre los cuales fue imposible encontrar información adicional. Retomando la advertencia de Thornton sobre la opacidad de las narrativas periodísticas y la importancia de tener en cuenta tanto lo que los documentos dicen como lo que no dicen (Thornton 1990), la abundancia de cantantes desconocidos actuando en los radioteatros de Medellín parece indicar que en muchos casos se debía tratar de artistas principiantes en búsqueda de exposición mediática y con modestas demandas económicas. Es decir, no parece casualidad que justo en un momento de crisis de los programas de música en vivo en la radio, fuera común darle espacio y exposición a noveles artistas que buscaban hacerse un nombre y reconocimiento en el medio, y que muchos de ellos no lograran conseguir una oportunidad dentro de la industria discográfica. Esto evidencia una no necesaria conexión entre los músicos y repertorios que pasaban por la radio y los que se grababan en las disqueras. Por otro lado, los grandes nombres extranjeros de la canción romántica que siguieron sonando en la radio en vivo a partir de 1963, como el mexicano Pedro Vargas (septiembre de 1964) o el cubano René Cabel (septiembre de 1965), por lo general grababan en programas producidos en los radioteatros de Bogotá (en ambos casos, en La Hora Philips de Caracol), y ya no en los programas de la radio medellinense.

En el caso de los artistas locales de la canción romántica, sus presentaciones en vivo no se limitaban a su participación en espacios públicos como clubes y grilles o radioteatros, sino que también tomaban parte en eventos privados como serenatas y fiestas. Se trataba por tanto de artistas con gran contacto con el público y cuyas actividades no necesariamente estaban mediadas por la industria discográfica. Salvo casos que parecen excepcionales como el de Lucho Ramírez, la mayoría de estos artistas tenían relativamente pocas opciones para grabar, al menos en los estudios de las tres grandes disqueras locales.<sup>24</sup> Estos cantantes mantenían relaciones cordiales con comentaristas del espectáculo como Serna, pero raramente eran destacados por la prensa local, lo cual es otra muestra más de las diferentes maneras en que los distintos músicos y repertorios se articulaban con los demás actores dentro de las industrias musicales.

El gráfico 5 ilustra el tipo de relaciones que se daban entre los distintos actores que participaban en la industria de la canción romántica en Medellín. Los cuadros representan a los distintos

---

24. En la reconstrucción del catálogo de grabaciones de Discos Ondina (1954-1971) que está adelantando una de las autoras de este artículo, se ha encontrado que la producción de discos de esta y otras grabadoras pequeñas de Medellín, como Victoria, Silver y Metrópoli, incluía más nombres de cantantes y agrupaciones con reconocimiento en el ámbito local. Esto parece indicar diferencias entre el público objetivo de las grandes disqueras, cuya producción estaba dirigida al mercado nacional, y el de las disqueras pequeñas, que producían grabaciones principalmente para el consumo regional antioqueño. Esta, sin embargo, es todavía una hipótesis de trabajo que requiere el análisis de datos empíricos para su comprobación.

actores de la industria, y las líneas las interacciones entre ellos donde una línea continua representa una interacción fuerte, y una línea punteada una interacción débil.

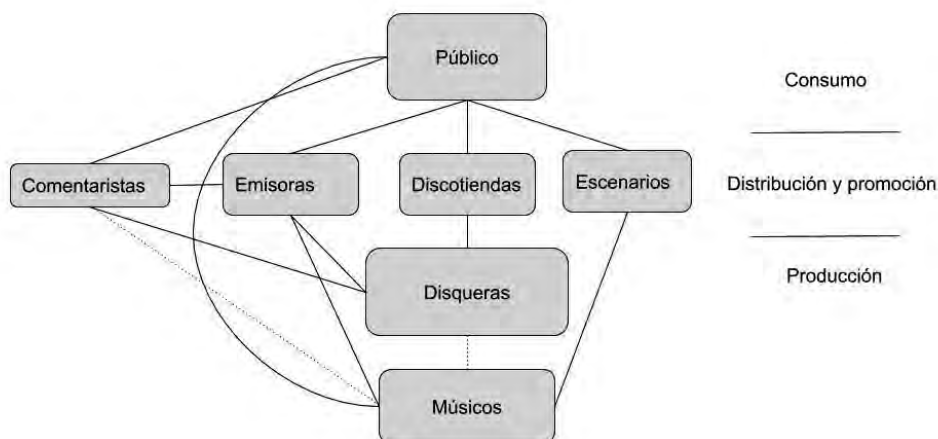


Gráfico 5 / Conexiones entre actores de la industria de la música romántica en los sesenta.

Como evidencia el gráfico, el público, que es finalmente a quien se dirige la industria de la música, es el actor que más relaciones tiene con cinco conexiones. Los músicos también presentan cinco conexiones, aunque las relaciones con las disqueras y los comentaristas están señaladas con línea punteada puesto que eran relativas, ya que algunos músicos de canción romántica se presentaban en vivo pero no realizaban grabaciones, y los comentaristas tenían relaciones principalmente con los músicos locales, no tanto con los extranjeros. Las emisoras también jugaban un papel importante (cuatro conexiones) pero, al igual que sucedía en la industria de la música tropical, no se relacionaban con las discotiempos ni con los escenarios para las presentaciones en vivo.

## Conclusión

Después de realizar un análisis del comportamiento de las industrias de la música tropical y de la canción romántica, la primera conclusión evidente es que se ratifica la importancia de estudiar las industrias musicales acotadas a géneros o repertorios específicos. Los casos presentados muestran que hay diferencias significativas en las conexiones que se establecen entre los intérpretes, los comentaristas, los espacios de presentación de música en vivo y las casas disqueras, diferencias que dependen mucho del tipo de repertorios que se interpretan. Los datos muestran un cambio importante en las industrias musicales en Medellín entre finales de los cincuenta y los primeros años de los sesenta, momento en el que las tres grandes casas disqueras de la ciudad crearon sus estudios de grabación y ampliaron el volumen de la producción discográfica.<sup>25</sup> Esto, sin embargo, contrasta con la progresiva decadencia de

25. Tanto Discos Fuentes, como Codiscos y Sonolux, construyeron grandes y sofisticados estudios de grabación y edificaciones empresariales entre los años 1960 y 1962 (Ochoa 2018).



los programas musicales en vivo en los radioteatros, que se redujeron de manera dramática llevando a la desaparición de las orquestas de planta de las emisoras y al traslado de la Orquesta de Lucho Bermúdez a Bogotá.

En estos años la música tropical y la canción romántica eran los repertorios dominantes entre el público local, por encima de otros géneros latinoamericanos que también eran escuchados, como las rancheras, los tangos y las músicas afrocubanas (guarachas, mambos y sones principalmente). Sin embargo, los datos muestran que con la entrada de la década de los sesenta hubo un giro en el cual la música tropical, caracterizada por unas estéticas menos sofisticadas que las de los cincuenta, comenzó a tomar cada vez más fuerza, principalmente en términos de producción y de éxitos en ventas. Los radioteatros, por su parte, siguieron estando dominados por los artistas de canción romántica que contaban con acompañamientos instrumentales cada vez más modestos. Quizás, y siguiendo un argumento presentado por Santamaría-Delgado (2014), la escucha de radio se daba especialmente en el entorno doméstico, y por lo tanto los repertorios de la canción romántica resultaban más acordes con espacios íntimos y familiares. Por el contrario, el consumo de música tropical se daba en gran medida en espacios públicos como clubes, hoteles y grilles, lo que probablemente sea también un indicador de la ampliación de las oportunidades para la socialización y el entretenimiento en la sociedad antioqueña de la época. Además, es importante notar que en los datos de Serna no se registran actividades de consumo de música grabada en unos espacios importantes de socialización masculina como eran las cantinas, bares y burdeles de la ciudad. Extrapolando algunos datos del mismo trabajo de Santamaría-Delgado sobre principios de los cincuenta, podría advertirse la importancia que probablemente siguieron teniendo los nuevos repertorios de música tropicalailable en estos mismos espacios en los sesenta. Otros datos que apoyan esa idea están en el trabajo de Ochoa Escobar (2018), quien advierte sobre la estrategia de las disqueras de distribuir discos de música tropical de manera gratuita en los bares de la ciudad. Estos usos sociales de los repertorios, en los cuales el papel del público es fundamental, marcaron en gran medida la forma de circulación de las distintas músicas y, por lo tanto, el rol e importancia relativa de los actores.

El análisis de los casos de ambas industrias muestra que no se daba una alineación entre los distintos niveles de producción, difusión y consumo de los productos musicales: no había una necesaria correspondencia entre los músicos que actuaban en radio, los que grababan discos, los que se presentaban en hoteles, grilles y clubes, los que eran favorecidos por los comentaristas de discos, y los que presentaban mayores niveles de ventas. Tal situación parece responder a cierta informalidad con la que se manejaba la industria musical en la época: las casas disqueras no realizaban lanzamientos de discos, invertían muy pocos recursos en publicidad, no coordinaban giras, entrevistas promocionales ni conferencias de prensa de sus artistas pero, especialmente, no eran propietarios ni tenían una influencia directa en el manejo de emisoras, periódicos, clubes ni discotiendas. Esto significa que no había una integración vertical del flujo de las mercancías desde la producción hasta las ventas que pudiera asimilarse al modelo descrito al comienzo del artículo, de acuerdo a las propuestas de Hirsch y Christianen, y sobre el cual Peterson y Berger (1975) construyeron un modelo teórico para la periodización de ciclos de producción en la industria discográfica norteamericana.

El análisis de los datos muestra que en Colombia, si bien las pocas disqueras existentes pudieron aliarse de forma esporádica para buscar beneficios conjuntos, no parece que hayan alcanzado nunca un nivel de integración tal que permitiera la conformación de un mercado

oligopólico. Para los años sesenta, la industria musical local no había adoptado aún los mecanismos empresariales de promoción de artistas, lanzamientos de discos y realización de giras, que para entonces sí eran constitutivos de las industrias musicales en otros países. Al no haber una concentración del poder en un solo actor, no existen evidencias de que fuera posible dirigir las preferencias musicales de las audiencias locales, y por tanto el ejercicio del poder, entendido como la capacidad de los actores para tomar decisiones e incidir en el comportamiento de la industria en su conjunto, estaba diseminado entre varios actores cuya influencia relativa variaba dependiendo del tipo de música que producía. En consecuencia, y pensando en el caso específico del poder de las disqueras, en este contexto parece inapropiado adaptar conceptos como, por ejemplo, *majors* e *indies*, que son centrales en Estados Unidos y Europa para analizar relaciones desiguales entre disqueras grandes y pequeñas. Si bien en el contexto colombiano es posible hablar de disqueras grandes que al cabo de los años terminaron absorbiendo empresas pequeñas (como por ejemplo Discos Fuentes, que compró los catálogos de Discos Tropical y Discos Curro), tales movimientos no acarrearón grandes concentraciones de poder ni dieron pie a la creación de oligopolios alrededor del mercado de los discos en el ámbito nacional.<sup>26</sup> De allí que sea necesario pensar modelos nuevos para el análisis del funcionamiento y evolución de las industrias musicales en países de la periferia como Colombia, que realmente se acomoden a las realidades históricas, económicas y culturales de los diferentes contextos.

En este texto hemos presentado una propuesta de análisis de la industria musical en Medellín entre 1958 y 1965 con algunas consideraciones teóricas y metodológicas, y ofrecimos una primera descripción y análisis de los casos de la música tropical y la canción romántica. Sin embargo, la información obtenida en el proceso de investigación es tan vasta que esperamos en otros artículos poder ampliar el panorama con un estudio detallado de otros repertorios como los tangos, las rancheras y la nueva ola, así como indagar también sobre actores específicos dentro de esa industria como los radioteatros, los escenarios, la radio o las disqueras. Esperamos que este ejercicio contribuya a comprender mejor cómo fueron esas dinámicas de construcción de los consumos y producción musical en Colombia en la década del sesenta, un tema aún poco estudiado y que, sin embargo, marca un periodo fundamental para la producción de contenidos musicales en el país, dada la repercusión que tuvieron tales repertorios dentro y fuera de las fronteras nacionales.

---

26. Es importante señalar, sin embargo, que para 1965 la industria discográfica local no había comenzado todavía a competir directamente en el mercado nacional del disco con casas disqueras extranjeras, las cuales hasta entonces solo podían participar en el mismo a través del otorgamiento de licencias. En otras palabras, una empresa como RCA debía negociar licencias con Sonolux, que era quien fabricaba y ponía en circulación los discos del catálogo de la multinacional en el mercado colombiano. Había entonces una relación de interdependencia, y la disquera local mantenía cierta capacidad de autonomía y negociación frente a la multinacional que tampoco se ajusta completamente a la clásica conexión establecida en la literatura entre *major* e *indie*. Más aún, muchas de las disqueras locales más grandes nunca fueron absorbidas por corporaciones internacionales (como Discos Fuentes y Codiscos, que sobreviven con otros modelos de negocio) y algunas otras simplemente con los años se desvanecieron del mercado (como fue el caso de Sonolux, cerca de veinte años después de su paso a la organización Ardila Lulle).

## Referencias

- Arias Calle, Juan David. 2011. "La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha". Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Burgos, Alberto. 2001. *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealon.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Recordando*. Medellín: Gráficas Montoya Litografía.
- Christianen, Michael. 1995. "Cycles in Symbol Production? A New Model to Explain Concentration, Diversity and Innovation in the Music Industry". *Popular Music* 14 (1): 55-93.
- Cottrell, Stephen. 2010. "Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview". *Ethnomusicology Forum* 19 (1): 3-25.
- Frith, Simon. 2000. "Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain". *Popular Music* 19 (3): 387-393.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Fragments of a Sociology of Rock Criticism". En *Pop Music and the Press*, editado por Steve Jones, 235-246. Philadelphia, Temple University press.
- Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song". *Popular Music* 3: 159-193.
- Hesmondhalgh, David. 1999. "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre". *Cultural Studies* 13 (1): 34-61.
- Hirsch, Paul M. 1969. *The Structure of the Popular Music Industry: The Filtering Process by which Records are Preselected for Public Consumption*. Ann Arbor: Institute for Social Research, University of Michigan. Acceso: 20 de mayo de 2020. <https://catalog.hathitrust.org/Record/001467043>.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. 1994 [1947]. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Negus, Keith. 2002. "The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance Between Production and Consumption". *Cultural Studies* 16 (4): 501-515.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián. 2018. *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Ochoa, Juan Sebastián, Carlos Javier Pérez y Federico Ochoa. 2017. *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín: Fundación Cultural Latin Grammy y Universidad de Antioquia.

Peterson, Richard A. y David G. Berger. 1975. "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music". *American Sociological Review* 40 (2): 158-173.

Restrepo, Mauricio. 2012. *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Santamaría-Delgado, Carolina. 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.

\_\_\_\_\_. 2016. "Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas de 1950 y 1960: economía, industria cultural y creatividad musical". *Artes La Revista* 22: 1-22.

\_\_\_\_\_. 2019. "El archivo inasible: hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña". *Studies in Latin American Popular Culture* 37 (1): 51-65.

Thornton, Sarah. 1990. "Strategies for Reconstructing the Popular Past". *Popular Music* 9 (1): 87-95.

Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Williamson, John y Martin Cloonan. 2007. "Rethinking the Music Industry". *Popular Music* 26 (2): 305-322.

## Fuentes de prensa

Serna, Carlos. 1960. "Por la radio", *El Colombiano*, 11 de junio, 14.

\_\_\_\_\_. 1961. "Por la radio", *El Colombiano*, 11 de diciembre, 7.

\_\_\_\_\_. 1961. "Por la radio", *El Colombiano*, 18 de febrero, 14.

\_\_\_\_\_. 1963. "Por la radio", *El Colombiano*, 12 de marzo, 17.

\_\_\_\_\_. 1965. "Balance artístico-radial de 1964", *El Colombiano*, 5 de enero, 15.

## Entrevista

Oscar Botero Franco, periodista jubilado de varios medios locales y antiguo subgerente de Discos Victoria. Medellín, 7 de marzo de 2017.