



DOCTORADO EN EDUCACIÓN

EL CAMPO DE LA MÚSICA EN MEDELLÍN

Nelson León Osorno Zapata



**Universidad[®]
Católica
de Manizales**

VIGILADA Mineducación

*Obra de Iglesia
de la Congregación*



*Hermanas de la Caridad
Dominicas de La Presentación
de la Santísima Virgen*



EL CAMPO SOCIAL DE LA MÚSICA EN MEDELLÍN

NELSON LEÓN OSORNO ZAPATA

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MANIZALES

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DOCTORADO EN EDUCACIÓN

MANIZALES

2022

El campo social de la música en Medellín



Candidato a Doctor:

Nelson León Osorno Zapata

Directora:

Gloria Clemencia Valencia González, PhD

Codirector

Daniel Carlos Gutiérrez Rohán, PhD

Tesis de grado presentada como requisito para optar al título de:

Doctor en Educación

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MANIZALES

FACULTAD DE EDUCACIÓN

DOCTORADO EN EDUCACIÓN

MANIZALES

2022

Contenido

Introducción	5
1 Historia del objeto de estudio	11
1.1 <i>Música: función de naturaleza viva (origen)</i>	16
1.2 <i>Influencia de la música en el ser humano</i>	17
1.3 <i>La música como fenómeno de percepción, practica de comunicación y construcción sociocultural.....</i>	19
1.4 <i>Paisaje sonoro de la música en Medellín a través de la historia</i>	20
1.5 <i>Fuentes y espacios de difusión musical.....</i>	24
1.6 <i>Géneros musicales influyentes en Medellín</i>	26
1.7 <i>Ámbitos geográficos de la música.....</i>	27
1.7.1 Barrio Guanteros.....	28
1.7.2 Puente de la Toma	28
2 Estructura teórica.....	35
2.1 <i>La idea de campo en Pierre Bourdieu.....</i>	36
2.2 <i>Cómo se configura el campo de la cultura.....</i>	39
2.3 <i>Capital cultural-capital musical</i>	43
2.4 <i>El capital musical.....</i>	45
2.5 <i>El campo social de la música.....</i>	46
3 Reconstrucción del campo social.....	51
3.1 <i>Configuración del campo social de la música en Medellín</i>	52
3.1.1 <i>La migración del campo a la ciudad.....</i>	54
3.1.2 <i>Interacción música-corrientes del pensamiento.....</i>	54
3.1.3 <i>Las relaciones sociales.....</i>	55
3.1.4 <i>Esquemas de percepción sonora</i>	55
3.1.5 <i>La apropiación sonora</i>	56
3.1.6 <i>Música y sociedad en el Medellín en tiempos del Estado Soberano de Antioquia</i>	58
3.2 <i>Hitos históricos que configuran el campo social.....</i>	59
3.2.1 <i>Hito I: desarrollo académico musical</i>	61
3.2.2 <i>Hito II: El Ferrocarril de Antioquia.....</i>	65
3.2.3 <i>Hito III: El tango.....</i>	66

3.2.4	Hito IV: La música guasca, la música de carrilera	67
3.2.5	Hito V: La nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y protesta.....	68
3.2.6	Hito VI: La música tropical	72
3.3	<i>Instituciones del campo social de la música y sus reglas de funcionamiento.....</i>	73
3.4	<i>Agentes sociales y sus márgenes de maniobra dentro del campo.....</i>	75
3.5	<i>La música como capital simbólico</i>	76
3.6	<i>La radio.....</i>	77
3.7	<i>Análisis socio musical de la ciudad</i>	78
3.8	<i>Interacción música sociedad.....</i>	80
3.9	<i>Música culta, música popular</i>	81
3.10	<i>Enfoque cultural de la ciudad.....</i>	83
3.11	<i>La Industria discográfica.....</i>	84
3.12	<i>Acciones o disposiciones de los agentes en la caracterización de la cultura paisa</i>	85
3.13	<i>La música: capital económico de la ciudad.....</i>	86
4	Metodología del estudio.....	89
	Cierre - aperturas	98
	Referencias.....	108

Introducción

Música, educación y sociedad manifiestan la reciprocidad asociada en un ser humano, sumido este entre las sonoridades que lo conducen a transformar sus modos comportamentales de distinción y la motivación por entender su realidad. El entorno sonoro cohesiona toda manifestación de identidad fundada desde la comunidad, a partir de las tradiciones y el lenguaje habitual con el cual comunica sus impresiones. La música interviene como expresión del pensamiento humano que tiende a alcanzar el objetivo del entendimiento emocional, actuando con caracteres y sonoridades que identifican el pensar y el vivir de las comunidades en el mundo, construyendo mentalidades y recreando valores, símbolos y creencias ilustradas en los diferentes modos de organización comunitaria.

La música es una de las artes que se asimila en diferentes formas de apreciación. Primeramente, la práctica individual lleva al ensamble general de la obra dentro del inmenso grupo musical que representa el montaje conjunto de la obra, cuando se aprende a tocar junto con otros músicos; justamente, parto de esta proposición manifestando que, la música se comprende en el conservatorio, en la academia o en la escuela de artes a partir de un estudio individual que se ensambla luego en el coro, la orquesta, la banda musical, la estudiantina de la comunidad, o de modo particular, en el solo escuchar melodías y canciones provenientes de los dispositivos de reproducción musical en el establecimiento social. Este es el invaluable aporte educativo que la música brinda a la sociedad, porque desde esta perspectiva el enfoque con que se estudia la música en correspondencia con la sociedad es orientadora de la convivencia entre individuos manifestada en la cultura y la identidad del territorio.

Desde lo social, la música se ha situado en el valor de preferencia colectiva, al disponer de particularidades como sonidos, ritmos o canciones que acrecientan la disposición mental de un grupo de personas en una sociedad; en este sentido, la preferencia representa el desarrollo de las acciones que frecuentemente motivan conductas y corporalidades que impulsan a la atracción o la afinidad. La preferencia musical formula distintos tipos de relación tales como el vínculo social de intérpretes o instrumentistas musicales, y la interacción negociadora de los agentes sociales dentro de la industria musical, participando dentro de la cultura con prácticas sociales que establecen el proceder de los grupos humanos.

Por lo anterior, esta investigación partió de una experiencia, una posición y un estilo de vida, asociada a mi inclinación por la música experimentada dentro de la confrontación entre lo culto y lo popular. Su contexto fue la ciudad de Medellín (Colombia), territorio que me permitió dotar de sentido el reconocido valor del arte del sonido en su relación con la educación, y así justificar que el fenómeno sonoro de transformación social en los seres humanos es la interrelación entre sonido y pensamiento, que resalta la integridad y el valor de la existencia. Se reconstruyen así los modos de pertenecer a colectivos, los cuales posibilitan juegos de poder en el ser humano, y desde los cuales se construye una ciudad cargada de simbología, economía y política. En consecuencia, surge el interés investigativo del *Campo social de la música en Medellín* como vínculo de la música con mi ciudad, en la medida que la ciudad ayuda a desarrollar la música, y la música ayuda a configurar la misma ciudad.

La presente mirada social de la música puntualiza la temática fundamental del trabajo. En adelante el contenido sobre el campo social de la música en Medellín, lleva a recorrer la música dentro de prácticas cotidianas o relaciones sociales más representativas; como práctica social de ocio, estudio y entretenimiento. Se hace este análisis desde las sonoridades, orientado a entender en mayor medida el esquema de organización social que se debate en la ciudad; y a partir de aquí, se devela el campo social de la música donde se da el juego de relaciones en Medellín.

En tanto la música permite relaciones sociales a través de las interacciones que se producen entre los sujetos sociales, las agremiaciones, las instituciones y la ciudad como ámbito geográfico o simbólico, al tiempo accede a la configuración del campo con sus propias reglas de funcionamiento y sus propios juegos de poder. Son así las sonoridades que trascienden en los asuntos de la sociedad y tienen un origen enérgico de discordancia entre lo culto y lo popular; a partir del cual se establecen tendencias, rivalidades y competencias para lograr alcanzar y mantener legitimidad dentro del campo. Desde este punto de vista, se considera que la música ha repercutido en la vida de la ciudad y en sus distintas formas de configurarse, ya que ha repercutido de modo significativo en la vida social de la ciudad, asociada a los hitos o hechos sobresalientes que marcaron los diferentes puntos de inflexión.

En términos de un lenguaje de sonoridades entre lo social y lo humano, se constituye la historia del objeto de estudio como el conjunto de relaciones entre posiciones sociales o sistemas de diferencia apropiados por la ciudad, las cuales explican la música en términos de interacción

social, cuestionando a la vez la variedad de factores que han incidido para que la música ejerza cambios y aportes en la sociedad medellinense.

Tal acercamiento implica comprender la relación humana con la música desde la percepción sensorial hasta la configuración del gusto o la preferencia frente a determinados ritmos, letras y melodías que muestran un sujeto clasificado en relación con la diversidad de los géneros sonoros difundidos en el campo social. Es interesante que el sentido del gusto musical refleje emociones y orientaciones individuales acerca de quién se es, y a dónde se pertenece al fortalecer la construcción de identidad que, junto con las sonoridades, transforman el lenguaje musical en su propio modo de entendimiento social.

Desde esta perspectiva, Gardner (2015) aborda la inteligencia musical cuando actúa en personas con una sensibilidad notoria hacia el sonido. Clemente (2019) se sitúa en el cambio de la mente después de haber escuchado la música sintetizada dentro de un comportamiento cerebral, que mejora el estado emocional en el individuo; es justo aquí donde se hace una mirada de la música como lenguaje capaz de estimular emociones e impresiones en los seres humanos.

Diversos autores han trabajado la relación música-cultura (García-Canclini, 2004; Barrera, 2013; Hormigos, 2010); la creación de identidades culturales a través del sonido (Abeillé, 2015), el cual con su sociología de la cultura vincula la noción de la música popular con la industria cultural. Orientación que también siguen los estudios de Acevedo (1968), Araque (2015), Santamaría (2014), Velásquez (2012) y Zapata (1971), quienes fueron también determinantes para la delimitación del campo social de la música a través de los seis hitos históricos. La predominancia de ciertas orientaciones en lugares particulares establece diferencias, en tanto los géneros que reúnen las diferentes composiciones musicales se expanden en diferentes contextos de la sociedad medellinense. La música culta, clásica, docta o académica (como se le suele llamar), establece vínculos de apreciación entre un público de audición refinada y exclusiva; la música mexicana y argentina (el tango) establecen un asentamiento en determinados grupos sociales de la ciudad; también la música del Caribe, tales como el bolero, el chachachá, el mambo, el fox trop, en los principales sitios de encuentro social. Es así que los géneros musicales se fueron ubicando específicamente en espacios geográficos de la ciudad; ello en confluencia con los factores sociales, políticos y económicos que ayudaron a establecer en los diferentes ámbitos geográficos de

Medellín el campo social de la música, en tanto se asumieron los espacios como territorios de acumulación cultural.

De este modo, el concepto de campo en *Pierre Bourdieu*, comprendido en relación con la música como parte del capital cultural, devino pertinente dado que el objeto de investigación era la relación de la música con la sociedad en la ciudad de Medellín, más que los géneros musicales en sí mismos. El interés por las relaciones entre las transformaciones musicales y de ciudad, hicieron del concepto de campo social un asunto crucial para demarcar relaciones entre agentes, agencias y relaciones de poder que fueron transformando el campo en la transformación misma de Medellín, al coadyuvar en la conformación de disposiciones musicales específicas que fueron consolidando modos de relación particulares.

En tanto, la música como fenómeno de percepción y como práctica de comunicación y construcción sociocultural, ilustra la conjugación de los sonidos en relación con la percepción socio musical. Desde lo corporal y lo auditivo, se pueden establecer las diferentes formas humanas de percepción sonora, donde el sonido musical acompaña la emoción ayudando a liberar tensiones que relajan, motivan y evocan recuerdos e imágenes. La tradición musical en la ciudad arraiga un paisaje sonoro que parte con bambucos y pasillos; el legado narrativo de la canción y la poesía, la formación del paisaje sonoro de la música se mira a través del lente de la historia cuando destacan los sitios geográficos de la ciudad y la región; luego, con la mediación del aporte musical venido del exterior, la sociedad adopta nuevos recursos sonoros que se interiorizan en las personas cuando se muestra una ciudad que agrupa grandes eventos públicos, con los pensamientos tendientes a conformar afinidades y acercamientos en torno a algunos géneros musicales venidos de Europa y los Estados Unidos, tal como el *Festival de Ancón*, movimiento juvenil hipee y rock and rolero, que en 1971 transformó la ciudad en el epicentro de una histórica reunión.

El espacio específico de reunión y círculo social que se enfatiza en los bares, las discotecas y los sitios públicos tales como parques y atrios de iglesia, cautivaron seguidores de los exclusivos géneros musicales que se divulgaron en el lugar, y que pueden leerse en este estudio así:

1. Las prácticas sociales, las relaciones de poder, la interrelación de fuerzas y el campo de juego de la música, dentro de un capital cultural inserto a partir de la diferencia entre lo culto y lo popular.

2. El estudio sobre la historia musical de la ciudad mediado por los componentes de la migración del campo a la ciudad, la interacción música-corrientes del pensamiento, las relaciones sociales, los esquemas de percepción y apropiación sonora como los principales elementos de interacción social.
3. Los avances de la reproducción sonora desarrollada en Europa y los Estados Unidos en tiempos del Estado Soberano de Antioquia.
4. Los acontecimientos que desde los seis hitos históricos conformaron el campo social de la música en la ciudad, utilizados como puntos de historia que llevan a la comprensión de la reconstrucción del campo social de la música: el desarrollo académico musical, el Ferrocarril de Antioquia, el florecimiento del tango, la música guasca y/o la música de carrilera, la nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y protesta, y la música tropical.

Esta investigación hace también un recorrido por las instituciones del campo social de la música y sus reglas de funcionamiento tales como las asociaciones de coleccionistas discográficos que persisten actualmente, las instituciones de enseñanza musical, la corporación Orquesta Filarmónica de Medellín, El Plan Departamental de Música, La Red de Escuelas de Música de Medellín, La Corporación Cortiple, El Festival Nacional Antioquia le Canta a Colombia, y el Festival Hatoviejo Cotrafa, entre otros, con sus agentes sociales y sus márgenes de maniobra dentro del campo. Junto con la música como capital simbólico y el surgimiento del *sonido paisa*, el cual ha otorgado a la ciudad la autonomía y autenticidad sonora; la radio empresarial también establece aportes a los vínculos de la música con la identidad social de la ciudad.

La Industria discográfica en la ciudad sintetiza uno de los movimientos más significativos del campo social de la música, al originar la confluencia de compositores, cantantes, orquestas y empresarios al ambiente económico musical, y las acciones o disposiciones que sus agentes sociales reafirmaron en la caracterización de la cultura paisa establecida con la música como fuente de capital económico.

Desde el punto de vista metodológico, adentrarse en el *campo social de la música de Medellín* precisó una postura epistemológica cualitativa de corte descriptivo–interpretativo, en perspectiva crítica. Para ello se realizó un rastreo documental dentro del marco de la investigación cualitativa, que sirvió como herramienta para recuperar la información sobre la incidencia que tuvo

la música dentro del movimiento social de la ciudad, donde los diferentes géneros y sonoridades suministraron al interior del campo un esquema de afinidades y gustos que dinamizaron las diferentes modos y expresiones sociales, en especial lo culto y lo popular. Lo anterior, como camino para dar cuenta de esquemas de prácticas y relaciones consideradas dentro de los vínculos sonoros que devienen en esquemas al interior de una cultura compartida o común, vinculada con los conocimientos, tradiciones y costumbres que se enmarcan dentro los procesos de creación colectiva de las comunidades, y que se van configurando dentro de sus estilos de vida como bien patrimonial.

El presente estudio sostiene que la música en Medellín estableció específicas formas de relación social, donde las prácticas colectivas adquiridas por la sociedad demostraron la formación del campo social de la música, cuyos hitos históricos mueven la tensión entre un habitus culto y uno popular, expresiones del capital cultural de la ciudad.

Es en este sentido que la sociedad en Medellín, con la música como parte de una búsqueda por las nuevas formas y tendencias sonoras, visibilizaron el gusto por los géneros emergentes y llevaron a particularizar su propia autenticidad, donde las disposiciones sintetizaron ciertas preferencias para proceder de modos diferentes, y confirmaron que la sociedad en Medellín es también resultado de sus propias transformaciones musicales.

En atención a lo expuesto hasta el momento, el lector encontrará este texto organizado en cinco capítulos así: 1) Historia del objeto de estudio; 2) Estructura teórica; 3) Reconstrucción del campo social; 4) Metodología del estudio, y finalizando con los cierres-aperturas.

1 Historia del objeto de estudio

Por amor a la música y mi superación desde el silencio, la vida me ha situado en esta apuesta investigativa doctoral. En un principio, fueron las ilusiones que dominaron mi infancia - ¿cuál de tantas? - podrían ser los animales, volar, los sonidos, el viento; pero de manera especial, fue aquella vista hacia mi vereda con su belleza natural, la cual inclinaba los maizales en las tranquilas tardes de verano, también el sonar del arroyo al pasar por entre los árboles y los arbustos. Surgió una cuestión - ¿conciencia o intuición? - podría decir que cualquiera de las dos o ambas, porque supe verme en los sueños placenteros que llenaron de imagen y fantasía: el amor por el sonido.

Dicen que los sueños cuando salen de lo más intenso del corazón te cambian la vida y hasta se convierten en una locura, y esto es verdad. Triste sería irme de este mundo sin haber vivido mis sueños, los mismos que edificaron fronteras mentales desprendidas de miedos y dificultades en mi entorno escolar, familiar y social, que solo obstaculizaban la construcción de mi estilo de vida, mi razón de ser; intentando siempre abatir el poder según el cual, para vivir necesito obtener autorización de aquellos que no han vivido. En silencio supe lo que es existir, en silencio estoy donde estoy, en silencio surqué momentos oscuros de cansancio, menosprecio, incertidumbre y discriminación para después empezar de cero. Todo esto me hace pensar en una frase de Oscar Wilde: *vivir es lo más raro del mundo, pues la mayor parte de los hombres no hacemos otra cosa más que existir.*

Esta impresión del sentido de la vida la llevo a un nuevo pensamiento, la defensa de mis gustos y mis pretensiones que lucharon frente a los conceptos perniciosos de mi familia que limitaban mi libertad para amar la música, cuando la cultura y la tradición familiar ya perfilaban el sendero que intentaría hacerme dejar de lado el sueño y el amor por el sonido musical, todo por la absurda creencia de que solo se estudian las ciencias y no las artes¹. Me vi en un sentimiento de derrota y sin oportunidades, pero estaba vivo, solo y con el fin de enmudecer a aquellos que se oponían, fingía estar de acuerdo con sus precepciones, y fue entonces que con la música logré desentrañar los bellos sonidos al bullicio hasta conseguir mi libertad, porque aprendí a expresar lo que soy para hacer que mi vida fuera algo interesante, justamente disfruté la posibilidad de realizar

¹ Hernández (2003) en su reseña sobre *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto de P. Bourdieu*, indica que “las preferencias dependen solo de cada quien [...] uno amante de las formas artísticas y otro de los contenidos prácticos de la vida cotidiana, pero solo el primero corresponde a la esencia de la humanidad, de tal manera que hacer más humana la sociedad consiste en elevar el gusto de las personas hasta hacerlo puro” (p. 2).

libremente mis sueños; así aprendí a ser quien soy, porque encontré el sentido de mi vida. Henry Miller expresaba *hay que darle un sentido a la vida, por el hecho mismo de que la vida carece de sentido*. Este rumbo lo hallé cuando comprendí que no tenía que renunciar al sueño de amar la música sino a aprender a transitar con los otros².

Continué el camino y la educación emergió como una incipiente y aterradora expresión que martillaba mis sueños en la escuela, hasta entenderla hoy como el aspecto más importante de mi investigación doctoral. Mis miedos al aprendizaje me llevaron a distanciar lo bello del sonido musical de aquella atormentadora actividad académica dentro del aula de clase; pero solo bastó un toque mágico para cambiar esta percepción, aquella efectiva labor de un maestro que supo develar mi potencial musical entre la inmensa comunidad estudiantil. Mi nueva visión del aprendizaje cambiaría sustancialmente con el novedoso sentido relacional de mi fortaleza en la artística musical y el aprendizaje en el salón de clase. Con música aprendí las ciencias y el lenguaje, esta concatenación me hizo entender la educación como algo que permite adquirir habilidades y nuevos conocimientos.

Esta experiencia educativa transitó a través del creciente vínculo con mi agrupación de música indoamericana Warajaipu, el Coreo Musical Canchimalos, la Escuela Popular de Arte y el Conservatorio de Música; experiencias que me permitieron comprender la música en estrecha relación con la vida social. Así cabe preguntarme: “¿la educación esta direccionada a los diferentes cambios de la sociedad?” porque comprendo que la educación es un proceso inacabado y abierto que evoluciona continuamente en función de los aconteceres sociales y culturales de nuestro entorno³.

Expreso entonces, que la música se explica sólo en términos de interacción social. Interacción que se hace evidente en la medida que permite formarse en el conocimiento del otro, en el respeto por el otro y en la posibilidad de transformarse con el otro. Hoy percibo que tal

² Me convertí en un agente y aprendí a jugar. Así lo indica Téllez (2002): “con frecuencia, Bourdieu compara un campo con una especie de -juego social- particular, con sus objetivos, intereses y apuestas, normas y reglas propias” (p. 67).

³ En este sentido, Bourdieu habla de esas experiencias como: “el capital cultural presenta propiedades derivadas de su carácter incorporado ya que su acumulación implica la interiorización del trabajo pedagógico de inculcación y asimilación de un orden específico a lo largo del tiempo” (Téllez, 2002, p. 75).

interacción social, va muy ligada al acto de educar de manera integral al humano, pues se educa para el respeto como un gran valor vital para cambiar el mundo⁴.

Continuando con mi experiencia educativa, fui vinculando cada vez más a la música y la educación, recogiendo ideales a través de las emociones construidas, sembradas y cosechadas, los cuales fueron consolidando mi interés por la música como disciplina. Me imaginé las cosas bellas que se lograban con algo tan simple que hay en nuestro medio natural, tales como el agua, el sonido, la tierra, las plantas y los animales; admirado que de tal simpleza surgieran grandes cosas de los hombres. Progresivamente, el sonido me cautivaba más, persuadiendo mis oídos hasta penetrar en lo más profundo de mi ser, así construí mi vida con el sonido musical tal como se construye con bloques y ladrillos los edificios de mi ciudad.

El sonido musical me enseñó a pensar, me incorporó a la sociedad, a la educación y a mi labor como investigador para entenderla, en un comienzo como el arte del sonido y, en el presente, como eje transformador de manifestación humana de los pueblos desde lo social, lo artístico y lo cultural; “toda música surge de experiencias humanas y tiene una función directa en la vida social” (Blacking, 2015, p. 85).

En la niñez pensaba que ser intérprete era simplemente cantar con la guitarra, hoy el clarinete ha hecho de mí un músico de concierto, es mi profesión, mi título universitario⁵. No existe algo tan importante para un músico que cultivar el conocimiento sobre sí mismo; estudio que descubrí a través de la tensión entre la música académica y la música popular⁶, al darme cuenta de que la música también clasifica las sociedades en una dualidad de fuerzas, me pregunté en aquel momento ¿de cuál lado estaba yo? ¿un músico académico o un músico popular? Sin embargo, hoy mi cuestión es diferente, ¿era realmente una disyunción? Una respuesta bastante compleja para comprender, puesto que el conservatorio siempre me enseñó que lo popular es lo que va ligado a las tradiciones del pueblo con habitantes de baja extracción social. Con ello comprendí que no pertenezco a la élite y que no soy de tal conglomerado social; soy del campo, no lo niego, definiendo

⁴ “El objetivo de la educación es aprender a respetar por alegre interés vital lo que comenzamos respetando por una u otra forma de temor” (Savater, 1997, p. 30).

⁵ Músico con Énfasis en Clarinete de la Universidad EAFIT, Medellín.

⁶ Diferencia que se puede observar, por ejemplo, en Muro (2015) quien expone que el cuestionamiento empezó en el interior de la música clásica, cuando, en la búsqueda por renovarla, algunos compositores *abrieron la oreja* a las músicas populares; o González (2012) quien manifiesta que la música popular y la música académica son áreas que por razones institucionales se separaron.

mi cultura popular, subvertí mi posición social ante el menosprecio de mis poderosos e influyentes compañeros del conservatorio, cuando vieron mi labor como director de la banda musical de un pueblo, ellos europeizados y yo popular.

Esta diferencia entre lo popular y lo culto da vida al campo social de la música. Los campos, en términos de Bourdieu (citado por Téllez, 2002), son espacios sociales dinámicos y estructurados, conformados por puestos jerarquizados y reglas de juego propias. Sin embargo, popular o culta, personalmente manifiesto que la música es una sola porque como configuración de gusto musical, la música son ambas sonoridades tanto clásica como popular. En mi experiencia vital, siento que fueron los otros colegas los que me encasillaban, por eso fue hermoso el poco tiempo como clarinetista de la banda y la orquesta sinfónica de la universidad, así como lo fue también la experiencia musical con el Coreomusical Canchimalos y los grupos de proyección folclórica de la única escuela de folclor de la ciudad. Fue esto una mirada social a través de dos lentes, los cuales me hicieron percibir cierta clasificación que es tendenciosa y que deja por fuera el lenguaje universal, desconociendo el arraigo y la tradición de la vida en colectivo⁷.

Esta experiencia, que, si bien ha sido personal, no es única, ni extraordinaria (Cfr. Llano, 2004; Mejía, 2014, en sus análisis de los músicos en Cali y de las alternativas de lectura de la práctica musical, respectivamente) y me lleva a interrogar ¿en qué forma se ha configurado el campo social de la música a través de fuerzas de dominantes y dominados, en relaciones constantes de desigualdad en la ciudad de Medellín? Una pregunta que me ayuda a adentrarme en las relaciones música-ciudad, como vía de comprensión del papel que ha jugado ésta en la ciudad y los desafíos educativos que de ello se derivan.

Aprendí entonces que la música también es una forma de comunicación en un sistema de distancias, caracterizadas por determinados gustos y tendencias que se presentan en dirección a los diferentes ámbitos de la sociedad. Ese conjunto de relaciones entre posiciones sociales, hacen que en mi propio espacio social habiten sistemas de diferencias. Así lo señala Bourdieu (1998, p. 283): “los gustos literarios y musicales están atravesados por la lógica social que determina la legitimidad de ciertas formas artísticas y el carácter herético de otras”; es así como yo, agente en

⁷ Me refiero a los dos lentes de clasificación social, el de la música culta y la música popular, que analizan mi propia visión de una academia que encamina el estudio musical basado en la música culta, sin tener en cuenta la música popular.

la búsqueda de mi capital simbólico, luché y participé con márgenes de maniobra dentro del campo de la música.

Toda esta experiencia fue vivida en la ciudad de Medellín, el lugar donde florecieron mis sueños y me realicé como músico; donde desde temprana edad solía cruzar sus calles, observar sus esquinas y estar en la biblioteca. La experiencia de esta ciudad con respecto a la era musical, fue del uso de la radio y los tocadiscos, reproducida en los inolvidables y legendarios diciembres de mi barrio, los tríos, los duetos y los conjuntos musicales en sitios nocturnos de esparcimiento social; los conciertos de la orquesta sinfónica en el gran teatro local y la banda departamental en el parque principal; las peñas musicales estudiantiles en el estadio, el tango, la milonga y el fox trop en las cantinas de Guayaquil y Quebrada Arriba.

Medellín me fue enseñando, y ahora lo comprendo, que la música y la ciudad configuran un campo social. En virtud de que la ciudad es la unidad de análisis de la presente investigación doctoral, la comprendo entonces desde los teatros, la industria discográfica, el conservatorio, la radio y toda la funcionalidad musical que se desarrolla dentro de su entorno social.

Un sueño del maestro Luis Uribe Bueno, cambia sustancialmente el concepto de la música clásica y popular al comprometer a la academia con su novedosa propuesta de preservar la tradición bandística en el Departamento de Antioquia, mediante el *Plan Departamental de Bandas -PDB*⁸. En mi caso particular, tuve la oportunidad de ser becario para realizar mi profesionalización, obteniendo respaldo académico para mi función laboral mediante el cargo de instructor auxiliar del taller de percusión de la biblioteca pública piloto. Experiencia que me permitió acercarme al concepto de pedagogía musical, entender la música al servicio de la comunidad, tanto la culta como la popular, que luego abriría las puertas al estudio de instrumentos musicales de banda y orquesta, para que cualquier miembro de la sociedad pudiera acceder a ella sin estar determinado por la condición económica⁹.

⁸ El proceso de cambio en las bandas de música es lento hasta la llegada del maestro Luis Uribe Bueno a la dirección de extensión cultural del Departamento en agosto de 1974. El Plan Departamental de Bandas (PDB) se crea para regular las cátedras de educación musical en los establecimientos docentes de Antioquia (Grupo de investigación Valores Musicales Regionales Universidad de Antioquia, 2007, p. 29).

⁹ La relación del origen social con esta nueva experiencia de la pedagogía musical al servicio de la comunidad cambia determinantemente el concepto denominado disposiciones de Bourdieu, ya que solo se debe tener en cuenta que el proceso de adquisición de disposiciones tiene lugar solo en contextos sociales.

Hasta hoy, esta experiencia permite que niños, jóvenes y adultos compartan una nueva relación social con la música a través de la banda y del canto en grupo (coro); así lo afirma Martí (citado en Ángel, 2013, p. 1): “El fenómeno musical no es tan sólo importante por su valor cultural, sino también por ser un elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura”.

La modernidad pone en la mira las actuaciones de los miembros de la sociedad medellinense en un campo de segmentaciones y gustos con determinados seguidores tales como los clásicos o los eruditos, los del tango o los arrabaleros, los de la música sabanera, los de la parranda, los de la tradición folclórica; entre otros. De este modo, se ha ido configurando el campo social de la música, con aquellas formas que dejan en la memoria un ambiente lleno de canciones y costumbres expandidas en la ciudad. Entonces, ¿qué factores han incidido para que la música ejerza cambios en la sociedad medellinense y cuáles han sido los aportes de dichos cambios? Esto es de lo que se ocupará la presente investigación doctoral.

Así entonces, en los siguientes apartados vamos a transitar por la música y su función en la naturaleza; por cómo ésta se vincula con el ser humano, cómo transita al hacer una práctica de construcción y comunicación social y, cómo ella se ha ido insertando en la ciudad de Medellín a través de distintos espacios, de distintas fuentes y, a través de distintos géneros en zonas geográficas específicas de la ciudad.

1.1 Música: función de naturaleza viva (origen)

No hay solo silencio en la densa naturaleza, también manifestaciones sonoras. Y ha bastado la reproducción que un ser humano graba en este entorno con el afán de imitarlas, para darnos cuenta de que todas son muy diferentes, tal como la comunicación ruidosa e inentendible que emiten los animales por sus lenguajes de prevención o cotejamiento. ¿Cómo pudo el hombre primitivo ser capaz de plasmar en una pared aquello que podía ver y nunca pudo plasmar aquello que podía escuchar? ¿Era solo un asunto de disponer de medios?, como la notación musical, por ejemplo, que hoy es conocida a través de las partituras; o los códigos, las reproducciones musicales, etcétera.

Se deja en evidencia, que la llegada de la música a la vida del ser humano continúa siendo todo un misterio¹⁰. Al respecto refiere Álvarez (2018, p. 1):

(...) siempre (se) ha tomado como ejemplo el canto de los pájaros por ser este el ejemplo (sic) más musical presente en la naturaleza. De hecho, en el canto de un pájaro pueden establecerse diferentes tonos y variaciones de ritmo. El canto de los pájaros cumple numerosas funciones, principalmente atraer a la hembra e intimidar al macho oponente al mismo tiempo. Pero además sirve para marcar territorio, algo que algunos investigadores también han establecido como un paralelismo con los primeros habitantes de la tierra. Se conocen tribus muy antiguas que utilizaban los cantos para marcar territorio. Es decir, las canciones servían para dividir la tierra y establecer títulos de propiedad ya que en estas tribus se cantaba al caminar mientras se iba delimitando el territorio propio. Incluso se piensa que estas canciones se heredaban y con ello se heredaba también el territorio que marcaba esa canción.

Así entonces, podríamos plantear que el origen de la música está asociado a nuestra percepción de la naturaleza. Por esto, continuamos con un interesante análisis de su influencia en el ser humano.

1.2 Influencia de la música en el ser humano

La música obedece a la necesidad del espíritu humano de tener emociones placenteras. Es también un lenguaje, un medio de comunicación de sentimientos y emociones; entonces ¿por qué influye tanto la música en el ser humano?, ¿qué poder tienen los sonidos musicales en el hombre?

Gardner (2015), en *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica* afirma que la inteligencia musical actúa en personas con una sensibilidad notoria hacia el sonido, pudiéndola apreciar, discriminar y transformar. Nussbaum (2010), en su libro *Sin fines de lucro, por qué la democracia necesita de las humanidades* manifiesta que las personas que estudian arte y literatura aprenden a imaginar la situación de otros seres humanos. Blacking (2015), en su teoría *¿Hay*

¹⁰ La escritura musical tiene que ver con los cantos gregorianos. En el siglo VII el Papa Gregorio ordenó recopilar todos estos cantos en un solo libro con la invención de un nuevo método para escribir melodías; luego el monje Guido D'Arezzo crea la escala musical con sonidos distintos en cuatro líneas y cuatro espacios entre ellas, con la sola memorización de estos lugares y colocándoles nombre a cada uno de estos sonidos utilizando la primera sílaba de cada frase de su himno a San Juan Bautista (ut, re, mi, fa, sol, la).

música en el hombre? señala que, si la persona nace musical, la experiencia y la práctica musicales deberían estar en el centro de la educación escolar.

Así la música se convierte en recurso didáctico educativo para facilitar la adquisición de conocimientos a través de la memorización. Autores de la psicología y la sociología de la música, tales como Clemente (2019), Hormigos (2016) y Fernández (2013) han estudiado la percepción del mundo y las emociones a través de la música. Al respecto Clemente (2019, p. 1) expresa:

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

Fernández y García (2015), en su teoría *De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios*, analizan el miedo y el pánico escénico como base psicológica de la enseñanza musical en los conservatorios de España.

Hormigos (2016) manifiesta que “la música es una forma de percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento que contribuye a la construcción social de la realidad” (p. 1).

La música es también promotora y facilitadora de la comunicación entre las personas al revelar la importancia que ejerce dentro de la sociedad. En efecto, los anteriores pensadores teorizan sobre la razón y la importancia que ejerce la música en los seres humanos, con el sentido de que la música fomenta la creatividad en los seres humanos y se convierte en el lenguaje capaz de generar emociones al expresar con el sonido sus pensamientos y sentimientos.

La música en la vida colectiva despierta pasiones y orienta diferenciaciones, de tal modo que deviene en fuerzas entre la música reconocida como culta y la música reconocida como popular. Regresando a mi propia historia, esa tensión orientó mi sentimiento para ser un músico profesional, y desde mi trabajo de grado autobiográfico de maestría, *Brillo de la noche Osorno* (2017), he venido expresando que la música es un aporte al despliegue de mis capacidades humanas que privilegiaron el valor de la vida. Esta música la planteé como un escudo de superación para vencer los obstáculos del aprendizaje académico, ¿influencia o poder? puede ser, porque desde tiempos inmemoriales, la música se ha constituido como una necesidad humana y

un componente social irremplazable. Esto obedece a que la música con la potestad y el dominio de emoción placentera sirve, tal como lo hizo conmigo, para darle sentido a la memoria en el desarrollo académico.

La memoria es un aspecto importante para el proceso de aprendizaje. En el estudio de la música y/o de un instrumento musical, se ponen en juego tres aspectos: la memoria visual, la memoria muscular o gestual y la memoria auditiva. Este entrenamiento cotidiano contribuye a ampliarla; desde esta perspectiva es valioso establecer relaciones entre la música y la cultura (Arriagada, 2018).

1.3 La música como fenómeno de percepción, práctica de comunicación y construcción sociocultural

¿Será el timbre sonoro de una voz en especial o la conjugación de sonidos de instrumentos musicales de una orquesta o un conjunto típico, que fusionados, activan el deleite y con él la exclusividad en el oído de los seres humanos? O ¿es quizá un proceso mental que se apodera del sentido auditivo y se queda en la memoria? Este es un asunto que desde tiempo atrás, he observado con detenimiento en la percepción y la comunicación social de la música. La razón es muy simple, el sonido musical acompaña la emoción humana ayudando a liberar tensiones que relajan, motivan y evocan recuerdos e imágenes; la percepción del sonido es similar a la del sabor y el olor porque perpetúan algún instante de la vida; distintos sonidos amalgamados forman uno en particular, la música es el arte de combinar los sonidos y la forma y esto se llama estilo, por ello es que ciertas sonoridades forman el auténtico estilo del compositor o de cualquier época en la historia.

La composición sonora, la melodía y, muy en el interior el mensaje, hacen parte de las preferencias de las personas, es lo que le llega al alma. Estos tres elementos son los que debaten la predisposición del oyente; por ejemplo, al escuchar canciones o música melancólica, hace que cada uno encuentre su melancolía. La música se graba en nuestras mentes y nos traslada a momentos memorables, esto es lo que hace la radio cuando sintoniza permanentemente repertorios musicales con el fin de reproducir esquemas rítmicos sonoros, los cuales activan instantáneamente el placer y la sensibilidad del radioescucha.

Entonces, cuando la música se coloca en el universo de los sentimientos y las sensaciones es porque el mismo sentido sensorial hizo tránsito por el fenómeno de la percepción. Ésta se puede

identificar con aquello llamado género musical, cuando actúa como la oferta de variedades sonoras al cual acuden las diferentes tendencias y gustos de la sociedad, para crear su propia identidad colectiva. Así lo refiere Ramírez (2006, p. 244): “las colectividades que se han conformado en torno a algunos géneros musicales han sido vistas desde perspectivas que contienen prejuicios exagerados y que las etiquetan fácilmente como -masas-, sobre todo juveniles”. Tal conformación colectiva necesita de la comunicación entre comunidades humanas cuando comparten mutuamente experiencias, conocimientos y sentimientos como base primordial de la construcción social.

1.4 Paisaje sonoro de la música en Medellín a través de la historia

Un espacio sonoro es aquel “portador de diálogos sonoros, que constituyen o conforman la mayoría de las significaciones sociales, culturales e ideológicas, a partir de las cuales los sujetos establecen su identidad” (Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro, 2015, p. 131). Desde esta perspectiva, realizo un muestreo a la ciudad de Medellín, como aquella portadora de diálogos sonoros, a través de dos canciones que establecen la identidad de alta significación social, cultural e ideológica.

Podemos distinguir gran variedad de ruidos, sonidos y pregones de venteros en las calles del entorno ciudadano. No obstante, es de reconocer que el pasillo y el bambuco exaltaron los tipleros y guitarristas en las antiguas calles de la ciudad mostrando la poesía hecha canción; caso especial es el dueto *Pelón y Marín* con su inmortal canción *el enterrador*, primer bambuco grabado a principios de siglo XX en Yucatán (México) en los estudios de *la columbia*; narra la triste historia del sepulturero Simoncito, quien afligido inhuma a su hija en el cementerio de su pueblo en la antigua Antioquia la grande.

Otro ejemplo de este paisaje sonoro devela un personaje en la cotidianidad de principios del siglo XX en uno de sus parques, narrando su desengaño amoroso. Aquí el poeta escribe los versos y el músico los convierte en un melodioso bambuco tradicional titulado *honda pena*, o también llamada *la fruterita*, del maestro Carlos Vieco y letra de Roberto Muñoz Londoño (s.f.) canción incluida por Discos Fuentes, en la colección 100 mejores canciones de la música colombiana del siglo) “Y todo por el novio que amaste tanto, resignada y llorosa tu pena guardas. Nadie compra tus frutas llenas de llanto, porque todos afirman que son amargas”.

En cuanto al aporte de las más bellas líneas melódicas hechas por el maestro Carlos Vieco a cientos de poemas que cuentan la tradición social y musical de la época. Duetos como *Briceño* y

Añez; Obdulio y Julián, entre otros, conformaban las sonoridades de las vitrolas y traganíqueles a principios de siglo XX.

También el tango aporta una significación social a este paisaje sonoro. Desde los años treinta, se le identificó con la soledad, el desamor y la pérdida; seguidamente en los años cuarenta, la reproducción de los traganíqueles en los antiguos bares de Guayaquil, entran con el *fox trop*, *el mambo* y *el bolero* haciendo de la cantina el espacio portador de diálogos. Más tarde, hacia los años sesenta y setenta, en frecuencia radial suenan la música tropical, la salsa y la romántica, para que los sujetos también establezcan su particular identidad, dentro de este gran paisaje sonoro.

Se instituye identidad social cuando las personas reconocen su lugar, sus gustos sonoros, sus afinidades y las costumbres dentro de la sociedad. La identificación social permite que cada individuo pueda realizar un autorreconocimiento del lugar que ocupa en cada grupo o afiliación a la que pertenece, o a la cual se ha integrado. Los sujetos en la ciudad también establecen su identidad con la realización de algunos acontecimientos históricos musicales, tal es el caso particular de la *escuela popular de arte* fundada para “cumplir con una meritoria labor de promoción, formación y proyección de todas las manifestaciones autóctonas de nuestro pueblo” (Hurtado, 1978, p. 2).

Ahora, es el momento de trascender lo manifiesto en el sentido de que entra algo nuevo y transformador a hacerse partícipe de una experiencia social e histórica, llena de emociones para evocar los grandes acontecimientos musicales en la ciudad. Acontecimientos que se han difundido en el paisaje sonoro y que han repercutido el movimiento musical; trascendencia entendida como la extensión de novedosos efectos sonoros migrantes, que arribaron a la ciudad para producir cambios fundamentales dentro del gusto social ciudadano, sintetizándose luego en una significativa contribución teórica para el presente estudio del campo social de la música en la ciudad de Medellín.

Los sujetos en la sociedad se organizan de acuerdo a sus preferencias sonoras, la ciudad misma actúa dentro de la variedad de géneros que circunstancialmente mueven y dinamizan las diferentes construcciones sociales que emergen de los medios masivos de comunicación, principalmente la radio, cada uno de los individuos realiza lecturas dimensionadas a establecer posiciones dentro del campo, con la audición, con las prácticas sociales, con la grabación entre

otras, se constituyen las principales formas de configuración del campo social de la música dentro del bosquejo del paisaje sonoro.

Esto aportaría hechos socio-musicales trascendentales, que llegan con todos los efectos sonoros migratorios para propiciar un entendimiento en la interacción de la fusión sonora trasformada en ciudad. La trascendencia entonces es un concepto que reubica una habitualidad sonora perteneciente a determinado periodo o temporalidad de los eventos donde participan activamente los nuevos géneros de movimientos migrantes; estos movimientos se establecieron en corrientes de pensamiento juvenil, que en forma crítica trataron temas políticos y sociales del país, convirtiéndose así en fenómeno masivo musical. En un principio, estas corrientes dieron importancia al *rock* y al *rock and roll*; luego a los estilos folclóricos tradicionales con arraigo campesino tradicional impulsados por el movimiento estudiantil. Con ello, se conjuga un espacio portador de diálogos sonoros constituido por significaciones sociales, culturales e ideológicas, con las cuales los sujetos establecen su particular identidad, tales como el *festival de Ancón*, la *escuela popular de arte (EPA)* y *el movimiento Indoamericano*.

El presente énfasis acerca del cómo la música conformó el paisaje sonoro en la ciudad de Medellín, es posible cuando se posicionan destacadas revoluciones socio-musicales a nivel internacional. Primero, en los Estados Unidos se consolidó el estilo *jazzístico* como iniciador de la llamada era del *swing*, donde el movimiento musical se conformó con excelentes solistas de color, clubes y locales de difusión musical y catalogadas empresas disqueras como la RCA y la Columbia; tales sonoridades, en especial la del rey del swing Benny Goodman, fueron las que matizaron de ingenio y talento a la cumbia y el porro del maestro Lucho Bermúdez, ya que se impregnaron dentro del paisaje sonoro de la ciudad.

En la década de los cincuenta, surgieron precursores de un nuevo sonido en el mundo musical norteamericano con el género que sellaría el antes y el después de la historia de la música, el *rock and roll*, el cual después impactó al Reino Unido con la aparición de *The Beatles*. Esto trasformó la ciudad con la denominada “embestida juvenil que, por si fuera poco, osó bautizar todos los proyectos grupales con nombres en inglés: Los Teen Agers, Los Falcons, Los Black Stars, Los Golden Boys” (Parra, 2017, p. 82); efecto que se sintetiza con la fiebre juvenil del *Woodstock criollo* del *movimiento hippie colombiano* a través del legendario *festival de Ancón* en junio de 1971. ¿Quién iba a creer que esta ciudad fuera el epicentro mundial del movimiento hippie

y los amantes del rock and roll?, ¿cómo un pensamiento literario bastante controvertido fue también contribuyente a todo este desorden? La historia así lo narra: en el municipio de *La Estrella*, muy cerca a Medellín, se llevó a cabo el *festival de Ancón*, un movimiento musical de resistencia social en el que “los hippies que ya habían ocupado el campo prendieron los primeros -barillos- de marihuana aquel viernes 18 de junio de 1971, fecha que pasaría a la historia como el primero de los tres días del Festival de Ancón” (Hincapié, 2017, p. 1).

La escuela popular de arte (EPA) hace ver que la historia musical de la ciudad asuma un compromiso con el conocimiento. En 1974 es nombrado gobernador de Antioquia el doctor Jaime R. Echavarría¹¹, quien dimensionó una educación dentro del contexto de la tradición popular, así lo refiere Bravo (2007, p. 586): “en materia de extensión cultural, cabe anotar la fundación de la primera escuela de folclor en el país”. No obstante, cuatro años antes un artículo de periódico expresaba (Duque, 1980, p. 5C):

En 1970 se inicia la primaria artística polivalente por iniciativa de Miguel Ángel Cuenca¹² y de los profesores, con el fin de -ubicar al hombre desde la infancia- con la cultura popular.

La EPA, novedoso establecimiento académico de folclor y tradición musical, reconocida como la entidad que otorgó títulos de técnicos y expertos a nivel superior en música, danza y teatro, a través de programas *no universitarios*, que fueron primeros peldaños para que hoy grandes investigadores, profesores universitarios y docentes artísticos en general, desarrollaran sus labores de investigación científica¹³.

Los años setenta fueron testigos de un movimiento social Indoamericano, poco considerado en la ciudad, quizá por ser de un pensamiento para “construir una sociedad que le apueste a la vida” Beltrán, (2016), p.1, en la que algunos estudiantes universitarios seguidores de la resistencia chilena utilizaron la misma base sonora de *inti illimani*, *savia andina*, *quilapayún*, entre otros. Con músicas de tradición incaica del Perú, Bolivia y Argentina y, por qué no del sur de Colombia. Esta tendencia musical universitaria, por así decirlo, proyectó un género musical Indoamericano con

¹¹ Jaime R. Echavarría, gobernador de Antioquia, entre el 9 de agosto de 1974 y 1 de septiembre de 1975. Popularmente conocido como el compositor de noches de Cartagena, cuando voy por la calle, muchacha de mis amores, entre otras.

¹² Miguel Ángel Cuenca, director fundador de la escuela popular de arte (EPA).

¹³ Con esto expreso un gran reconocimiento al *grupo de investigación músicas regionales*, anteriormente llamado *grupo de investigación valores musicales regionales de la Universidad de Antioquia*, ya que muchos de sus integrantes pertenecieron a la EPA.

huaynos, carnavales, bagualas, chacareras, cuecas, y con tendencia al público estudiantil, las conocidas peñas latinoamericanas a cielo abierto, las cuales se realizaban en la plazoleta principal del estadio central. El espectáculo surge a raíz de la resistencia estudiantil universitaria, así lo narra el grupo Suramérica, primer conjunto musical Indoamericano impulsor de este movimiento poético. Ellos son quienes manifiestan Beltrán, (2016), p. 1

En vez de tirar piedras, tirarían canciones (...), corría el año 1976 y el ambiente universitario se movía en medio de un pensamiento crítico y revolucionario. Los jóvenes de ese entonces sentían que era necesario hacer algo por su país y que una de las maneras de hacerlo era a través del arte.

Un melancólico sonar de la quena y la zampoña junto con la guitarra, el alegre charango y el repicar del bombo legüero hacen sentir el viento frío de los Andes Suramericanos. Así fue el surgir del grupo Suramérica, el primer exponente de este movimiento Indoamericano en la ciudad, junto con vilcapampa, los changos, nuestra América, hoja de parra, quiramaní y warajaipú *brillo de la noche*.

La historia ha mostrado que estos espacios portadores de diálogo han sido trascendentales episodios del paisaje sonoro en la ciudad: el festival de Ancón, el surgimiento de la escuela popular de arte (EPA) y el movimiento musical Indoamericano. Con ello, se estableció el surgir de una acrecentada y polémica tendencia juvenil de los años sesenta, que en palabras de Parra (2017, p. 83): “es el nacimiento de lo que después será bautizado como chucu-chucu y que dentro del discurso detractor sería identificado como sonido paisa”. Lo anterior, se suma a la correlación entre el espacio sonoro que, en este caso, es el estilo o género migrante aprehendido por una juventud que concuerda con territorios geográficos de difusión musical.

1.5 Fuentes y espacios de difusión musical

Los corregimientos¹⁴ y barrios de Medellín, en su costumbre musical establecieron las bandas de viento tradicionales para engalanar sus celebraciones y su sentir religioso en procesiones y fiestas patronales. En referencia a esto se encuentran *Los Paniagua*, una de las más populares y antiguas

¹⁴ El término corregimiento se utiliza en Colombia para definir un tipo de subdivisión del área rural en los diferentes municipios del país, el cual incluye un núcleo de población.

del sector de la loma de San Cristóbal. Los porros, las cumbias y las marchas amenizaban la alegría popular Osorno, (2007), p. 7

Desde hace 160 años, los miembros de la familia Paniagua han estado asociados con la música, la dinastía la inició el bisabuelo, y fue continuada por José María, luego por los hermanos Brígido, Alberto, Pedro Pablo y Miguel (...), recuerda Israel los buenos tiempos antiguos, cuando en las procesiones y festividades de toda índole era de obligación la presencia de la Banda Paniagua. Las fiestas de la Candelaria, la procesión del Sagrado Corazón y las de Semana Santa se llenaban de emoción y colorido con las interpretaciones del grupo musical.

La triada Música-Estado-Iglesia, en el desarrollo de las bandas de música tradicionales, hace que el contenido social del primer periodo del siglo XX sea muy significativo para la ciudad. La música interpretada en sus calles junto con el fervor religioso generó identidad social, este repertorio de paso dobles en fiestas de gloria, marchas fúnebres en semana santa, polkas, pasillos y bambucos en las retretas o verbenas del parque principal, enaltecieron la música a la cúspide de la identidad popular de aquella sociedad medellinense.

Una costumbre significativa para esta triada Música-Estado-Iglesia tuvo incidencia en el fervor cívico-religioso, cuando la banda de músicos en el atrio parroquial exaltaba el valor nacional dentro de la celebración eucarística, al interpretar el Himno Nacional de la República de Colombia en el preciso momento de la elevación litúrgica de la Santa Misa. Diversos acontecimientos se asocian a continuación:

Con la banda principal del conservatorio o banda departamental, antigua agrupación influenciada por su afinidad militar en la guerra de los mil días a finales del siglo XIX y principios del XX, se celebra un suceso de ciudad, descrito así por Zapata (1971, p. 11):

El 12 de octubre de 1892, Medellín inauguró con gran solemnidad el Parque de Bolívar, como uno de los números principales para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América. Ese día la banda tocó por primera vez en ese lugar y desde entonces hasta hoy, o sea durante 78 años los conciertos del parque de Bolívar formaban parte, muy importante, de la vida artística de la capital de Antioquia.

Con las retretas dominicales, como actos de concierto musical en espacios no convencionales tales como parques o la calle, se llega al esparcimiento y la emotividad musical para el público en general; así es manifestado por Zapata (1971, p. 20):

Los conciertos dominicales, el pan artístico hebdomadario de los medellinenses desde hace cerca de un siglo, continuaron sin interrupción en el viejo kiosco situado por ese tiempo frente al actual teatro Lido, dentro del Parque de Bolívar. Los siguió dando la *Banda Josefina* -hoy Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia-.

De ahí, la memorable retreta del Parque de Bolívar, que aun en la actualidad viene encaminando esa difusión musical a cielo abierto.

1.6 Géneros musicales influyentes en Medellín

Las novedades musicales del mundo llegaron a Medellín primero por el río Magdalena y luego por el ferrocarril. La música mexicana y argentina establecieron asentamiento en el gusto de los medellinenses; también la música del Caribe: bolero, cha-cha-cha, mambo, fox trop, entre otros. Así lo describe Zambrano (2018), p. 1

Si usted va a la Nueva Villa de Aburrá le dirán que la ciudad les suena a rock; si pasa por el Boulevard de la 70, le dirán que a salsa, vallenato o merengue; en el Centro todavía resisten un par de bares de tango; mientras que, en la zona rosa, sigue tomando fuerza el reguetón.

Algo que se destaca en la ciudad, es el producto extraído de la gran industria disquera que se estableció a mediados del siglo XX, el nacimiento de la música tropical. En un principio, se enfatizó la influencia sonora orquestal del jazz y el swing norteamericano en el surgimiento de la música tropical impulsada por el maestro Lucho Bermúdez; la cumbia vestida con la sonoridad de Benny Goodman; y luego *la envestida juvenil* de los Golden Boys, los Teen Agers, los Falcons y los Black Star de finales de los cincuenta y principio de los sesentas, los cuales determinaran la partida de Lucho Bermúdez hacia la capital del país, acelerando la creación de la *revolución tropical* urbana, el chucu chucu, y por último el *sonido paisa*, tal como lo narra Guillermo Garcés, cofundador de los Golden Boys (Parra, 2017, p. 90):

¿Vos no creés que nosotros echamos a Lucho Bermúdez de Medellín? (...) los jóvenes éramos más fogosos, buzo amarillo, la letra negra ¡lo que se estaba usando! (...) para entonces el maestro Lucho comprendió que era mejor irse para Bogotá donde no existía este movimiento juvenil.

Los géneros musicales se fueron constituyendo en puntos estratégicos de la ciudad, se puede decir entonces, que dichos géneros establecieron los distintos sitios sociales de preferencia musical en lugares donde aún en el presente convergen los gustos musicales. Así es como la música actúa dentro de un fenómeno de percepción práctica de comunicación y construcción sociocultural, que acompaña la emoción de los individuos en la sociedad, en un paisaje sonoro constructor de identidades, de gustos, afinidades y costumbres.

1.7 Ámbitos geográficos de la música

La música se territorializa en la ciudad de Medellín por una confluencia de factores sociales, políticos y económicos, que los actores fueron congregando como formas de moverse en el campo social. Entre ellos tenemos: El Jordán, hoy restaurado y convertido en un significativo centro de documentación musical; los grandes teatros y plazas de mercado, con una sociedad comprendida y transformada a través del diálogo y la costumbre de su cultura, identidad y gusto musical; los ámbitos geográficos de la música en la ciudad se manifestaron en la Plaza de Cisneros o antiguo Guayaquil, barrio Guanteros, sector de quebrada arriba o puente de la Toma¹⁵.

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

En virtud de que la plaza de Cisneros o el legendario Guayaquil tiene relevancia con la historia tradicional de la ciudad, es importante mencionar que se trasladó a lo que hoy es la Plaza

¹⁵ El Jordán es un antiguo bar que funciona desde 1891 en la ciudad; la Plaza de Cisneros es la antigua plaza de mercado (Guayaquil) donde está ubicada la gran estación del Ferrocarril; el barrio Guanteros es un sector ya desaparecido y la quebrada arriba fue un sitio de gran confluencia social en la ciudad.

Minorista, quedando allí por restauración patrimonial el monumental parque de las luces y la estación Medellín del ferrocarril. Manuel Mejía Vallejo, novelista Antioqueño, también lo narra en su obra *aire de tango*: “¿No conocían este Guayaquil? Así se llama el barrio porque fue pantanero de zancudos (...) aquí estuvo Gardel (...)” (Mejía, 1973, p. 71).

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

1.7.1 Barrio Guanteros

El legendario Guanteros, cuna de escritores, poetas y músicos, fue un barrio de clase social baja. Serenateros y merenderos amenizaban con sus canciones las frías noches de bohemia. Es descrito por Tomás Carrasquilla como el “lugar nefando y tenebroso de los bailes de garrote, de los aquelarres inmundos y de las costumbres hórridas” Montes, (2016), p. 1. Desde un punto de vista histórico, el sector de Guanteros en la ciudad es un punto de partida para el desarrollo del presente estudio socio-musical de la ciudad, ya que trata de establecer las bases teóricas necesarias para delimitar el campo social de la música en la ciudad de Medellín.

1.7.2 Puente de la Toma

Otro sitio donde la sociedad confluía con el ánimo de bailar o ver bailar, escuchar música y tomar aguardiente -expresaba don Fadduil- (2019), era el de la quebrada Arriba, sector del antiguo puente de la Toma. Este lugar de confluencia social estaba asociado a una de las grandes empresas textiles de aquella época, su dueño don Carlos Coroliano Amador, distinguido y renombrado empresario de la ciudad, fue quien trajo a Medellín desde París el antiguo gramófono y los tangos en discos metálicos; con él entra el tango a Medellín, -asegura don Fadduil- (2019), al igual que el son de

Cuba, el fox trop, entre otros. Luego llegó el Porro, pero no gustaba al público de aquella época porque se bailaba despegado¹⁶.

La música no llegó a Guayaquil, sino al puente de la Toma, pues allí se encontraban los mejores sitios sociales de la ciudad: el Salón Magestic¹⁷, centro de diversión especial y concentración de poder económico en la ciudad; la Cantina¹⁸ Monterey, donde se bailó el mejor porro y tango; El Barcelona, donde se bailaba música cubana y charanga; la Gran Parada, muy frecuentado por Lucho Bermúdez y la soprano Alba del Castillo; el Gato Negro, la copa de oro *tropical* con tango y fox trop; la Banca de Canito, tío de don Fadduil, en toda la avenida de la playa frente al Teatro Junín, hoy edificio Coltejer, lugar callejero muy frecuentado por los Panidas o primeros nadaistas de la época: León de Greif, Carlos Castro Saavedra, Tartarín Moreira, entre otros.

Romerías se desplazaban a *quebrada arriba* para ver cómo es que se bailaban estos aires musicales. Allí también vivía Gustavo el *Loco Quintero*, quien irrumpió con la fusión del twist a tropical, encanto de aquella barriada juvenil de Medellín en el surgir de la música tropical.

En la Capital de la Montaña, como se le suele llamar a la ciudad de Medellín, habitan colonias provenientes de municipios del departamento de Antioquia, otras ciudades colombianas y muchas otras personas extranjeras, que fusionan sus culturas y costumbres en un tejido social complaciente del gusto por la vida, el trabajo y la diversión. Esta ciudad tan expandida y limitada urbanísticamente, gentes y vehículos que se amontonan en el centro de la ciudad creando un caos y contaminación dispersos en el lugar; logra que la música en toda su diversidad resalte como elemento importante en la dinámica de la vida social y productiva. Así entonces, emergen intereses por el conocimiento de lo que es y representa la música y el arte en este caos organizado llamado Medellín.

Surgen investigaciones del movimiento literario (Mejía, 1973); de lo musical (Restrepo, 2019); la crónica: temprana presencia del género tango en Colombia 1908–1935 (Echeverry, 2014); la historia de la banda en Medellín (Zapata, 1971); las vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín 1930-1950 (Santamaría, 2016); los ecos de

¹⁶ Para la época, y en general en Colombia, se bailaba tomándose de las manos y con los cuerpos cerca. Bailar despegado significa que los cuerpos se alejan y no se están tomando de las manos.

¹⁷ Los *Salones* hacían referencia a los lugares de baile usados por las clases más altas.

¹⁸ Las *Cantinas* eran los lugares donde escuchaban música los grupos poblacionales de extracción más popular.

la villa: la música en los periódicos y revistas de Medellín 1886-1903 (Velásquez, 2012); los procesos civilizatorios en la música en Medellín: de la escuela de música Santa Cecilia 1888 al instituto de Bellas Artes 1910 (Gil, 2015); el sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín (Ochoa, 2018).

Los anteriores estudios tienden a orientarse en la comprensión inquietante de cotidianidades olvidadas por la modernidad y las nuevas tendencias sonoras emergentes; además, adentrarse en las vivencias, las tradiciones y las costumbres musicales. Los estudios sobre la música en Medellín son numerosos y variados en cuanto a sus focos de interés, por ejemplo Ochoa (2018) se concentra en el género tradicional *cumbia* como una construcción social de creación humana en permanente transformación y negociación; de igual manera el mismo Ochoa (2018), en su tesis doctoral *sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín*, se interroga sobre la música decembrina, al observar que son cantadas, pero que la gente no ha investigado sobre ella. Encamina su mirada al género tropical, brindando un panorama sobre la investigación musical en Colombia con sus alcances geográficos temporales y disciplinares.

En el caso de Restrepo (2019), este enfatiza en el conocimiento del ilustre cronista de radio y empresario discográfico don David E. Arango, de máxima autoridad colombiana en materia de música popular, manifestando que tal conocimiento surgió a través del disco y el movimiento farandulero que la ciudad despertó a través de las emisiones radiales y su industria discográfica.

En el ámbito internacional, Hormigos (2016), de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, España), centra su investigación en la exposición de las principales teorías clásicas que han dado lugar a la construcción de la sociología de la música, analizando el poder de la música en las sociedades. Así lo describe el autor: “las diferentes culturas han logrado ordenar el ruido y crear melodías, ritmos y canciones que han desempeñado un papel trascendental en el desarrollo de la humanidad” (Hormigos, 2016, p. 91).

El análisis sobre música y la ciudad de Medellín, permite identificar tres tendencias: a) estudios que se dedican a pensar los géneros musicales que han tenido predominancia en la ciudad de Medellín (Echeverry, 2014; Zapata, 1971) y estudios enfocados en perspectivas biográficas (Restrepo, 2019) con la vida del maestro don David E. Arango.

Sobre la relación entre la música y la configuración de la sociedad medellinense, este aspecto se muestra ausente en las investigaciones revisadas. En consecuencia, se hace necesario pensar la música como un campo social desde el cual se ha configurado la ciudad.

El rastreo documental señala diversos focos de interés por la comprensión del papel de la música en la ciudad de Medellín, su expansión musical, los diversos ritmos y sus representantes, sin enfocarse en los modos de ingreso de los agentes de la música a este campo social, ni cuáles son los procesos asociados a éste. Tampoco se mencionan las acciones emprendidas para incorporarse, y muchos menos el significado y el sentido que le han dado a dichas acciones, comprendiendo la música como un tipo de capital cultural (Bourdieu, 1998).

Con miras a optimizar estrategias que en efecto evidenciaron los resultados de la investigación se procedió a la revisión de la documentación, a través de bases de datos especializada y consulta personalizada en archivos específicos (archivos de revistas, periódicos y archivos sonoros), primero con algunos bosquejos observacionales que señalaron el autor en su línea trascendental de cuestionamiento y su base investigativa, luego se categorizaron algunas experiencias que dinamizaron y aportaron el esquema teórico para posteriormente ultimar el estado del arte pertinente de la investigación.

La investigación correspondiente a estos asuntos no sólo implicará ir a la memoria y transcendencia que ha tenido la música como campo social dinámico, sino que permitirá comprender las tensiones y proyecciones que se derivan de las estructuras dentro del campo, y los juegos de poder que en ella se producen. En consecuencia, emerge el valor del capital cultural en el que la música se convierte en representación para la ciudad. Al respecto Bourdieu (1998, p. 249):

Si comprendemos la música como capital cultural dentro del campo social, encontramos relaciones de dominio, los gustos puros son superiores a los gustos vulgares; están los que van a ver mujeres desnudas al Louvre y los que van a verlas al Folies Bergères, el gusto culto es superior en humanidad al gusto vulgar.

Los eruditos de la ciudad de Medellín ven en la música de cantina del gran Guayaquil, lo más abominable de un arte que va en contra de su distinción social, el gusto refinado y puritano; esto demarcó un campo social entre aquellos quienes al menos pretendían sentirse de la alta

sociedad en contraposición con el músico que por tradición oral canta y toca su repertorio de música popular, es así la forma de como la música ha establecido una confrontación entre lo académico y lo tradicional al denotar el sistema de tensión jerárquica dentro del campo.

Esta relación de fuerzas que predominó en la ciudad con la hegemonía de una cultura sobre la otra podría plantearse como una herencia del arribo a Medellín de las grandes compañías de Ópera y Zarzuela engalanando los teatros representativos de Junín, Bolívar y Circo España, con el fin de aportar a la naciente academia musical, exponentes internacionales venidos de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos. Simultáneamente, las grandes emisoras crearon los radioteatros, impulsores en gran medida del desarrollo de las orquestas y agrupaciones de todo tipo: clásicas, típicas, tropicales, grupos de cámara, duetos y tríos en general. Tal como ya se identificó anteriormente, también se promovió la producción de la industria discográfica y teatral del momento en una amalgama de géneros musicales: universales, jazzísticos, folklóricos y populares; y programas radiales: radionovelas, humor, transmisiones, comentarios deportivos y taurinos, entre otros, que diversificaron el gusto del movimiento cultural en las personas.

Esta investigación doctoral entonces, apuesta por la generación de nuevo conocimiento, en la medida que expresa en los rasgos de la tradición y el gusto musical en particular, la transformación social y cultural de la ciudad, y plantea elementos educativos que transfieren el desarrollo de programas, proyectos y estrategias de formación desde y en las políticas culturales, hacia ámbitos educativos en contexto local e incidencia global.

Por lo anterior, *teorizar el campo social de la música en Medellín*, contribuye en gran proporción a interrogar a la ciudad misma en los rasgos de su tradición y el gusto musical, alineados con los asuntos de las preferencias o las particularidades de cada individuo extraídas del medio social en que se encuentra inmerso. Cobra vigencia pensar educativamente las políticas culturales y pensar culturalmente las políticas educativas en la ciudad, no sólo por las orientaciones y decisiones sobre la formación musical en la ciudad de Medellín, sino por el acervo musical que ha orientado las políticas de conservación.

El contexto de los Derechos Culturales del Plan Nacional de Cultura 2022-2032, *Cultura para la protección de la diversidad de la vida y el territorio* de Min cultura, es el más actualizado proceso investigativo y argumentativo del paisaje sonoro de esta investigación, ya que se educa para la mejora y el perfeccionamiento de los individuos en la sociedad, aprendiendo a construir

conjuntamente la definición cualitativa de los lineamientos que articulan las políticas culturales de la ciudad, es así como el paisaje sonoro de la ciudad concurre instintivamente en esta reciprocidad de pensar una educación tendiente a objetivar la participación ciudadana para el mutuo beneficio de la cultura y la identidad.

Dicha declaración identificó como derechos culturales los relacionados con: a) la identidad y el patrimonio cultural, b) la referencia a comunidades culturales, c) el acceso y participación en la vida cultural, d) la educación y la formación, e) la información y la comunicación, y f) la cooperación cultural (Grupo de Friburgo, 2007 en Plan Nacional de Cultura 2022-2032 p 61)

La música ha tenido en la ciudad una fuerza tal, que ha ayudado a configurar transformaciones; la evolución de la música como de la sociedad, se produce paulatinamente a través de su capital cultural.

En consecuencia, el fin es reconstruir el campo social de la música en Medellín entendiendo la música como un tipo de capital cultural, que implica establecer relaciones entre este y la ciudad. ¿Qué ha pasado con las configuraciones en la medida en que se ha construido el campo social de la música en distintos y determinados hitos históricos? ¿Qué ha pasado con las configuraciones del campo social y la transformación de la ciudad, a partir de los hitos históricos que transformaron disposiciones y hábitos musicales mediados por la llegada y consolidación de la radio empresarial? ¿Qué ha pasado con la conexión Medellín-Rio Magdalena como hilo constructor de su campo musical?, ¿Qué ha pasado con las configuraciones del campo social de la música y las transformaciones de la ciudad de Medellín, a partir del *habitus* y las disposiciones?

De tal manera que emerge un foco de comprensión de la ciudad que permita desplegar orientaciones tanto para las políticas de la memoria histórica, tal como es el caso del Centro de Documentación Musical y Fonoteca Hernán Restrepo Duque, como para las políticas culturales y educativas entendidas como escenarios que enseñan y aprenden.

En síntesis, el objeto de esta investigación es la demarcación del Campo Social de la Música en Medellín, dado que los cambios que la música ha ejercido sobre la sociedad se producen dentro de unas categorías conceptuales, lo que luego específicamente se detalla cómo proceso necesario para la demarcación del campo se centra en identificar las trayectorias, las estructuras y las magnitudes del capital cultural llamado música en la ciudad, establecer cuáles son los aspectos

objetivados e institucionalizados, los aspectos incorporados de ese capital cultural llamado música, cuáles son las posiciones que ocupan los sujetos en ese campo y que intereses los mueven, finalmente establecer las disposiciones que generan ciertos habitus musicales en la ciudad de Medellín asociados a los hitos históricos y como esas disposiciones expresadas en habitus generan estrategias sociales entre estos acontecimientos, por esto la pregunta central y subsidiaria de este estudio es ¿Qué factores han incidido para que la música ejerza cambios en la sociedad medellinense, y cuáles han sido los aportes de dichos cambios?

El siguiente capítulo dará a conocer la estructura teórica de la investigación doctoral a partir del pensamiento de Pierre Bourdieu, el cual constituirá el planteamiento del campo social y sus configuraciones basados en el concepto de capital.

2 Estructura teórica

En este capítulo desarrollaré el sustento teórico de la tesis. Para ello, lo he organizado en cuatro partes así: primera, la idea de campo en Pierre Bourdieu como el concepto base estructurante de la investigación; segunda, el desarrollo de cómo se configura el campo de la cultura; tercera, abordo la relación capital cultural-capital musical; y cuarta, el campo social de la música como aquello que específicamente orienta la pregunta de investigación.

La noción de campo es polisémica. Campo podría ser un gran espacio geográfico abierto o un lugar con muchos elementos dentro de sí; es más, puede ser el sitio donde convergen personas y/o animales que a la vez se interrelacionan y conviven en comunidad, o un ecosistema natural donde se relacionan el agua, las plantas y los animales. Igualmente puede representar la distribución de un espacio aludiendo al territorio, a la chacra o a la estancia con sus características paisajísticas y superficies de paisaje natural. El diccionario de la Real Academia Española (RAE, 2021) indica que campo es un terreno extenso fuera del poblado; admitiendo una diferenciación entre lo rural y lo urbano dentro de un espacio geográfico. También el campo podría referirse a líneas de investigación o de trabajo con dos acepciones en el ámbito de la investigación: una, como el espacio problemático alrededor del cual se desarrollan investigaciones; dos, la fase investigativa que suele llamarse trabajo de campo.

Desde una perspectiva disciplinar, la noción de campo ha tenido diversos usos en filosofía, sociología y psicología. Toda vez que cada una lo entiende de manera distinta, ya que la significación del concepto de campo tiene múltiples relaciones.

En filosofía, el diccionario filosófico abreviado (Rosental y Ludin, 1959) expone que “las representaciones de campo también aparecen como base para explicar los procesos de interacción, incluyendo el principio de acción de corto alcance”. En psicología se trabaja la teoría del campo desde el clásico Lewin (1988) donde se plantea que los hechos coexisten en relaciones dinámicas con carácter de campo; y en sociología Criado (2008) señala que “el concepto de campo nos proporciona una potente herramienta metodológica para analizar distintos ámbitos de relaciones sociales sin reducirlos a funciones generales o a instrumentos de una clase dominante” (p. 18).

En perspectiva sociológica, Bourdieu (2003) ha desarrollado el concepto de campo para explicar la sociedad. Aprendientes del autor, podríamos indicar que un campo se conforma al

congregar un sistemático conjunto social de saberes, poderes y jerarquías dentro de un espacio simbólico delimitado, que contribuye al estudio especializado de las sociedades cuando se miran los diversos comportamientos, conocimientos, destrezas y habitualidades de un conglomerado humano; es así como se sintetiza la formación de un campo, cuando este espacio donde se actúa da a conocer los movimientos y desplazamientos que las personas tienden a realizar para ejercer la búsqueda de su estatus y su categoría dentro de la sociedad.

En esta investigación, el campo es un espacio propiamente humano, ya que se manifiesta como un sistema dentro de un espacio con individuos o agentes que luchan por un capital legitimado. Esta legitimación es el resultado de una atribución social donde los sujetos sitúan la diferenciación y el posicionamiento de los agentes dentro del campo, a través de distancias comprendidas como niveles de distinción social. Efectivamente ésta consigue ser una acepción general del concepto de campo al establecer la comprensión y el estudio teórico de la sociedad según Bourdieu (2003).

2.1 La idea de campo en Pierre Bourdieu

Si el campo es un sistema de posiciones, también los campos son conceptualizados como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 2003, p. 11). En su análisis sobre las relaciones sociales desde una de las prácticas cotidianas más representativas: el rugby, como deporte de evasión y contacto en equipo nacido en Inglaterra¹⁹. Es una práctica deportiva en la cual Bourdieu hace observaciones desde una perspectiva sociológica para entender la sociedad, y a partir de ahí desarrolla el concepto de campo o espacio social en donde se lleva a cabo un juego de relaciones.

Para el autor, campo es ante todo un espacio de juego que se toma como analogía cuando se establecen relaciones entre participantes; estas relaciones van a ser del orden de la lucha y conflicto de intereses entre los participantes, ya que pueden crear y participar con márgenes de maniobra dentro del campo. Al igual que es una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones, es el espacio de relaciones de fuerza y de luchas tendientes a transformarlo; por lo tanto, es un lugar de cambio permanente. El sistema escolar, el estado, la iglesia, los partidos políticos o los sindicatos, que se establecen en las sociedades altamente diferenciadas (Educatina,

¹⁹ “Bourdieu fue un notable jugador de rugby en su juventud” (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 145).

2012); el cosmos social está constituido por el conjunto de esos microcosmos relativamente autónomos como espacios de relaciones objetivas que son el lugar de una lógica y de una necesidad irreductibles a aquellas que rigen los otros campos.

El campo, “entendido como un sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas” (Bourdieu, 2003, p. 11), parte de deducir el sistema como la regulación del funcionamiento colectivo enmarcado dentro de los límites de un espacio dinámico que se caracteriza por el movimiento y el desplazamiento de todo su componente social, componente que se intensifica en relación con las estrictas reglas y mecanismos que la misma ordenación simbólica ejerce sobre su mismo conjunto de enfoque social seguido por el sistema de posiciones, algo manifestado en el lugar simbólico que establece el campo cuando denota las personas en el estatus del reconocimiento y la afinidad social, el sistema de posiciones es fundamentado por el nivel que ocupa el agente dentro de la sociedad, la posición social puede ser clasificada por una regulación de tipo económico y hereditario aludiendo más a las antiguas descendencias aristocráticas.

Ya el campo como sistema de posiciones y de sus relaciones objetivas, es lo que hace surgir a un sujeto social en relación con la colectividad y la adaptabilidad de este dentro de su entorno; en este caso manifiesta Bourdieu (1979, p. 10):

Solamente en el campo de posiciones se definen tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y, a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses.

El ámbito de fuerzas compuesto por agentes y por instituciones establece posiciones y relaciones a través de sus prácticas. Un sistema de posiciones entre los agentes que ocupan lugares dentro del campo; tales posiciones tienen unas lógicas con las cuales se relacionan las dinámicas y los modos de legitimarse con el componente de las relaciones objetivas.

El campo se compone de agentes que se mueven por formas de lucha, tiene instituciones y mecanismos en los cuales se relacionan y resuelven sus controversias. Se compone de capital, o una especie de capital eficiente en un campo determinado, como arma y como apuesta de lucha, lo cual permite a su portador ejercer un poder o una influencia. Cada subcampo tiene su propia lógica, sus reglas y regularidades específicas, el campo se consolida cada momento en el estado

de las relaciones de fuerza entre los jugadores, esto es lo que lo define como una estructura donde los participantes, por ejemplo, las empresas económicas, los sastres, los escritores, los músicos, trabajan constantemente para diferenciarse de sus rivales más próximos con el objetivo de reducir la competencia y establecer un monopolio sobre un subsector particular. Un campo también evidencia sus relaciones a través de la tradición, donde los agentes y las instituciones luchan siguiendo las regularidades y las reglas constitutivas de ese espacio de juego.

Las relaciones entre estos dos componentes agentes o participantes y el capital se dan por el imperante económico dentro del campo que a través del concepto de juego idealiza la capacidad de un pensamiento colectivo, que bajo sus normas y reglamentos mantiene el liderazgo y el poder adquisitivo de los agentes, cada uno de los cuales tiende a establecer y mantener el control de su capital para ejercer toda esa relación entre los componentes.

El campo, como producto histórico en su configuración, al emerger en un espacio y un tiempo específico modificado por sus agentes, en la medida que se consolida va generando unas condiciones que son naturales o que los agentes naturalizan para moverse dentro de él. Es el caso de la música, en tanto campo presenta un fenómeno de tensión entre una música que se considera popular y otra que se considera culta. Lo culto y lo popular enmarcado naturalmente con unos agentes que se mueven dentro del campo de la música, denota una forma naturalizada por los diversos agentes pertenecientes al género de la música culta o al de la música popular, cuando asumen que esas dos formas y estilos musicales completamente diferenciados no convergen, no dialogan y son opuestas. Al respecto Bourdieu (2001, p. 23):

Todo campo en tanto que producto histórico, produce e impone, por su mismo funcionamiento, una forma genética de interés que es la condición de ese funcionamiento. De modo que las prácticas de los agentes en el campo se mueven necesariamente guiadas por él, ya que es lo que “hace bailar a la gente” lo que les hace concurrir, competir, luchar.

El campo tiene unas dinámicas que lo caracterizan, estas se visualizan en la diferenciación entre lo culto y lo popular: Para el caso de la música como producto histórico, que se da dentro de un determinado capital cultural, su forma genética ha condicionado el funcionamiento de las mismas prácticas que los agentes han establecido para desarrollar las diferentes tendencias sonoras, que se mueven en virtud de apropiarse de los diferentes estatus sociales, específicamente la música

se ha impregnado dentro de la realidad que diferentes generaciones han manifestado para clasificarse íntimamente en la sociedad; es por ello que la música se mueve por el colectivo humano, o por la misma tendencia agrupada que se fortalece dentro de las dinámicas del gusto y la afinidad sonora.

La música es el microcosmos que está dentro de un cosmos llamado campo social de la música, el sonido musical seduce y conquista los nuevos oídos en la gente hasta dominar y clasificar su apreciación distintiva en la sociedad. El gusto sonoro se estratifica gradualmente para conformarse en una singular demarcación, a lo que se puede indagar si ¿las sociedades se mueven por el gusto sonoro? o es que ¿la afinidad musical mueve la sociedad? la misma sociología de la música puede plantear respuesta al deducir esta trascendencia que tiene el sonido en el oído social dentro del campo, de este modo se ubica el campo de la música dentro de unas dinámicas del gusto y la afinidad sonora en relación con lo culto y lo popular, “¿quién puede decir lo que es popular sino el pueblo?” (Bourdieu, 2003, p. 31).

2.2 Cómo se configura el campo de la cultura

La cultura requiere conjuntamente procesos mentales y disposiciones sociales, donde surgen pensamientos, costumbres y tradiciones que se van formulando dentro del entramado social. Requiere también de algo que identifica la inclinación mental colectiva, el sello de distinción que manifiesta relacionamente a las personas que disponen de un conocimiento, de una religión y de un gusto transmitido por las preferencias intergeneracionales, intergrupales e interinstitucionales, que dinamizan el sentido común de la sociedad. La cultura es determinante en toda tendencia, vincula las propias habitualidades y costumbres del conglomerado humano a la estimulación mental colectiva configurada por la disposición humana dentro del campo social. Se apropia también de los sentimientos y las emociones construidas por las personas en su vital esencia y significación de la vida, manifestada por un diálogo coherente de construcción conjunta.

Al requerir principalmente de unos procesos mentales conjugados dentro de unas impresiones humanas de conductas y hábitos acumulados, la cultura también se intensifica dentro de un denso campo social de lucha y legitimidad, donde se establecen las normas de funcionamiento que sistematizarán todos sus componentes. En casos como la música, la pintura, la escultura, las artes escénicas, la literatura y los medios audiovisuales, entre otros, se disciernen

los gustos que clasifican la posición social. Estas estructuras mentales se van desarrollando instintivamente en las personas a través del tiempo, ya que vienen específicamente de tradición familiar, de la escuela y de la relación con los demás; se da forma y figura al campo de la cultura cuando se construyen estas disposiciones o estructuras mentales en cada uno de los individuos que sintetizan conjuntamente sus maneras de obrar, reflexionar y sentir en relación con la distinción social (Bourdieu, 2003).

Ahora, ¿cómo se configura el campo de la cultura? es un interrogante pertinente. Indica García-Canclini (s.f.) que Bourdieu no planteó un concepto de cultura, sino que lo aprehendió orientado al fenómeno de la diferenciación social, exponiendo que, desde la sociología de la cultura, “cuando estudia (sic) estos problemas están tratando de explicar otros, aquellos desde los cuales la cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones y las diferencias sociales” (García-Canclini, s.f., p. 6). En este caso, Bourdieu prioriza la cultura como el instrumento propicio para el estudio de la sociología.

Desde esta perspectiva, la cultura fundamenta el conocimiento y la visión desemejante de los estilos de la sociedad, al igual que se configura como un instrumento con que se establece una mirada exclusivamente sociológica, con relación a obtener un nuevo criterio que dirija el cómo se configura el campo de la cultura. Por lo anterior, se debe tener en cuenta el siguiente concepto (Barrera, 2013, p. 2):

Es un término por sí mismo extraño, distante a la vez que familiar. Y es que estamos ante una palabra, un concepto – el de cultura – que ha impregnado buena parte de las mentes de hoy para referirse a “aquello intangible” que define un grupo, usualmente extraño y diferente – el “nosotros” y el “otro” – para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar.

En síntesis, es la humanidad quien individualiza sus propios márgenes de distinción grupal con el fenómeno imperceptible, que interrelaciona las estructuras mentales en concordancia con la sociedad; es en este sentido, que la cultura construye unos conocimientos, unas tendencias y unas tradiciones dentro del campo social, cuando sintetiza en gran medida la formación de un conglomerado humano participe de sus propios saberes y costumbres, que lo identifican dentro de un gran universo cosmopolita.

Seguidamente, emerge una bifurcación que interviene en el tradicionalismo semántico del concepto cultura. Tomar la cultura como una construcción conjunta de saberes, tradiciones y tendencias de los individuos dentro de una sociedad, hace que este término sea humanamente asequible y predominante para todos; sin embargo, alude Grimson (2008, p. 48): “en la antropología, «cultura» se oponía a «Alta Cultura» y a las teorías racialistas o racistas que pretendían explicar las diferencias entre los seres humanos a través de factores biológicos o genéticos”. Esta posición, según el autor, con *implicancias políticas* del concepto cultura, determina una nueva perspectiva de diferenciación social que implicaría, grosso modo, un distanciamiento entre lo culto y lo popular por el mismo surgimiento de lo que es culto y lo que es inculto. Así lo manifiesta (Grimson, 2008, p. 48):

Esta idea continúa siendo importante hasta hoy porque todavía muchas personas e instituciones clasifican a los seres humanos como «cultos» e «incultos» sin percibir que al hacerlo evalúan a grupos que tienen una cultura distinta desde un punto de vista particular, Como si el hecho de ser diferente implicara ser inferior.

Este posicionamiento sitúa los individuos dentro de su entorno a establecer un determinado gusto musical con ciertos rasgos de preponderancia y liderazgo social, que los caracteriza en cada una de estas dos modalidades: culto e inculto, y van a ratificar la lucha por la distinción y legitimación, con la que se reafirma la configuración de un específico campo de la cultura. Luego de establecerse una configuración de la cultura dentro del campo social, es pertinente pensar en el consumo de los bienes culturales²⁰ que la sociedad proyecta; en ella se mueven los diferentes círculos sociales de producción a través de las prácticas culturales que surgen en el campo.

El campo cultural se consolida a través del consumo de los bienes culturales en relación con el gusto en materia de cultura legítima, la cultura es un producto del aprendizaje académico porque define las prácticas de conocimientos y destrezas en el desarrollo de los museos, conciertos, exposiciones, lectura, entre otros, que se vinculan al gusto de los agentes culturales: músicos y escritores que como agentes o individuos se sujetan a su origen social dentro de un reconocido nivel de escolaridad, estas prácticas culturales son definidas íntegramente por la escuela. En este

²⁰ Bienes culturales: todos aquellos bienes muebles materiales e inmateriales originales que reúnen valor estético, histórico o intelectual relevante, como producto de la creatividad humana en cualquiera de las manifestaciones científicas, artísticas y literarias (Universidad de Guadalajara, 1997).

sentido cabe indagar si ¿es el gusto quien marca una particularidad social dentro del campo?, o ¿es la escuela el lugar particular que brinda el acceso a la cultura legítima? es entonces que el conocedor es quien ejerce una lectura metódica sobre una obra de arte, que utiliza códigos lingüísticos de comunicación y visualización inherentes al dominio práctico de observación y apreciación. Tal dominio práctico puede llegar a sincronizar su misma interpretación morfológica de la obra, por ello es por lo que la obra de arte es bien apreciada por aquellos quienes poseen un considerable nivel de formación cultural. “La lógica de lo que a veces se llama, en un lenguaje típicamente *pedante*, la *lectura* de la obra de arte ofrece un fundamento objetivo a esa oposición” (Bourdieu, 2003, p. 232).

Hoy en el campo de la cultura ya no es el músico, ni el pintor, ni el actor quienes indagan sobre el fenómeno sociocultural de determinada ciudad, es otro individuo que con otros conocimientos académicos sabe identificar estos códigos de comunicación, con que se representan determinadas obras de arte a través de su intelecto y de su lectura específica. Es la academia quien connota el gusto refinado en determinada exposición de pintura o escultura, o en una obra de teatro en escena, o en un concierto musical en el recinto, o una declamación de poesía. El arte popular también posee un tipo de lectura específico. Autores tales como García-Canclini (2004) cuestiona sobre el surgimiento de la preocupación en los últimos años por las culturas populares por causas socioeconómicas, factores políticos y la crisis ideológico-cultural; o Jesús Martín Barbero (citado en Baca, 2011, p. 11) manifiesta que los paradigmas teóricos sólo entienden a lo masivo como elemento exterior a lo popular, como los folkloristas y los que sustentan sus argumentos en la dominación social. La cultura popular ha sido un objeto de estudio inmerso en determinadas formas de lectura apreciada por las ciencias sociales.

Desde la sociología, Stuart-Hall (citado en Abeillé, 2015, p. 29) propone una primera aproximación al concepto de cultura popular en función de aquello que gusta o interesa a una comunidad de usuarios numerosa o masiva. Refiere también Kingman (2017, p. 285): “para el antropólogo Johannes Fabián, aprehender a la cultura popular desde la antropología solo ha sido posible una vez que se ha ido más allá de las restricciones teóricas (del funcionalismo, el marxismo, el estructuralismo, etc.)”. La Etnología, teoría o ciencia de la cultura, compara sistemáticamente las culturas para determinar cómo se construyen y funcionan, cómo han cambiado de forma y alcanzado la diversidad que hoy observamos (Beals y Hoijer, 1963).

Por ello es por lo que esta apuesta investigativa ve en la configuración del ámbito de la cultura las dos caras de la división social cuando, por un lado, la música popular de cantina, calle o comuna, al ser desplegada por el cultor popular dentro de un contexto cultural campesino o barrial, se reproduce internamente y tiende a generar un interés por el aporte asociado a la emergencia de conocimientos, sobre el estudio de las relaciones sociales que se producen dentro de una ciudad. De otro lado, la música denominada culta mantiene también un ámbito de interés de despliegue dentro del consumo cultural y de fuente de inspiración para la formación de artistas. En esta medida, el campo de la cultura deviene en espacio donde se juegan diversos capitales: el económico, el social y el cultural como formas de capital simbólico. Al respecto Bourdieu (2001, pp. 135-136):

El capital puede presentarse de tres maneras fundamentales (...) el capital económico es directa e inmediatamente convertible en dinero (...) el capital cultural (...) resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos, el capital social es un capital de obligaciones y “relaciones” sociales (...) y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios.

2.3 Capital cultural-capital musical

El capital es una construcción simbólica acumulable de una fortuna, que en lapsos de temporalidad hacen los seres humanos dentro de una normatividad colectiva. Este concepto de capital está fundamentalmente ligado al discurso teórico de Bourdieu, ya que desde Marx la noción de capital es una acumulación de significaciones económicas monetarias equivalentes al dinero, al oro, las joyas, entre otros²¹. El capital cultural se identifica en tres formas fundamentales: el incorporado, cuando se trata de todo el conocimiento que una persona adquiere tanto de forma consciente como inconsciente, mediante los procesos de socialización y tradición; el capital cultural objetivado, aquel que simboliza el conocimiento de una persona sobre la sociedad en la que se encuentra y sus formas de expresión más importantes; y el institucionalizado, que está relacionado con el reconocimiento formal por parte de instituciones políticas del capital cultural de una persona, esto puede hacerse mediante títulos conseguidos en estudios formales, un trabajo que otorgue buen

²¹ La propuesta de Bourdieu es tanto teórica como metateórica toda vez que, al evaluar las funciones generales de la noción de “capital” en Marx y detectar sus exacerbaciones economicistas solo focalizadas en el capital económico (Cerón, 2019, p. 313).

estatus o posición social, o mediante pertenencia a algún club o asociación (Sánchez-Dromundo, 2007).

Todo ser humano desde su nacimiento está proyectando la construcción de su propio capital de vida, atesorando su inclinación en una disciplina que lo prepare a un futuro sustento y bienestar a través de la academia o el trabajo. Siempre que se construye conocimiento, estamos construyendo nuestro propio capital, y la práctica de todo conocimiento genera una experiencia que sirve de insumo para la construcción de éste. Se construye capital con el pensamiento, con la apropiación de conocimientos que van ligados al mismo gusto y predilección de las cosas, ya que es la fortuna que se funda con el paso del tiempo al convertir un sueño abstracto de trabajo en una realidad material o inmaterial. Al respecto Bourdieu y Wacquant (2005, p. 177):

El capital es trabajo acumulado (en su forma materializada o en su forma 'incorporada', encarnada) que, de resultar apropiado de forma privada, es decir, exclusiva, por agentes o grupos de agentes, los habilita para apropiarse de la energía social bajo la forma de trabajo reificado o viviente.

Específicamente, la cultura tomada como la construcción colectiva de saberes, habitualidades y tradiciones, puede dar a entender que es la gran representación de capital que fundamenta el capital cultural dentro del campo. La apropiación social que se toma de su propio estilo y tradición es la que se va generando con un estilo particular de identidad. El campo cultural se forma cuando se establecen sentidos de patrimonio y hábitos de tradición dentro de la colectividad.

El capital cultural paulatinamente va sistematizando conceptos de lo expresivo con el desarrollo de las artes al ejercer dinámicas de control sobre la diversidad de gustos y habilidades innatas en cada uno de los individuos. Estas manifestaciones artísticas que se mueven dentro del espacio social se van convirtiendo en formas específicas de capital: capital artístico, capital literario, capital escénico, capital dancístico y capital musical, entre otros, que de una u otra forma tonifican y fortalecen el funcionamiento del capital cultural que se despliega dentro del campo, es de considerar también que “una especie de capital es aquello que es eficaz en un campo determinado (Bourdieu y Wacquant, 2005, p. 152).

2.4 El capital musical

El capital musical es algo que va adherido a ciertas disposiciones que los individuos consolidan mediante el aprecio a ciertos géneros musicales, que se mueven tanto por los sistemas masivos de comunicación, como por los medios de proyección establecidos por la sociedad tales como la radio y la televisión, al igual que los sitios de espectáculos, grilles, salones sociales, conciertos, entre otros. La acumulación de todos estos gustos sonoros hace que el conglomerado social los clasifique en preferencias y distinciones, que construyen colectivamente un capital musical. Esta forma de capital se va sintetizando en determinada identificación sonora fundamentada por los sujetos de la sociedad a través del tiempo, ya que cada uno de los diversos géneros musicales se adhiere en el subconsciente sensorial de las personas, es una subjetiva apreciación que selecciona las diferentes sonoridades que se proyectan en el medio. Es aquí donde el oído establece las diferentes percepciones que sintetizan el gusto a través del ritmo, la voz humana, el sonido orquestal o instrumental, el mensaje, entre otros, con ello se llega a delimitar lo culto de lo popular.

Donde el capital musical sirve de fundamento para construir cultura musical al jugar un papel importante dentro de la sociedad, la comprensión del gusto y la percepción sonora reflejan el particular sentimiento que identifica musicalmente un sonido asentado en un territorio configurado de saberes, tradiciones y costumbres que ilustran la capacidad de ser transmitidos a través de todas las generaciones. “La *cultura musical* es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella” (Bourdieu, 1979, p. 16).

Seguidamente, la rapsodia²² de miradas que enfatizan la diversidad de los conceptos que hablan de la música como capital cultural, fundan el código incorporado de la cultura que a través de la suma de conocimientos y experiencias aluden a la diferenciación de unas formas de percepción que otorga beneficios de distinción tanto en lo culto como en lo popular. Si la música popular es expresada por su coherente tradicionalidad del sonido dentro de un territorio, la música culta alude a un capital musical, que, mirado dentro del campo, sugiere unas aptitudes específicas para hablar de música, estas pueden ser leídas desde un punto de vista artístico o miradas como una obra de arte. Para destacar esta apreciación, es pertinente adentrarse en la misma significación que ella representa, requiriendo de una visión, un oído y un entendimiento claro, con un lenguaje

²² Rapsodia es una palabra apropiada para denotar la recopilación de músicas dentro de la sociedad.

que contempla y dimensiona el auténtico sentir sonoro que el compositor plasma dentro de su obra musical. Todo esto depende de un consciente nivel formativo del individuo, él es quien deduce el imaginario color de los sonidos dentro de la narrativa musical, y quien a la vez por su conocimiento adquiere unos beneficios de distinción brindados por la música dentro de este incorporado campo de la cultura, “ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción” (Bourdieu, 2001, p. 234).

Desde la perspectiva de Hormigos-Ruiz (2010, p. 9): “la música como forma de expresión cultural siempre ha tenido un papel muy importante en la construcción social de la realidad, es un arte cuyo desarrollo va unido a las condiciones económicas, sociales e históricas de cada sociedad”. Expresa que el capital musical dentro del campo está supeditado a las condiciones económicas que consolidan las ciencias sociales en la permanente construcción de la realidad social, así las ciencias como la etnología, la antropología y la sociología han apropiado un particular conocimiento sobre la música popular y folclórica, al instaurar bases sobre la delimitación social entre lo culto y lo popular. En este caso con la mirada que determina la sociedad a la música, se expresa que tanto la música dentro de la cultura popular como la cultura de élite, han sido un objeto de estudio inmerso en determinadas formas de lectura apreciadas por las ciencias sociales.

2.5 El campo social de la música

Para entender esa práctica de escuchar música en el ser humano, sabemos que no todos escuchamos la música de la misma forma, por ello es por lo que la música se ha constituido como una función social donde cada uno de los individuos ejerce su particular habito de la escucha. Persisto en demostrar con esta apuesta investigativa que los cambios sonoros manifiestan transformaciones en la sociedad, ya que las mismas sonoridades son participes de los nuevos movimientos sociales²³ que paulatinamente emergen del conglomerado colectivo. La música surge en un momento y en un espacio determinados, se vuelve a la vez más colectiva porque brinda la posibilidad a cada persona de ingresar a un nuevo sistema de reciprocidad social; la música en el campo social está vinculada a un determinado sistema de posiciones sociales. Cuando se van estableciendo esas relaciones entre música y sociedad dentro de un imaginario, hay un sentido funcional de

²³ Para este estudio, entiendo por movimientos sociales a grupos de personas que participan unidas en opinión y tendencia opuesta a determinada reglamentariedad.

apropiación humana que se aprehende directamente de identidad y tradición asociada a la generación de sus identidades sociales, esto es lo que demarca entonces el campo social de la música, ésta se convierte en mercancía dentro del mercado de producción económica que compete por establecer dominio y legitimidad, con normas inherentes de funcionamiento que caracterizan las diferentes relaciones de posición entre sus agentes.

Como se expresó anteriormente, la música se vuelve más de carácter colectivo porque brinda la posibilidad a cada persona de ingresar a un nuevo sistema de reciprocidad social, porque se van estableciendo determinados sistemas de relaciones enmarcadas por afinidades legítimas de vinculación sonora, descubriendo un tipo en formación de la representación social entre los diferentes grupos de individuos. Algo que muestra la valoración de las personas en sus propios fundamentos de convivencia, en este sentido las relaciones sociales, desempeñan la interacción que ejerce la música dentro del comportamiento social, donde cada uno de los individuos cumple con la misma normatividad de organización colectiva. De esta forma se instauran las relaciones sociales con la integración de afinidades y gusto colectivo dentro de un espacio llamado campo social, que en términos de Bourdieu (2001, p. 15): “es un espacio social específico en el que esas relaciones se definen de acuerdo con un tipo especial de poder o capital específico detentado por los agentes que entran en lucha o en competencia, que *juegan* en ese espacio social”.

La demarcación del campo social de la música va configurando los diferentes procesos de significación sonora de los individuos dentro de un espacio que recrea el comportamiento relacional de las posiciones en la sociedad; luego, para que el campo se mantenga es pertinente que se estructure a través de la producción del capital económico y cultural, en asuntos relacionados con la creación musical desde compositores hasta intérpretes, editores y fonograbadores de la música para su distribución y comercialización.

En este sentido, el campo social es un espacio de interacción constituido por determinadas relaciones sociales que conforman diferentes relaciones de poder. Así, es la música el espacio diferenciado que se ha consolidado como campo social al manifestarse en práctica que demarca un espacio de estudio dentro de la ciudad, constituida por luchas dentro de un sistema de diferencias que juegan entre lo culto y lo popular. La música propaga en el medio un gran número de intereses que acogen los agentes con el fin de entrar en el juego un capital cultural como principal elemento propio de funcionamiento.

El tipo de capital cultural que entra en juego en este demarcado campo social de la música es el que se encuentra relacionado con el arte, ya que mediante disposiciones se enmarcan ciertas formas del conocimiento artístico que hacen obrar en forma singular a sus agentes. En sus particulares formas de pensar, por ejemplo, en el lenguaje, en la manera habitual de obrar de los individuos, en la cotidianidad, entre otros, la sociedad con sus maneras comunes de prácticas de escucha, en este caso de la música, va fomentando en cada uno de los sujetos unos esquemas mentales o disposiciones que son transmitidos de generación en generación, entendidos como habitualidades o costumbres sociales, denominada *habitus*. “El *habitus* viene a designar el conjunto de disposiciones de los agentes en el que las prácticas se convierten en principio generados de nuevas prácticas” (Bourdieu, 2001, p. 24).

En el campo social, estas prácticas a las que se hace alusión funcionan como elementos de integración humana al estar determinadas por la cultura. En ellas la música, como un tipo de capital cultural, sintetiza un modo particular de circulación de conocimientos que se infiltran en la vida cotidiana a través de las nuevas sonoridades que entran a un espacio social, ocupado de prácticas identificadoras de las personas con cierta distinción generacional. Es de esta forma como se van generando unas prácticas que se fortalecen con los emergentes movimientos sociales. En este caso, el de generaciones juveniles, que van expandiendo las nuevas tendencias musicales en el medio, las nuevas sonoridades invaden el posicionamiento de las existentes en el campo, toda vez que el capital económico va estableciendo la superproducción de los nuevos géneros musicales, que de una u otra forma originan la aparición de la radio como fenómeno impulsor de la industria discográfica.

Desde esta perspectiva, el movimiento social y la producción musical van generalizando el desarrollo de un delimitado campo de prácticas sonoras que manifiestan el espacio determinante de posicionamientos, con dimensiones sistemáticas de capital y agentes que, con disposiciones y prácticas, circulan originando el determinado campo social de la música.

Específicamente esta teoría de campo se enfatiza más adelante con el de la música (*capítulo III, configuración del campo social de la música en Medellín*), ya que el propósito es abordar estas relaciones que se desprenden de la interacción música y sociedad, en la tensión que se configura como campo social que desarrolla específicamente la sociedad mediada por una tensión de fuerzas entre la música culta y la música popular; el cuestionamiento lleva a reflexionar acerca de las

disposiciones como estructuras mentales que guían las acciones de los agentes en ese contexto que caracteriza la cultura paisa²⁴, en el que la música es considerada un fenómeno de percepción, una práctica de comunicación y construcción sociocultural. Con ello se puede visibilizar y dimensionar el papel de la música como agente mediador educativo, y como propuesta de acción en la formación de las prácticas cotidianas que han generado cambios en la sociedad. Así lo refiere Bourdieu (2010, p. 12):

Además de un campo de fuerzas, un campo social constituye un campo de luchas destinadas a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Es decir, es la propia estructura del campo, en cuanto sistema de diferencias, lo que está permanentemente en juego.

En síntesis, esta percepción de capital simbólico y reconocimiento es el objeto de un pensamiento sistemático de reflexión, que lleva a profundizar el concepto de campo social de la música en Medellín, donde ella se explica sólo en términos de interacción social. En este sentido, el sujeto investigador focaliza la enmarcada dualidad social con las emociones placenteras que el espíritu humano discierne sobre el arte de los sonidos. Este argumento cualitativo lleva al entendimiento de que lo culto y lo popular, desde el punto de vista social, es el capital que el ser humano adquiere ya sea por tradición o ascendencia.

Hoy la lucha no es entre lo culto y lo popular como aquello que da vida al estudio mismo de campo social, es entre lo productivo e improductivo que el mundo del sonido genera en la sociedad de consumo, donde particularmente el campo de la cultura ha sintetizado fundamentar otros sentimientos y otras visiones de estilos de sociedad. Son estos los nuevos sistemas de sonoridades llamadas comúnmente *alternativas urbanas*, las que también han generado cambios sustanciales en la sociedad, donde la ciudad de Medellín aprehende del relevante género musical caribeño los novedosos estilos sonoros que la posicionaron como *la casa de la industria del reguetón*, es así como la música en la sociedad despierta pasiones y orienta diferenciaciones que van desde lo que sonaba en el pasado hasta lo que hoy despliegan los movimientos juveniles de las diferentes comunas de la ciudad.

²⁴ Paisa es una denominación geosocioantropológica para referirse a los habitantes de las regiones colombianas de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío (Wikipedia, 2021).

Tal consideración reitera el asunto específico que demuestra el cómo las sociedades se mueven por el gusto sonoro concordante al mismo tiempo con la afinidad musical que mueve la sociedad, siendo evidente que la música se vuelve más de carácter colectivo porque brinda la posibilidad a cada persona de ingresar a un nuevo sistema de reciprocidad social. La música es un lenguaje y manifestación del arte que trasciende de las emociones individuales a gustos colectivos sociales.

3 Reconstrucción del campo social

La reconstrucción del campo social de la música en Medellín se estructura a partir de unos aspectos que fundamentan las relaciones de los individuos vinculados a un sentido de identidad y apropiación cultural dentro de una organización establecida por la convivencia y el gusto colectivo.

Siendo la música garante de una de las formas de comunicación social en la ciudad, se puede indicar que los diferentes distintivos de afinidad sonora hacen que el ciudadano se identifique dentro de la diversidad de géneros que transforman las inclinaciones de los gustos musicales. Es perceptible que la sociedad en Medellín creció y se fortaleció escuchando música, la inherente apreciación rítmica y melodiosa marca en las personas el sentimiento que hace que la gran audiencia sea tendiente a los cambios que fundamentan las diferentes dinámicas de transformación social; es ante todo la peculiar sonoridad, la que parte intencionalmente desde la fusión en el medio al establecer ciertas comprensiones musicales que distancian la sociedad en términos de tensión y desigualdad, esta discrepancia es auspiciada por los desemejantes lapsos de tiempo que acondicionan la singularidad y particularidad de la gente. En este orden de ideas, es que la ciudad se va construyendo a partir de marcados momentos históricos caracterizados por rupturas y transformaciones denominados *hitos*, que gradualmente van representando la constitución organizativa del campo social de la música en Medellín.

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

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

1. La producción musical: cuando se especifica la industria discográfica y el desarrollo de la imprenta.

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

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

La configuración del campo social de la música en Medellín despliega así un modelo de observación que permite comprender el paradigma cualitativo de la música en el ambiente sociológico de la ciudad utilizando como herramienta el comportamiento social a través de la demarcación de los diferentes *hitos* históricos.

3.1 Configuración del campo social de la música en Medellín

Es notorio el cambio que a través de las prácticas sociales se ha generado con la música en la ciudad de Medellín. El arte sonoro es el campo donde se establecen formas de comunicación en un sistema de distancias caracterizadas por determinados gustos y tendencias que se presentan en dirección a los diferentes ámbitos de la sociedad. Es así como, desde un punto de vista histórico, la música se ha estereotipado en un fenómeno de transformación social que ha trascendido para configurar una ciudad estructurada a partir de esas fuerzas de dominantes y de dominados; tal diferencia entre lo culto y lo popular da vida al estudio específico del campo social de la música en Medellín.

Desde esta perspectiva hay una semejanza presente en el modo de entender la música en la gente. El campo hace que unos individuos emocionalmente la conciban como el arte de los sonidos; algunos placenteramente como un momento de entretenimiento; y otros la sumen desde el punto de vista productivo. Es de este modo donde el arte de los sonidos puede modificar el campo, ya que sus mismos agentes a través de la vida social van dinamizando la música en el

sentido práctico de cambio sustancial de la sociedad. Con la complicidad de los medios de comunicación masiva y las nuevas tecnologías, en este caso las de reproducción musical, el campo se transforma con las novedosas sonoridades que ingresan al espacio social a través de agentes sociales e instituciones que vierten en él un determinado capital específico, el de la producción de capital musical.

Es fundamental dar a conocer que las relaciones sociales también se establecen en singulares sistemas de producción que operan a través de la intervención de otros factores sonoros que entran a modificar el campo social, ellos surgen entre determinados agentes sociales expertos en los diferentes procesos de producción musical que determinan la distribución y el intercambio del capital musical en la ciudad. La construcción analítica sintetizada por el espacio social designa las dinámicas de relaciones que se desarrollan con la música dentro del conjunto complejo de las diferentes prácticas de escucha acostumbradas dentro del campo; expresado por Bourdieu (2001) como “construcción analítica mediante la que designa un conjunto sistemático de relaciones sociales” (p. 15).

Básicamente el campo está en un constante cambio cuando vienen estos elementos externos que internamente interactúan entre los agentes. Lo mismo sucede cuando entran en juego la producción del capital musical, el gusto y las preferencias sonoras; esta diferencia es enmarcada en el gusto que cada una de las personas establece al ajustarse entre los vínculos de interacción social. Por ello es por lo que la música ha representado un significativo valor de comunicación en la sociedad.

En especial este campo social de la música se reconfigura al estar caracterizado por un sistema de relaciones de diferenciación concordantes con determinadas posiciones entre sus agentes sociales; así es cuando la historia musical de la ciudad admite que para reconfigurar el campo es necesario la intervención de ciertos elementos de interacción social:

1. La migración del campo a la ciudad.
2. Interacción música-corrientes del pensamiento.
3. Las relaciones sociales.
4. Esquemas de percepción sonora.
5. Apropiación sonora.

3.1.1 *La migración del campo a la ciudad*

En un principio la diáspora del campo a la ciudad fusiona estirpes de diferentes condiciones económicas, campesinos con gentes de la ciudad, que dentro de la villa compitieron el gusto por lo europeo en contra de la tradición folclórico-popular; no obstante, en este recorrido histórico se evidencia una relación causal de los aires musicales más representativos del país: el pasillo y el bambuco, con la música clásica universal, toda vez que la sociedad en Medellín supo disponerse entre el gusto y la tradición musical colombiana con los géneros de la música universal; ello trae a que renombrados compositores de la ciudad desplieguen toda su creatividad artística entre *suites*, fantasías y oberturas, junto con pasillos, danzas y bambucos.

3.1.2 *Interacción música-corrientes del pensamiento*

La música se representa en el sentir de las emociones humanas, por ello es por lo que el campo muestra la intelectualidad del pensamiento impulsado por la música y la tradición literaria de la ciudad. *Los Panidas*, “Entre sus aportes se destacan la obra poética de León de Greiff, el pensamiento filosófico de Fernando González, las caricaturas de Rendón, las ideas arquitectónicas de Pepe Mexia y las composiciones musicales populares de Tartarín Moreira” (El tiempo, 1995, párr., 9).

En este sentido, la sociedad se constituyó con la música, al proveerse de un efectivo sentido de pertenencia con las nuevas corrientes de pensamiento emergentes, los intelectuales que replicaban las novedosas tendencias filosóficas²⁵, acudieron a las formas musicales tradicionales para refinar su expresión literaria²⁶ al igual que dramaturgos y merenderos²⁷ apropiaron su prosa y poesía con las brillantes sonoridades del tiple²⁸. “La historia de las formas musicales es, sin duda,

²⁵ Uno de ellos, Libardo Parra Toro “Tartarín Moreira” (1895-1954) quien se destacó en la composición de tangos, bambucos y pasillos (Cuervo, 2015, p. 42).

²⁶ Panidas, los jóvenes estudiantes y artistas asistían a estos y otros lugares, -El Casino Literario-, en busca de música, tertulias, juegos, copas y muchachas, y lograron agitar a una sociedad conservadora prolongando la vida nocturna leyendo y comentando obras prohibidas por el clero y llamando la atención con sus ansias de renovación (Escobar M., Crónica sobre los Panidas, citado en Cuervo, 2015, p. 54).

²⁷ Según el diccionario de la Lengua Española, *Merendero* es el establecimiento adonde se acude a merendar o comer por dinero; sin embargo, en la cultura musical de Medellín el término denota a un músico que interpreta sus canciones en bares y cantinas de la ciudad (RAE, 2021).

²⁸ Tiple: Instrumento de cuerda, emblema de la música nacional en Colombia.

la más clara ilustración del proceso de refinamiento que determina la manipulación erudita” (Bourdieu, 2010, p. 99).

3.1.3 *Las relaciones sociales*

Con las relaciones sociales en la ciudad se pone de manifiesto que las personas en el campo están sujetas a sus núcleos de vinculación en tanto de amistad como familiar, e inclusive a determinados grupos afines a su gusto y conocimiento. Las relaciones son un tipo de afinidad social que hace que las personas también concurren a sitios de interacción social; en este sentido se establece que se puede reconfigurar el campo a través de aspectos tales como la amistad, la atracción interpersonal, relaciones de familia padres e hijos, el matrimonio y la familia como tipos de relaciones específicas que intervienen como elementos de interacción social.

El arte de la música, específicamente, adquiere en un sentido práctico la incorporación diversificada de acciones con tejidos de relaciones sociales que se mercantilizan fundando algo tan legítimo y auténtico que distingue la apreciación y la valoración del capital musical de la ciudad.

“Las cosas en apariencia más puras, más sublimes, las cosas del arte no son diferentes de los objetos sociales y sociológicos. De hecho, su *purificación* y su alejamiento del mundo cotidiano son resultado de relaciones sociales específicas. Y esas relaciones constituyen el universo donde se producen, se distribuyen, se consumen y donde se genera la creencia en su valor” (Bourdieu, 2010, p. 283).

3.1.4 *Esquemas de percepción sonora*

Dentro del ámbito social, la música en Medellín configuró formas de apropiación con prácticas de escucha, gustos y tendencias que identificaron diferentes niveles de la sociedad. Es pertinente tener en cuenta que la música es un lenguaje y es una manifestación del arte, la cual trasciende de las emociones individuales a los gustos colectivos sociales; mediante el fenómeno de la percepción musical que individualiza el sentimiento de cada una de las personas dentro de un determinado conglomerado social. Al respecto Morán (2010, p. 60):

Podemos definir la percepción musical como un proceso psicológico en el que se integran las variables físicas del sonido con procesos como el aprendizaje, la memoria, la motivación y la emoción; todo esto enmarcado en un contexto estético y sociocultural

determinado, que permite organizar e interpretar la información sensorial para darle significado.

Es en este sentido que la percepción de la música es un esquema psicológico de carácter emocional que poseen las personas y que distingue los diferentes gustos y tendencias auditivas que se presentan en el medio.

Lo anterior determina que los seres humanos poseemos representaciones mentales y simbólicas regularizadas por esquemas de percepción sonora, por la variación tímbrica de los instrumentos musicales, e incluso la voz humana; a unos les allega la música universal o habitualmente denominada clásica, a otros en particular por su identificación sonora de voces e instrumentos musicales manifestados en las canciones populares. Sin desconocer que históricamente, y aun en la actualidad, se ha evidenciado que dentro del campo social hay diferentes géneros o estilos musicales que se han integrado al contexto social de la ciudad. Reitero entonces que, para este estudio en particular, es el campo que cambia cuando vienen elementos externos que modifican las interacciones entre los agentes apoderados de la producción del capital musical. Con ello la ciudad manifiesta toda una cultura influida por la música a través de unos sistemas simbólicos de apropiación sonora en la mente de cada una de las personas. En consecuencia, es prudente recuperar unos elementos de la historia que determinaron relacionamente los lugares, autores o compositores musicales, y los sitios de interacción social que contribuyeron colectivamente con la construcción del capital cultural en la ciudad.

3.1.5 La apropiación sonora

El campo cambia cuando vienen elementos externos y se modifican las interacciones entre sus agentes; por lo tanto, modifican también la producción del capital musical. Un caso en especial es la mezcla de géneros musicales que vienen de diferentes lugares y trascienden también con un fenómeno particular de *apropiación sonora*, son particularmente los temas o canciones tomados de formatos sonoros como discos y casetes que se integran al repertorio tradicional músico-dancístico-teatral de una región específica.

Existe en el campo un registro de músicas universales en réplica criolla que de una u otra forma aportan a la producción de capital musical tradicional, con los esquemas autóctonos de música y danza singularmente se dan a conocer algunos aires y ritmos que desde tiempo atrás se

han desarrollado con el folclor y la identidad popular campesina. Es el caso de la *apropiación sonora*, la retentiva rítmico-melódica de temas musicales de otras naciones interpretada por un músico de tradición oral.

En especial el estudio etnográfico, folclórico y antropológico impartido por la Escuela Popular de Arte (EPA) en la ciudad de Medellín, bajo su formación académica Coreomusical, ha llevado a la comprensión de todos estos saberes atávicos que se han desarrollado como tradición musical, dancística e incluso teatral (por ejemplo, el sainete). A continuación, una serie de casos concretos:

Los temas musicales que “transformaron profundamente el panorama sonoro de nuestras localidades” (López et al., 2006, p. 30), que precisaron una visión pedagógica musical impartida por la EPA, documento denominado *Atardecer en San Andrés, Grupo Aires del campo*, de la Música tradicional de Girardota (Antioquia) Vereda de San Andrés²⁹.

“*El Chotis*: baile de pareja originario de Escocia (schottisch) (...) introducido en París en 1849 e integrado en el folklor madrileño” (López et al., 2006, p. 23).

“*La Redova*: como danza popular tiene origen Checo, en la región de Bohemia (de rehdovák o rej dovati: girar, dar vueltas, remolinar); su versión francesa *redowa*” (López et al., 2006, p. 25).

Música para los Sainetes: la mirada criolla de la opereta, la ópera o la zarzuela Española es manifestada cómicamente por el folclor autóctono antioqueño (López et al., 2006, p. 26):

Los sainetes constituyen una representación de la cotidianidad en la cual se involucra la copla recitada, la danza burlesca, la música de Lira, Tiple y Guitarra, la plástica de máscara y vestuario, en una puesta de escena al aire libre con sentido lúdico humorístico.

Músicas urbanas nacionales latinoamericanas: en algunos casos con formas musicales de otros países tales como foxtrot, rumbas, huapangos, danzones o habaneras, fueron “dinámicas que transformaron profundamente el panorama sonoro de nuestras localidades (...) nexos de su música –la del folclor tradicional- con la música cubana que datan (...) de la construcción del ferrocarril”

²⁹ “Música tradicional de Girardota (Antioquia) Vereda de San Andrés, auspiciado por Ministerio de cultura Republica de Colombia, Gobernación de Antioquia, Municipio de Girardota, Cooperativa financiera de Antioquia y Universidad de Antioquia.

(López et al., 2006, p. 30). Todas estas son evidencias de una simbiosis sonora en el departamento de Antioquia.

El Danzón: nace hacia 1879 a partir de los elementos de la contradanza cubana, y es atribuida a Miguel Flayde, celebre músico de matanzas. Curiosamente el danzón bailado en la vereda de San Andrés del municipio de Girardota corresponde en su melodía a la canción *Mal de Amor*, tango del pianista y compositor Español José Sentis (Seudónimo F. Teruel)³⁰. Esta obra fue grabada alrededor de los años 30 por Carlos Mejía con la orquesta Americana (López et al., 2006).

3.1.6 Música y sociedad en el Medellín en tiempos del Estado Soberano de Antioquia³¹

“El pueblo de Medellín tiene oído sutilísimo y grande retentiva para la música” (Carrasquilla, 1910, citado en Restrepo, 2019, p. 64). Desde esta perspectiva se enuncia una significativa visión que sobre la música en Medellín discierne el escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, escritor costumbrista entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX.

Este periodo del Estado Soberano de Antioquia comienza por ubicar algunos rasgos del acercamiento y la familiaridad de la sociedad medellinense hacia los avances de la reproducción sonora desarrollada en Europa y los Estados Unidos. En este sentido surgía una ciudad de costumbres y tradición musical, las primeras formas de comunicación hacia el río navegable se realizaron por largos caminos de herradura que llevaban a los puertos fluviales que conectaban con el Océano Atlántico y luego hacia las grandes urbes del mundo. La siguiente crónica del doctor Saffray relata un acercamiento al Medellín de estos tiempos (Acevedo, 1968, p. 9):

En el puerto de Nare hizo su desembarco del vapor y tomó una barqueta para subir el río de este nombre (...). De allí sigue en mula hacia Medellín, donde llega tras largo y penoso camino y después de pasar por Marinilla y Rionegro.

Luego este relato expresa las costumbres de un Medellín que inspira desde un punto de vista arquitectónico las grandes ciudades europeas. Al respecto Acevedo (1968, p. 9):

³⁰ Disco de 78 RPM-RCA Víctor, Grabación Ortofónica 79422-A Mal de Amor (Love-Sick) José Sentis, Carlos Mejía, tenor con orquesta.

³¹ *El Estado Soberano de Antioquia*, que tuvo vida de 1856 hasta el 5 de agosto de 1886, cuando entró en vigencia la Constitución Nacional de ese año, y cuyo lacónico art. 1° decía que: La Nación Colombiana se reconstituye en forma de República Unitaria, con lo cual se significaba que el modelo federal imperante desde hacía 30 años dejaba de existir, como en efecto lo hizo (Zuluaga, 2009, p. 232).

Bien interesante es el relato que hace de las costumbres de Medellín en ese tiempo, de su vida sedentaria, monótona y sencilla. Menciona su catedral y la fuente que existía en la plaza mayor, llevada con grandes gastos de Europa. Entre sus ilustraciones de esta ciudad están la plaza mayor y la de San Roque y el paseo de la Quebrada.

En síntesis, este largo camino que comunicaba la ciudad con el gran río fue el medio por el cual llegaron los inventos de reproducción musical, donde la alta élite social transitó para traer los primeros fonógrafos y gramófonos que utilizaron el rodillo y el disco de pizarra con las primeras grabaciones de obras musicales. Así lo relata Restrepo (2019, p. 62):

El fonógrafo que encarcelaba la voz humana ya era conocido en Medellín y en Antioquia desde comienzos de del año 1882, cuando don Marcelino Arango Palacio exhibió uno en su casa de habitación, considerado el primero que llegó a la región cuando aún era el Estado Soberano de Antioquia.

Período que demuestra la música ya sintetizada como capital económico y determinada por uno de los factores de producción representados por la acumulación de capital, con ello se genera el significativo acercamiento con las primeras compañías de discos en el mundo³².

3.2 Hitos históricos que configuran el campo social

Con el fin de puntualizar acontecimientos que marcaron la vida social en la ciudad en aquellos aspectos que conformaron el campo social de la música en la ciudad, esta investigación acude al concepto de hito como una forma de reconstruir dicho campo.

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

³² Las casas de discos más importantes del mundo, desde los primeros años del siglo pasado, fueron la Víctor Talking Machine Company y la Columbia Phonograph Company, quienes tuvieron desde entonces en Colombia una larga historia (Restrepo, 2019, p. 185).

La perspectiva entonces es, desde un marco hermenéutico interpretativo, analizar cada hito comprendido como hecho social y abordarlo de modo estructurado. Ahora bien, el asunto no son los hitos en sí mismos, sino los modos de su configuración y análisis; para esta investigación, nos permiten construir el campo social de la música como objeto de estudio. Reconstruir las posiciones, los juegos, los intereses y las luchas que caracterizaron cada hito en el devenir de Medellín, así como los agentes sociales e institucionales de la estructura de distribución del capital cultural llamado música, permitirá construir un acervo teórico y práctico para pensar el campo social de la música en Medellín, su valor social, cultural y educativo actual. Las prácticas asociadas con sus significados específicos ayudarán a establecer cómo se orientan los agentes en su medio y cómo se relacionan con él.

Hito es definido como un “hecho importante que se constituye en punto de referencia” (Planeta p. 1984). El hito como punto de referencia histórico o incidente enmarcado dentro de hechos o acontecimientos sucedidos en tiempos determinados. Desde esta perspectiva se parte de considerar que la historia musical de la ciudad está asociada al atardecer del 24 de junio de 1935, el accidente trágico donde murió Gardel. En gran medida este suceso se transformó en el *hito* principal de la historia. Entretejió una variedad de conceptos referentes al accidente aéreo en el campo de aviación de las Playas, hoy Aeropuerto Central Olaya Herrera, donde perdió la vida Carlos Gardel; sin embargo, la intencionalidad no es hacer referencia a este suceso, sino usarlo como referencia para tejer otros hitos o puntos de vista históricos.

Seis (6) *hitos* exponen este espacio delimitado de observación, con cada uno se hace un análisis que visibiliza el comportamiento social cambiante de la ciudad. Utilizamos como puntos de historia estos acontecimientos que nos llevarán al entendimiento y comportamiento de esta: la reconstrucción del campo social de la música. Como primer hito está el desarrollo académico musical en la ciudad, seguido por el Ferrocarril de Antioquia, luego viene el florecimiento del tango, para después mostrar la música guasca y/o la música de carrilera, seguidamente la nueva ola, el club del clan el rock and roll, la canción romántica y protesta que participan del nuevo gusto musical juvenil, para después finalizar con el último *hito* de la música tropical.

3.2.1 *Hito I: desarrollo académico musical*

Concluido el conflicto bipartidista de la guerra de los mil días, la ciudad muestra una alta sociedad pretenciosa por establecer tanto desde lo sonoro como desde la arquitectónico, el espectro euro centrista en una estructura progresista a la vanguardia de las grandes ciudades del mundo, integrando en mayor densidad la obligatoriedad de escuchar la música culta, desde esta *motivante* idea surge el Palacio de Bellas Artes o Conservatorio de Música que emerge con este fin social de hacer gustar a la comunidad la música universal, a través del canto lirico, el estudio de los instrumentos musicales principalmente el piano y la formación teórico-musical enfocada en la publicación de las primeras revistas y partituras impresas en la ciudad.

Al colectivo social de campesinos, artesanos, mercaderes y eruditos con sus gustos de músicas preferenciales, vienen desde el sur de Colombia ilustres maestros desplegando una ardua labor del desarrollo académico musical en la ciudad, y con ellos los primeros asomos de la imprenta musical.

Al respecto Velásquez (2012, p. 12):

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

Partimos en este primer hito de un Medellín privilegiado por el desarrollo de la imprenta musical con la construcción de capital cultural específico de bambucos, pasillos y contradanzas integradas al contexto social de la época; de hecho, el bambuco es el que más se ha contextualizado en el sentir patriótico de la gesta libertadora,³³ el cual arraigó su sonoridad en la música popular de la ciudad. La contradanza era más un exclusivo baile de salón traído de Europa que se difundió en la capital del país; no obstante, la ciudad contaba con una producción de documentos de música

³³ “El bambuco instrumental, como aire nacional era reconocido colectivamente como propio por los soldados (...) *La Guaneña* como bambuco patriótico en la Batalla de Ayacucho, el triunfo en la Batalla de Boyacá se realizó a los compases de la contradanza *La vencedora*, y la entrada del ejército victorioso a Bogotá bajo los de la contradanza *La Libertadora*” (Rodríguez, 2012, p. 310).

(partituras) a través de la primera imprenta de música traída a la ciudad por Gonzalo Vidal³⁴, pero se puede establecer que no todos los músicos en la ciudad sabían leer una partitura musical ya que eran duetos con canciones de tradición oral, que propagaban el bambuco junto con otros ritmos por todos los sitios de interacción social en la ciudad. Fue extenso el repertorio de canciones de este primer periodo del siglo XX, entre ella las siguientes 22 canciones grabadas y cantadas por el dueto Pelón y Marín (Zapata, s.f. p 29):

1. El bambuco *El Enterrador mus* de Luis Romero y *versos* de Julio Flórez fue la primera canción colombiana que se grabó en el mundo.
2. Bambuco *Asómate A La Ventana, mus* de Alejandro A. Flórez.
3. Bambuco *Canora Avecilla*, mus de Pablo Joaquín Valderrama.
4. Bambuco *La Trigueña* mus de Pedro Morales Pino
5. *Los Ruiseñores*
6. Bambuco *Ojos, Labios y Cabello* versos de Julio de Francisco
7. *EL Palomo mus* de Gustavo Añez
8. Bambuco *El Rio versos* de Julio Flórez
9. Bambuco *Sin Razón*
10. Bambuco *Las Nubes*
11. Bambuco *La Alondra*
12. Bambuco *Las Golondrinas*
13. El Pasillo *Celosa* de Jorge Añez
14. *Tenía La Faz Marchita*
15. *Hojas*
16. *El Sauce*
17. *El Adiós Del Soldado*

³⁴ “Revista musical: periódico de música y literatura (1900-1901), que dirigió el compositor y maestro Gonzalo Vidal, utilizando la primera imprenta de música traída al país” (Rodríguez, 2012, p. 305).

18. El pasillo *Diamantes*

19. *Arráncame Los Ojos* de pelón Santamarta

20. Pasillo *Gotas De Ajenjo*

21. Pasillo *Deshielo*

22. Rayo de Luna

Melodiosas poesías entonadas por el dueto Pelón y Marín³⁵ en las noches callejeras de la ciudad, donde su tradición bambuquera los llevo a conformar uno de los exponentes más reconocidos de la sociedad medellinense en los sitios de mayor afluencia.

Entre estos lugares estratégicos que modificaron la relación social de la ciudad están: el sector de Guanteros o el barrio de los poetas, y músicos merenderos que afinaron sus tiples y guitarras para esparcir su música en las noches de bohemia. “De los barrios del Medellín de hace una centuria muy pocos por cierto se distinguían El Llano, La Quebrada Arriba, El Chumbimbo, San Benito y Guanteros” (Zapata, s.f., p. 8), allí la gente asistía a eventos sociales que propiciaban la parranda y la alegría de aquella sociedad que cada vez se inmiscuía con la música. Expresa Eladio Gónima en su libro *Vejeces* (citado en Zapata, s.f., p. 9):

Pocas noches dejaba de bailarse en el barrio Guanteros con los tiples y el guache; y estos bailes, que en su mayor parte eran de los llamados de “Vara en tierra”, como que si no eran propios para ganarse el cielo pues se peleaba, se bebía algo y pasaban otras cosillas que no son para ser contadas.

Otros autores representaron el valor musical en la ciudad junto con Pelón y Marín (Lista tomada de diferentes páginas de Salazar, 1990)

1. Dueto Briceño y Añez integrado por el panameño Alcides Briceño y Jorge Añez.
2. Dueto Espinosa y Bedoya: se formó en Medellín en 1945 compuesto por Simón Eladio Espinosa y Francisco Antonio Bedoya.
3. La Lira Antioqueña: Conjunto de cuerdas fundado en 1903 por el maestro Jesús Arriola.

³⁵ “Dueto Pelón y Marín, en los primeros días de 1903 Pelón Santamarta y Adolfo Marín unieron sus voces” (Zapata, s.f., p. 21).

4. Duetto Obdulio y Julián; conformado en 1927 e integrado por Obdulio Sánchez y Julián Restrepo Gaviria.
5. Jesús Arriola: Músico Español radicado en Medellín, fundador de la Lira Antioqueña en 1903.
6. Carlos Vieco Ortiz (Compositor), nació en Medellín en 1904, fue el más fecundo e inspirado de los compositores colombianos.
7. Fabio Arroyave: (Compositor) nacido en Yolombó, trabajo con el sello Ondina en la RCA Víctor y Sonolux.
8. José María Bravo Márquez: (profesor de música) nació en Medellín en 1903 fundador del Orfeón Antioqueño.
9. Otto de Greiff: Ingeniero y crítico musical nacido en Medellín en 1903.
10. Alba del Castillo: (Libia Agudelo Rebolledo) Soprano nació en Arma corregimiento de Aguadas Caldas en 1923, vivió y debutó en Medellín con el maestro José María Tena.
11. Paulo Emilio Restrepo: Compositor y Pianista nacido en Medellín en 1860, uno de los fundadores de la escuela de música en 1888.
12. Gonzalo Vidal: Nació en Popayán en 1863, vivió casi toda su vida en Medellín compositor de la música del Himno Antioqueño.

En cuanto a algunas de las canciones de esta época tenemos las siguientes ((Lista tomada de diferentes páginas de Salazar, 1990)

1. De Carlos Vieco: Adiós Casita Blanca pasillo
 - a. Campesina Bambuco
 - b. Ruego Pasillo
 - c. Serenata
 - d. Tierra Labrantía
2. Adorado Tiplecito: Luis Dueñas Perilla
3. Adoro niña tus ojos: Bambuco de Hipólito Cárdenas Ruiz

4. Los Arrayanes, Bambuco de Julio Vives Guerra y música de Alejandro Wills
5. Las Campanas del Olvido: Bambuco de Castro Carbalho y música de Libardo Parra
6. El Enterrador: Bambuco: letra de Julio Flórez y música de Luis Romero, fue el primer bambuco que se grabó en el mundo en 1908 y lo interpretó el dueto Pelón y Marín (...) En Caldas se dice que es del poeta Victoriano Vélez y que Simoncito era un sepulturero de Manizales
7. Mis Flores Negras: Pasillo, letra y música de Julio Flórez

3.2.2 *Hito II: El Ferrocarril de Antioquia*

En su búsqueda por salir al mundo, la entrada del tren es el acontecimiento que más enmarcó la nueva visión futurista de la ciudad, la conexión con el gran Río Magdalena precisó el cambio circunstancial de sonoridades y emprendimiento empresarial adecuado para desarrollar la formación de capitales y variedad de elementos que proceden en motivar los gustos y las tendencias sonoras.

Sueño de abrir un camino de rieles entre Medellín hasta el río navegable, *El Ferrocarril de Antioquia*, la innovación vial más importante del momento que convirtió a la joven ciudad incrustada entre montañas en una metrópoli industrial. Al respecto Santamaría (2014, p. 47):

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

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

El tren trae la música popular del momento, diversidad de géneros en canciones de tango, mambo, fox trop y rancheras apropiaron un singular gusto en la sociedad, con el vals y el corrido mexicano surge el cancionero popular de despecho que sintetiza el desgarrador sentimiento de un

amor prohibido, o la triste historia de la explotación humana y hasta los mismos recuerdos de la niñez.

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

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

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

3.2.3 *Hito III: El tango*

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

Una figura en discusión es el momento preciso del ingreso del tango a la ciudad de Medellín. Algunos investigadores³⁶ manifiestan que el empresario *Carlos Coroliano Amador* comenzando el siglo XX fue quien desde Francia venía con los primeros discos de tango a la ciudad; otros declaran que la llegada del tango a territorio colombiano pudo haberse motivado por el accidente de Gardel en Medellín³⁷. No obstante que la película de cine mudo *Bajo el Cielo Antioqueño* de Arturo Acevedo Vallarino (1925), muestra una escena de baile de tango,

³⁶ El profesor e investigador musical Manuel Fadduil Alzate es quien defiende que el tango lo trajo a la ciudad el empresario Carlos Coroliano Amador (Entrevista realizada en la Fonoteca Departamental el miércoles 18 de marzo de 2020)

³⁷ Habría que ver si hubo un salto cuantitativo importante en la difusión del tango a partir de la trágica muerte de Carlos Gardel en Medellín en 1935 que diferencie el caso de Colombia del caso del resto de América Latina (Vitulo, 2015, p. 3).

evidenciando que en 1925 ya existía el tango en la ciudad³⁸. Y en Palabras de Hernán Restrepo Duque, (citado por Vitullo 2015 p. 6):

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

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

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

3.2.4 Hito IV: La música guasca, la música de carrilera

³⁸ Esta referencia es informada por el investigador de música y danza “Reflexiones Danzarias” Juan Gaviria, estudiante de Historia de la Universidad de Antioquia (comunicación personal, de mayo 27 de 2021)

Desde México llegan rancheras y corridos a la ciudad, el legado de su música popular se fusiona con los aires musicales pueblerinos de Antioquia, así lo relata Gutiérrez (2006, p. 126):

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

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

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

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

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

3.2.5 Hito V: La nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y protesta

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

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

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

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

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

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

entrar al bailarín en el goce placentero, complementado con un atuendo que manifiesta la juventud liberada de los designios inhibidos por la iglesia y la norma social.

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

En aras de difundir la Nueva Ola a nivel local e internacional, gracias al esfuerzo de la industria discográfica, surgieron nuevos programas que comenzaron a sobresalir más que otros. Uno de los más reconocidos por la juventud medellinense fue Ritmofonía de la emisora Radio Ritmos. (Román, 2016, p. 152)

Cada momento de la historia fue modificando y enriqueciendo el campo social de la música en Medellín, la radio, el cine, la televisión y el disco fueron los principales promotores del género de la nueva ola. La música romántica se acoge en un sitio especial de la sociedad, diversidad de cantantes extendían su música a lo largo y ancho del continente con un nuevo género que ingresa a formar parte del campo, el movimiento de la música romántica³⁹, la expresión de música difundida especialmente para enamorados y personas que se congregaban en los teatros de la ciudad para degustar los grandes exponentes del momento; cintas Mexicanas, Españolas y Argentinas engalanaban una variedad promotora de cantantes que expandían su labor comercial a través de los medios de difusión.

En la década de los años 60 a 70, la ciudad contaba con los siguientes exponentes de música romántica (tomado de diferentes páginas de Salazar, 1990):

1. Blanca Luz: su primera grabación fue “Violín de Cartón”.
2. Fernando Calle: con su éxito “Te necesito”.
3. Eliana: con los temas de mensaje social.

³⁹ Es importante distinguir la noción que sobre música romántica considera la presente investigación, la historia de la música conceptualiza el periodo del romanticismo como el período de música clásica occidental que comenzó a fines del siglo XVIII a principios del XIX.

4. Fausto: con temas El pescador, Te invente entre otros.
5. Jovan: con su primer sencillo Fuiste Tú.
6. Ligia Mayo: con el tema “Tu amor no vale nada”.
7. Luz Aida: y su tema “mañana”.

Este género se simplifica como *balada romántica* que en la actualidad es identificada por la sociedad como una música de oficio doméstico: “*música para planchar*”.

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

Es representativa la herencia del bolero caribeño en Medellín, amalgama de voces venida de México, Puerto Rico y Cuba⁴⁰ desarrollaron representaciones de gustos y tendencias en el oído de la sociedad, hasta el punto de idealizar la formación de agrupaciones al estilo trio de boleros en la ciudad.

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

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

⁴⁰ Los Panchos en Cuba, y en Puerto Rico existían los tríos guaracheros que matizaban con boleros su repertorio, (...). Fue así como se conformaron El Trío Vegabajeño, Los Delfines, Los Dandys, Los Astros, Los Galantes, Los Modernos, Los Montejo y muchos más en México (Periódico El Tiempo, 1999).

3.2.6 Hito VI: La música tropical

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Instituciones del campo social de la música y sus reglas de funcionamiento

En la ciudad se han establecido a nivel musical unas instituciones que han surgido en determinación de eventos sobresalientes de la vida social, cada una de ellas se afianzan a la

regularización de acuerdos y convenciones que establecen los diversos ordenes de la sociedad, al igual que también conceden grados de semejanza entre sus agentes. El campo presenta instituciones de socialización sintetizados en:

1. Las *Asociaciones de Coleccionistas Discográficos* que reúnen archivos sonoros de determinados géneros musicales, son convencionales en el sentido de que sus miembros reglamentan conocimientos a través de encuentros y reuniones desplegados en sitios públicos de la ciudad, estos son: El Salón Málaga; la Corporación de Coleccionistas de Música de Envigado Daniel Uribe Uribe; y Fonda El Káiser, entre otros.
2. En las *Instituciones de Enseñanza Musical*, el más representativo es el conservatorio con la banda sinfónica del conservatorio. Otras instituciones que trascienden en el campo social son: La Fundación Universitaria Bellas Artes, y La Escuela Popular de Arte EPA; entre otras. “Se organizan según los dos principios opuestos de jerarquización: la jerarquía dominante en el interior de la institución y la jerarquía dominante fuera de la institución” (Bourdieu, 1979, p. 119).
3. La *Corporación Orquesta Filarmónica de Medellín*, con convocatorias abiertas como principal regla de funcionamiento a instrumentistas y directores.
4. El *Plan Departamental de Música* que imparte el programa de música a los 124 municipios del departamento a través del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, y *La Red de Escuelas de Música de Medellín* que opera bajo la reglamentariedad de fomentar la articulación entre las redes de formación artística adscritas a la Subsecretaría de Arte y Cultura de Medellín.
5. La *Corporación Cortiple* que proyecta el tiple como instrumento solista y tiene como máxima autoridad la asamblea general de socios, y elige una junta directiva para un período de dos años.
6. El *Festival Nacional Antioquia le Canta a Colombia*, es una asociación que tiene como reglas de funcionamiento congregar intérpretes de la música tradicional andina colombiana de Antioquia y Colombia.
7. *Festival Hatoviejo Cotrafa*, comprometido con la promoción de la música colombiana.

Las instituciones en el campo social de la música se caracterizan por establecer sus propias reglas de funcionamiento y restricciones que regulan el proceder de los agentes en la sociedad medellinense. Al igual que son determinantes en los eventos de los diversos órdenes de la vida social, los conciertos, las tertulias y los fundamentos académicos universitarios que permiten fomentar el lazo social entre los miembros de la comunidad, también fortalecen además el vínculo entre el conjunto de saberes, la memoria de grupo y las prácticas sociales.

3.4 Agentes sociales y sus márgenes de maniobra dentro del campo

En esta inicial manifestación de un sujeto actor dentro del campo es pertinente situar la juventud como primer agente social, ya que corresponde en mayor proporción a que los márgenes de maniobra son factores de tensión que establecen resistencia a los cambios culturales. Estos grupos sociales son personas constructoras de su propia identidad y singularidad de pensamiento independizados de las reglas sociales que encasillan su libertad individual de escucha, “En cualquier sociedad los jóvenes son los agentes que reciben de manera inicial y más intensa los efectos de los cambios culturales y sociales” (Ramírez, 2006, p. 252).

Los agentes sociales son una categoría de individuos competentes para la distinción de obras musicales que ocupan posiciones diferentes dentro del campo, específicamente se relaciona un sujeto caracterizado dentro de la sociedad por tener liderazgo y sentido de pertenencia como primera regla de juego. El campo social de la música, específicamente, tiene a los artistas (músicos), los representantes de radio, gerentes de casas disqueras y los empresarios como agentes sociales; cada uno de ellos con diferentes márgenes de maniobra dentro del campo capaces de administrar conscientemente el capital artístico de la música.

En cuanto a los artistas o músicos, el campo de la música en Medellín posee directores de orquesta, músicos instrumentistas (concertistas) y pedagogos que han propiciado el valor de interpretar gran parte de los géneros musicales desarrollados tanto a nivel nacional como internacional.

Los directores de orquesta han internacionalizado su formación académica principalmente en Europa y los estados Unidos, algunos se proyectan musicalmente con los programas sociales de diversificación cultural del gobierno: *Batuta, Plan Nacional de Música para la Convivencia,*

Red de escuelas de Música de Medellín y Plan Departamental de Música; y otros como administradores académicos universitarios: *Decanos, pedagogos e investigadores.*

Los músicos instrumentistas (concertistas) poseen márgenes de maniobra a través del nivel musical interpretativo del instrumento conceptualizando un estudio técnico y apropiado del mismo para el ingreso a la orquesta o a los grupos musicales de la ciudad; también desempeñan su función como pedagogos en el conservatorio y las escuelas de música.

Los representantes de radio y gerentes de casas disqueras proyectan un capital económico a través de la música por medios de la difusión, la circulación y la grabación de fonogramas musicales discográficos o digitales. Desde este punto de vista, el campo social de la música en Medellín ha sintetizado la formación de la radio empresarial como principal medio promotor de su propia industria discográfica, que han dado a la luz renombrados agentes sociales, caso específico es el de los gerentes de la industria discográfica que han representado hasta la formación de novedosos géneros musicales que se amplifican a toda la sociedad.

3.5 La música como capital simbólico

En palabras de Fernández (2013, p. 35): “Bourdieu definió el capital en general como *una fuerza dentro de un campo, energía de la física social*. En esta noción, incluye a todos los bienes, materiales y simbólicos, sin distinción”.

La música en Medellín es un bien simbólico que se ha acumulado en un significativo capital simbólico. Inicialmente el establecimiento de su singular identidad musical a través de la formación del *sonido paisa* ha otorgado a la ciudad la autonomía y el dinamismo propio de una exclusiva construcción de efecto sonoro; posteriormente, la base económica de producción musical de la industria discográfica también ha sintetizado segmentos de autenticidad con reconocimiento y notoriedad, ya que el nivel de producción musical que se ha estado jugando en el campo social ha legitimado en su instauración propia y distintiva un capital específico y una producción cultural.

En este sentido, los agentes sociales y las instituciones han adquirido un papel preponderante al establecer con la música estas autonomías de distinción y legitimidad. Es de deducir que los diferentes sistemas de proyección musical en la ciudad han fundado estilos con sonoridades propias que identifican las agrupaciones tanto orquestales como folclóricas, aportando recursos que son obtenidos de estudios o prácticas experimentales fusionados con estilos que

demanda la sociedad juvenil, que de manera específica focalizan un direccionamiento con nuevas tendencias auditivas⁴¹.

En referencia a la autenticidad y el sabor instituido por la música en la ciudad, es pertinente dar a conocer el valor que se les otorga a los elementos sonoros vistos a través de su originalidad creativa. Con este nivel de percepción que la música ha generado en el campo social, se demuestra que el capital simbólico es acumulado bajo los estándares de dinamismo y pertenencia que construye con los agentes sociales el lenguaje sonoro distintivo de la cultura popular paisa.

3.6 La radio

En alto grado de importancia surge en el mundo un dispositivo que sintoniza la armonía y la señal de onda persuasiva de los hechos sociales y trascendentales que llevan al entendimiento objetivo de las transmisiones, es la significación que ha movido la sociedad y el sistema de comunicación que se ha proyectado para la divulgación de conocimientos, relatos, sucesos, radionovelas y canciones sensibles a la conciencia y la emoción de las personas en el mundo.

Siendo la radio el espacio sonoro que se integra como medio informativo, capaz de comunicar y gestionar el desarrollo de las comunidades, se puede deducir que también es promotora de la cultura cuando intensifica el buen manejo del lenguaje y el pensamiento creativo transmitido a través de sus programas, promoviendo identidades y conjugando los principales rasgos de su propia comunidad como las tradiciones, los valores y sus creencias religiosas.

En cuanto al campo social de la música en Medellín, es significativo el valor que la radio imprimió en la identificación sonora de la comunidad, al establecer un vínculo de comunicación entre el oyente y el lenguaje radiofónico, que situó la música en un categórico lugar de salas de concierto, teatros y estudios de grabación.

El paso más importante que dio la radio en el campo social en este estudio es la consolidación de la radio empresarial; así lo relata Téllez (1974, p. 21):

⁴¹ Por ejemplo, *Puerto Candelaria*, ganador de Latin Grammy 2019 como mejor álbum cumbia, es una gran explosión sonora colombiana que ha traspasado las fronteras, ha burlado los esquemas y ha trazado un camino por el que no sólo transita la música: el teatro, la danza y el humor son los efectivos recursos de los que se valen sus integrantes para exponer ácida y burlescamente el absurdo que es Colombia (El Espíritu del Sur, 2019).

Para 1930 se funda la primera emisora de la ciudad llamada “KHO” que un año más tarde se convertiría en la “compañía radiodifusora de Medellín”, y cinco años después la KHO sería “La Voz de Antioquia”. Ese mismo año nace la emisora “Ecos de la Montaña”. Estas dos emisoras estaban financiadas por las más importantes empresas antioqueñas: Coltabaco, Café La Bastilla, Fabricato, Compañía Nacional de Chocolates Cervunió, Laboratorios Uribe Ángel.

La radio empresarial también fue garante de la promoción y distribución discográfica de la ciudad en la medida en que el cronista de radio, publicista y director artístico de la casa de discos Sonolux Hernán Restrepo Duque, creó en esta un programa especializado para la industria musical de la ciudad. En 1952 obtuvo un espacio en La Voz de Antioquia como locutor de un programa radial conocido como *Radio – Lente*, en el cual presentaba críticas de espectáculos y de música (Línea de Investigación en Musicología Histórica, 2010).

Es fundamental expresar que la radio manifestó innovación al relacionar la voz humana con los efectos sonoros de las primeras radio novelas emitidas en la ciudad:

Kalimán y el Derecho de nacer, gracias a las cuales el mundo de las ilusiones atravesó las puertas de los hogares y, entonces, solo bastó tener un par de pilas Eveready, un radio-transistor y mucha imaginación, para recrear las historias románticas que expulsaba cada emisora en las mañanas. (Periódico El Tiempo, 1996, párr. 5)

Esta representación fundamenta la radio como el dispositivo de persuasión social que la comunidad adoptó para integrar su identidad y cultura, porque ha permanecido sobre las nuevas tecnologías, hoy todavía es reclamada por la audiencia medellinense ya que sigue con el propósito de cumplir con el papel importante de ser el elemento dinamizador tanto a nivel social como cultural.

3.7 Análisis socio musical de la ciudad

Para sincronizar la música con la sociedad en Medellín es necesario poner de manifiesto el estatus o la intención artística que la gente le ha proporcionado a los diferentes géneros o sonoridades, las cuales se han desplegado a través de la radio, la televisión, el disco, los espectáculos públicos, y en la actualidad por medios digitales; es más una relación de la mirada social que los diferentes estilos de vida han correspondido con la música. “La intención artística no puede sino contradecir

las disposiciones del ethos o las normas de la ética que definen en cada momento, para las diferentes clases sociales” (Bourdieu, 1979, p. 44).

Cuando se percibe que algunos géneros musicales impactan a ciertos niveles sociales, es menester objetivar con mucho cuidado la clase de sonoridad establecida dentro de la pieza musical; en este sentido se puede observar, como ejemplo, que el género de las *nuevas alternativas urbanas* se ha apoderado del gusto juvenil de las comunas de la ciudad, esto teniendo en cuenta que la población adulta, y adulta mayor de la misma comuna, es seguidora del bolero, el tango y la música tropical, pero el joven solitario de su familia en la terraza de su casa utiliza el celular o el computador para ensayar los esquemas técnicos de interpretación de la batería, la guitarra eléctrica y el bajo. ¿Qué sonoridades son las que mueven las nuevas alternativas urbanas para que hoy la ciudad sea el epicentro de este género? A lo que Alba (2019) refiere tal vez porque estas canciones de temática simple y explícita y ritmos irresistibles se han adaptado a la perfección a los nuevos formatos de consumo musical que han consolidado la confluencia del streaming y los teléfonos inteligentes. Ahora la pregunta es ¿Por qué Medellín?, la razón, según el periódico El Espectador en la revista Cromos es simple (2012, párrafo 3)

Porque Medellín se ha convertido en la capital del reggaetón. La gente lo consume a tal punto que el negocio es más rentable en Medellín que en Puerto Rico, donde no reciben la misma atención. Como diría la canción de J Balvin, *aquí está el negocio, socio*.

Esta relación de consumo musical de Medellín a nivel mundial es la que proyecta los esquemas básicos de la concordancia entre música y sociedad, donde también las disposiciones sociales juegan un papel importante ya que la cultura encasilla la costumbre de la sociedad. Instintivamente la música con todo su poder sonoro va ejerciendo un dominio en las personas hasta que ellas mismas van transfiriendo estas disposiciones de afianzamiento sonoro; en estos términos, la sociedad va estableciendo sus propias predilecciones musicales en el sentido en que:

(...) el caso de las identidades sociomusicales, en la categorización que los propios sujetos colectivos toman para su autodenominación y para la de los otros, en el número de asistentes a los conciertos musicales, en el número de veces que asisten a estos eventos frente a otros eventos culturales, en el tiempo y los recursos destinados al consumo musical, en las posturas ideológicas derivadas o enlazadas a ciertas músicas y en la presentación

pública de aquellos que se identifican con alguna música en particular. (Ramírez, 2006, p. 252)

3.8 Interacción música sociedad

El proceder de los seres humanos en la sociedad debe ser entendido más desde lo colectivo que desde lo individual, en esta perspectiva la música, como la figura que se ha manifestado dentro de las relaciones sociales, interactúa con la sociedad a través de las manifestaciones sonoras que estimulan el subconsciente y las propias emociones, esta mirada lleva a que la interacción sea la representación de los cambios y movimientos que la música ha propiciado dentro de un entorno social específico.

Estas relaciones sociales juegan un papel importante con el concepto de interacción, ya que el entendimiento social se ha dado gracias a las preferencias sonoras que moldean los diferentes tipos de lenguajes. La gente hace parte del dialogo común con su entorno, transfiere gusto y conocimiento al involucrar sus disposiciones y habitualidades a los demás participantes de su colectividad; en general hay correlación entre estos diálogos de sonoridades diversas con la sociedad.

Es explícito entonces que esa relación entre música sociedad hace parte de la forma como se vincula el ser humano con el mundo sonoro que lo rodea. En este orden de ideas, la historia ha revelado la adaptación de una sociedad a los hechos sonoros que han trascendido en cada uno de los hitos o acontecimientos que marcaron los cambios de disposición en las personas, dando a entender que las estructuras mentales en la sociedad se diversifican al proveer el gusto por las diferentes corrientes musicales que se sitúan dentro del campo social.

En el marco de toda esta integridad de sonoridades ya fusionada con las músicas de tradición se van distinguiendo en toda su plenitud unos géneros musicales específicos, que mantienen su constancia en el entrañable gusto de las personas, en el sentido que se van apropiando de los aires procedentes de otras naciones para establecerlos en la ciudad como *la capital de los contrastes musicales*, capital o no, no es la primera vez que este fenómeno ocurre; Medellín fue nombrada la capital colombiana del tango en la década de 1980, la del rock, e incluso ha sido ocasionalmente la de la salsa también; todos estos son géneros musicales importados (García, 2013).

En consecuencia, y dadas las condiciones, para que la sociedad adquiriera hábitos de escucha presentes en los diferentes prototipos sonoros se puede establecer que las personas en Medellín han tenido un estrecho vínculo con la música, y que esta a su vez se ha constituido como el dispositivo eficaz para la transformación social de la ciudad. “La música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres” (Hormigos, 2012, p. 76).

3.9 Música culta, música popular

Entra la música en un debate de distanciamiento social que infiere un juego entre lo culto y lo popular dentro del campo social. En un principio la sociedad dominante inducía a civilizar la clase popular a través de programas radiales y conciertos en los principales teatros de la ciudad: Junín, Bolívar y Circo España, que programaban la música culta. Ello considera que la Escuela Santa Cecilia, hoy Bellas Artes, cumpliría con tal objetivo: “Esta escuela va a ser manifestación del ideal de progreso material y espiritual expresado por las élites y la inserción de la ciudad en los procesos de modernización y civilización a través de la música” (Gil, 2015, p. 177).

Un cambio de mentalidad y gusto sonoro entra cuando se dispone de estos tres principales escenarios para la difusión de la música popular antillana, generando un controversial rechazo por parte de las altas élites de la ciudad. Así lo comenta Santamaría (2014, p. 13):

El micrófono y la radio, por ejemplo, permiten escuchar voces e invisibilizar cuerpos demasiado negros, como el del cantante puertorriqueño Rafael Hernández: a mediados de los cuarenta, durante su visita a Medellín, Hernández fue rechazado para presentarse en vivo en los teatros de la ciudad debido a la reacción racista que produjo su piel oscura.

Diferenciando el concepto clasicista de la música manifestado por el investigador Fernando Gil con los hábitos de escucha de la música popular de Carolina Santamaría, se obtiene un acercamiento a la significación de la música culta y la música popular.

En el plano de esta diferenciación social se puede deducir que la ciudad instauró dentro del campo social de la música una forma de lucha entre estas dos significaciones, al considerar la

música culta como la música de las altas élites de la sociedad⁴². Desde esta perspectiva, la noción *conservatorio y música clásica* dentro del campo social en estudio, recoge todo un concepto europeo de la música universal que clasifica particularmente el sentido estricto de lo que algunas personas denominan *la buena música* diferenciada de la *música popular*; la diferenciación margina el arte musical como un prototipo de polarización social entre la música que se lee y la música de oído, no obstante que esta discordancia puede sugerir un interrogante ¿el tango y la música tropical se leen, al estar clasificados dentro de la música popular? efectivamente que, no todo lo que se lee es clásico y no todo lo que se toca de oído es popular, pero se puede confirmar que la música popular trasciende en mayor proporción por la tradición oral.

Si lo culto busca sintetizar la música, más desde la representación dominante de la sociedad, lo popular esquematiza dócilmente el sentido de pertenencia y la identidad cultural de la ciudad, “Solo podemos decir que una y otra ‘modalidades’ contienen un significado histórico dispar, seguramente derivado de las funciones sociales disímiles y a veces opuestas que a lo largo del tiempo -y asociadas a los lugares- han tenido que cumplir” (García, 2009, p. 342).

Otro escenario muestra el surgimiento de instituciones educativas de formación musical en la ciudad que ejercen tensión entre lo culto y lo popular, la representación compendiada entre estos dos esquemas sociales confirma el distanciamiento donde interviene un punto de resistencia entre ambas percepciones; si bien lo culto en los grandes escenarios⁴³ ha promovido el género de música clásica a través de la orquesta Filarmónica y grupos de música de cámara con recitales y conciertos, lo popular direccionó toda su función investigativa sobre las músicas populares y tradicionales del país a través de la extinta *Escuela Popular de Arte (EPA)*, en especial con su labor Coreomusical⁴⁴ que se ha proyectado también en diferentes escenarios. Manifestado anteriormente, esto infiere luego en un asunto de fusión cuando la música culta y popular entran en otro ámbito denominado *la música como proyección social para la comunidad*, fundados por la emergente situación de violencia desatada en la ciudad. Programas como *El Plan Departamental de Música*, *La Red de*

⁴² Cabe anotar que debido a la diversificación de la música “clásica” bajo los programas *del Plan Departamental de Música*, *Batuta* y *La Red de escuelas de Música de Medellín* en las comunas de la ciudad, la población de bajo nivel económico tiene hoy la posibilidad de realizar sus estudios académicos en el conservatorio o las escuelas de música de la ciudad.

⁴³ El Teatro Pablo Tobón Uribe; El Teatro de la Universidad de Medellín, y El Metropolitano.

⁴⁴ El Término *Coreomusical* se refiere a un trabajo conjunto entre música y danza tradicional, de aquí el surgimiento del Grupo Coreomusical Canchimalos, hoy Corporación Cultural Canchimalos, como grupo de proyección folclórica que hasta principios de los años 80 perteneció a la EPA.

Escuela de Música de Medellín y Batuta, actualmente proyectan orquestas y bandas juveniles de todas las comunas de Medellín para interpretar repertorios de música clásica y música popular.

3.10 Enfoque cultural de la ciudad

La sinergia de personas dentro de la comunidad ha justificado ciertas circunstancias auditivas en las que se ha visto ceñida la cultura en la ciudad, tal como las fiestas religiosas, conciertos, programas radiales y festivales, por ejemplo, *La Feria de las Flores*. Es perceptible en estos eventos la muestra de tradiciones ancestrales de la cultura paisa que dimensionan el folclor popular reunido en la ciudad, son los momentos significativos esperados por la sociedad, cuando manifiestan afluencia y compromiso de los ciudadanos y visitantes que salvaguardan el entrañable sentido de pertenencia.

En esta perspectiva, la cultura moldea distintivos o formas de convivencia asociadas con la personalidad social del medellinense. Si bien la ciudad ha transitado por los diferentes momentos de conflictos mencionados por los medios masivos de comunicación, es prudente sustentar que hoy la sociedad ha engrandecido su pensamiento común tendiente a la renovación y construcción colectiva de los planes de desarrollo cultural, con ellos destaca la diversidad ideológica migrante involucrada en las comunas de la ciudad, así los contornos culturales se simplifican en la pluralidad de las nuevas dimensiones sociales que emergen para formar una sola identidad cultural.

Así la cultura en Medellín es el efecto que sincroniza los diferentes rangos del pensamiento dentro de la convivencia ciudadana. El campo social es determinante en el establecimiento de diálogos y disposiciones que se asocian con las habitualidades de las personas, donde la música se constituye como un bien inmaterial; las diferentes formas y niveles de escucha que caracterizan la comunidad medellinense sintetizan las prácticas y la costumbre como formas del comportamiento social.

En síntesis, el devenir cultural propende en mayor concordancia de la autenticidad y preservación del patrimonio sonoro o la tradición musical paisa. Es en esta medida que hay un rango de presencia en la estructura mental de la sociedad que dictamina salvaguardar la música desde el punto de vista patrimonial. La presencia de los centros de documentación musical y las

fonotecas⁴⁵, los grupos de investigación⁴⁶, el enfoque del canal de televisión regional a través del programa *Serenata* que resalta los valores de la música tradicional, *El Festival Nacional Antioquia le Canta a Colombia*, *El Festival Hatoviejo Cotrafa*, *La Corporación Encuentro Nacional del Tiple Cortiple*, entre otros, han preservado la tradición y la cultura en procesos de circulación e información documental con perspectiva académica, social, política y cultural de la nación. “El sonido, que en un primer momento provenía exclusivamente de la naturaleza, fue transformándose gracias a la dialéctica entre el hombre y su entorno en palabra, música, ruido, y se constituyó en herencia cultural de la humanidad” (Massard, 2015, p. 49).

3.11 La Industria discográfica

El disco es entre todos los formatos sonoros el sistema de almacenamiento de sonido de grabación mecánica analógica más generalizado que trascendió en el tiempo, es la superficie de acetato, pasta o vinilo donde se encuentra capturado el sonido audible al sentido del oído humano.

Esta primera introducción conlleva a la formulación del origen del disco y las representaciones sociales que este sistema sonoro ha sistematizado en el mundo, con la eficacia creativa de un inventor⁴⁷ que hizo tangible el sonido del entorno a través de la grabación, fuera del interés de solidificarlo y escucharlo sirvió también como testimonio vivo para la historia, al formar parte significativa del acervo documental. Con el disco se obtiene la música en un objeto material transformador de las nuevas visiones y las comprensiones sociales.

Consolidándose la formación de la industria sonora en el mundo⁴⁸, se establece que los grandes empresarios en Colombia, y concretamente en Medellín, se acercaron inicialmente a sus pretensiones de distribución de discos en la ciudad donde ya existía un vínculo con las grandes compañías extranjeras *Félix de Bedout e hijos en Medellín*, distribuidores activos desde el mes de

⁴⁵ Como casos especiales están: *El Centro de Documentación Musical y Fonoteca Hernán Restrepo Duque*, los archivos musicales de la sala de patrimonio documental del *Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas*, Centro de Documentación del Departamento de Música de la Universidad de Antioquia, entre otros.

⁴⁶ Grupo de Investigación *Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia e Interdís* de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.

⁴⁷ “El año 1877 se puede considerar el inicio del sonido grabado en el mundo, se dice que fueron Tomás Alva Edison de Estados Unidos y Charles Cros de Francia quienes casi al mismo tiempo idearon el milagro de la reproducción del sonido y la voz humana. Pero solo fue hasta 1888 cuando Emile Berliner, un alemán radicado en Estados Unidos perfeccionó los ingeniosos aparatos de Edison y de Cros, siendo considerado el inventor del gramófono y quien prensó los primeros discos planos comerciales en 1889” (Restrepo, 2020, p. 185).

⁴⁸ “Las industrias fonográficas -Discos Columbia- y -RCA Víctor-, ambas americanas, fueron las primeras en distribuir sus discos a escala mundial, además de ser pioneras en la grabación de artistas americanos” (Gutiérrez, 2006, p. 98).

mayo de 1922 (Restrepo, 2020); posteriormente empresarios de la ciudad fundaron las primeras empresas discográficas que surgieron como prensadoras de discos.

A finales de la década del 40' (4 de septiembre de 1949) nace en Medellín “Discos Lyra (...) La empresa fundada por Antonio Botero Peláez y Rafael Acosta Salina, (...) Para 1953 se disolvió la sociedad de “Discos Lyra” y se creó la Industria electro sonora Limitada más conocida como “Sonolux” Para el año 1955 las dos industrias fonográficas más grandes e importantes del país estaban en Medellín, entre las dos “Sonolux” y “Discos Fuentes” tenían el monopolio de los artistas más importantes en Colombia y algunos artistas internacionales. (Gutiérrez, 2006, p. 101)

Es entonces que la ciudad se constituyó en la particular distinción que la industria sonora demarcó dentro del campo social de la música, la confluencia de compositores, cantantes, orquestas y empresarios justificó la diversidad sistemática de un gusto colectivo que demandó los intereses musicales de la sociedad⁴⁹.

La época presente muestra el legado musical de la *Fonoteca Departamental* que hace ver a la ciudad de Medellín como el núcleo histórico y social de la industria discográfica en el país; es en este sentido que la mirada del disco está relacionada con la vida y obra del cronista radial *Hernán Restrepo Duque*, uno de los agentes vinculados con la producción musical en este específico campo social de la música.

3.12 Acciones o disposiciones de los agentes en la caracterización de la cultura paisa

La sociedad medellinense ha desempeñado acciones en lo artístico, en lo industrial, en las festividades representativas, y en los nuevos direccionamientos que en materia de desarrollo urbanístico ha promovido. Lo artístico ha establecido la circulación de obras de arte, congresos, festival de tango, festival de poesía, feria del libro, entre otros. Lo industrial merece posicionar la producción textil, manufacturera y su industria discográfica; las festividades destacan la feria de las flores como la más representativa, y el Metro como el nuevo direccionamiento que estableció su propia cultura dentro del desarrollo urbanístico de la ciudad. Todo ligado a la tradición e identidad producto de la caracterización de la cultura paisa.

⁴⁹ Caso especial el de Discos Fuentes con los catorce cañonazos Bailables que surgió en los años sesenta (Colprensa, 2019).

Dentro del contorno nacional existen unos rasgos de identidad que caracterizan la cultura *paisa*, la sinergia de tradiciones y costumbres simbolizadas en la religiosidad, la música y el compromiso social hacen concebir un *paisa* que canta y declama su tierra montañosa con furor y sentido de pertenecía, son prácticas y costumbres emblemáticas que los antioqueños acogen en un mundo demarcado por los valores de la vida.

En cuanto al campo literario, Antioquia posee en algunos de sus escritores un estilo *costumbrista*, con todos los detalles que la gente sencilla disemina en el contorno de su pueblo y sus plantaciones agrícolas, en la representación de la siembra y recolección del maíz y en la nostalgia noble y bondadosa que ilustró el poeta en el canto a la belleza de los paisajes antioqueños⁵⁰.

Al igual que dentro de una actitud musical, el *paisa* en su relación de ennoblecer y promover su tierra se acoge instintivamente a la temática musical que sus pasillos y bambucos disponen en la sociedad, temas como *El Corazón Antioqueño* que prescribe el amor por la mujer y la Virgen María, para luego manifestar la vida bohemia: *Tengo una novia en la tierra, tengo una madre en el cielo, tengo un alma de poeta y un corazón antioqueño*⁵¹, y *La Ruana* que ennoblece el valor histórico de la colonización *paisa* cuando expresa: *Fue fundadora de pueblos con el tiple y con el hacha y con el perro andariego que se tragó la montaña*⁵². Se pueden ver las disposiciones que también reflejan el sentir emocional entonado por el músico y poeta antioqueño.

En particular, los agentes dentro de esta identificación de la cultura *paisa* sintetizan las disposiciones que dan a entender sentimientos de apropiación con caracteres de construcción de ideas y estructuras mentales de la sociedad.

3.13 La música: capital económico de la ciudad

La música en la demarcación del campo social ha participado en la construcción de una sociedad cosmopolita diseñada por la diversidad de saberes y costumbres que integraron todo su valor sociocultural en la ciudad. Su capital económico tipifica un primer asunto valorativo de la reinención sonora en la que la ciudad ha estado constituida a través de la historia, es en esta

⁵⁰ Haciendo un especial énfasis en autores renombrados como: Tomás Carrasquilla, Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía que especializaron su obra en Antioquia.

⁵¹ *El Corazón Antioqueño*. Autor: Hernando Montoya; Música de Camilo García; Interprete El Dueto de Antaño.

⁵² *La Ruana* de Luis Carlos González, José Macías, tradicionalmente interpretado por el dueto Garzón y Collazos.

configuración que los hábitos de escucha han modificado las diferentes tendencias sonoras constituidas en la formalización de la música con la sociedad.

En este contexto la industria discográfica, los espectáculos públicos: conciertos y presentación de artistas, las emisiones televisivas y radiales en general, son garantes al considerar la música como capital económico del cual se obtiene ganancia, efecto que en la actualidad ha cambiado, puesto que el internet está brindando un nuevo sistema de negociaciones para la industria musical que lo particulariza entre los demás medios de difusión. Es en realidad el poder de expansión donde el totalitarismo humano se ve inmerso en una opinión de gusto y disgusto que identifica la conquista del público para obtener la notoriedad artística.

Es en este sentido que las plataformas de música en internet desplazan gradualmente la difusión musical que tradicionalmente se ha venido desplegando con los medios de comunicación masiva, ambas manifestaciones -medios masivos-internet- han sido determinantes en el aprovechamiento de las nuevas modalidades del consumo musical. “Aunque para las grandes compañías de venta de música digital, como iTunes, las nuevas plataformas de streaming pueden verse como una amenaza; lo seguro es que éstas serán la salvación de lo que quede del negocio musical tradicional” (Buskirk, citado en Sabogal, 2013, p. 28).

Esto de la notoriedad artística es lo que da realce a las empresas productoras musicales para obtener bienes económicos, el sistema de lanzamiento de los cantantes, orquestas y grupos musicales en general, dependen del nivel de ventas que se oferten en el mercado; inicialmente con la comercialización de discos y casetes que impulsaba los diferentes géneros musicales que simpatizaban con el gusto de las personas, luego con los novedosos avances en formatos sonoros: disco compacto o CD, disco laser, etc., comprometidos con mejorar el audio en una alta fidelidad de sonido.

La época presente dictamina otras disposiciones de la música como bien económico. Es común verla en dispositivos de almacenamiento masivo que se comercializan en las calles de la ciudad y teléfonos móviles que pasan por alto el derecho de propiedad intelectual de la industria musical colombiana. “Además de su intrínseco valor humano y cultural, el valor económico de la música emana de los derechos de propiedad intelectual asociados a las obras originales, a su interpretación y a su difusión” (Jewell, 2016, párr. 4).

Con la música, la ciudad de Medellín vivió momentos de cambio social que trascendieron de forma emotiva y psicológica en su historia. Lo primero que se observa es el reconocimiento de una realidad cultural que enfatiza la identidad de una sociedad tendiente a mostrar la música como principal centro de atención; la dinámica de los *hitos* estableció que, para la comprensión y entendimiento del campo social, fuera necesario organizarlos a partir de esos momentos históricos que demarcaron los diferentes hechos protagonizados por los movimientos y las disposiciones que la sociedad simplificaba dentro de su propia estructura mental.

El campo social de la música en Medellín vinculó casualmente, en términos de manifestaciones sonoras, los hechos destacados que fundamentaron las acciones transformadoras de la sociedad; la pertinencia en que se han desarrollado los distintos cambios sociales a través de los *hitos*, fija una visión significativa de la gente en relación con la música, ya que contribuyen con la comprensión del concepto del hecho histórico que estimula el cambio dentro de una específica significación sonora. De acuerdo con este enfoque, la demarcación temporal o hito histórico, sirvió como herramienta para analizar la música dentro de una realidad que transformó pensamientos, corrientes e inclinaciones en la ciudad.

La música así establece una dicotomía social, su relación con el ser humano y la sociedad es inherente a la posición jerárquica que ocupa el agente social dentro de su colectividad. La perspectiva histórica se ha sintetizado en la función social conque la música ha difundido el modo de vida de la gente, estableciendo así un campo social de la música delimitado y reconstruido en la ciudad de Medellín.

4 Metodología del estudio

La apuesta metodológica de esta investigación se enmarca en el paradigma epistemológico cualitativo de corte descriptivo – interpretativo, con postura epistemológica crítica.

Una manera paradigmática de entender la presente investigación es la relación del hombre con la música, la simbiosis que resuena y que colma la emoción agradable en un mundo sonoro inmerso entre la sensibilidad y la memoria de las personas. Desde esta perspectiva, la vinculación del hombre con la música permite transformar estados de ánimo que engrandecen la esencia de la sociedad y modifican sus *habitus*. La música se ha vinculado con aquello que designo como la esencia de la sociedad, referido particularmente a la estimulación que la escucha musical condensa en el pensamiento de los seres humanos incorporada a la tendencia selectiva de determinados gustos colectivos. Cuando el individuo reacciona ante los efectos sonoros de la música y ella coadyuva a establecer modelos de conducta humana individual y colectiva, deviene en paradigma a través de modos aprehendidos que los sujetos incorporan a sus estilos de vida, y los cuales van generando esquemas mentales que les permiten desarrollar su vida cotidiana para interrelacionarse en comunidad, e ir configurando marcos de identidad asociados a sus costumbres dentro del espacio social. En este sentido, la música establece ámbitos para delimitar su campo social.

En la perspectiva antes planteada, el modelo paradigmático de una sociedad comprendido desde los esquemas de prácticas y relaciones consideradas dentro de los vínculos sonoros, posibilita la emergencia de disposiciones dentro de la sociedad, las cuales devienen en esquemas al interior de una cultura compartida o común, vinculada con los conocimientos, tradiciones y costumbres que se enmarcan dentro los procesos de creación colectiva de las comunidades y que se van configurando, dentro de sus estilos de vida, como bien patrimonial.

La música forma parte del conocimiento humano, emerge como arquetipo de formación empírica basada especialmente en la experiencia de vida, cuyo lugar en la sociedad ha ido cobrando validez ya que organiza el comportamiento instintivo que la música despierta en las personas, por eso se puede construir conocimiento sobre ella. La manifestación sonora dentro de una colectividad interviene en los modos de vida de ésta y se sitúa sistemáticamente como fuente de conocimiento, en esta investigación sobre el *campo social de la música en Medellín*. Ligado al principio o fundamento del conocimiento humano, *el paradigma*, señalado anteriormente, actúa como arquetipo de formación empírica, basándose especialmente en la experiencia de vida, que

dentro de la sociedad se ha destacado como origen y validez de aquel comportamiento instintivo que ejerce la música en las personas, con estos aspectos se construye el conocimiento, haciendo que toda manifestación sonora dentro de una colectividad intervenga en los colectivos sociales y en los modos de inserción e interacción social.

La música como arte ha establecido un lugar específico con la transformación social, el arte de la música ha tenido un lugar específico en tal transformación, al ser reconocida como asunto de gusto a partir del cual se clasifican y se elaboran juicios asociados con la música que escuchan las personas y los grupos sociales. En este sentido, la música instaaura una relación especial con la colectividad humana ya que se configura como práctica social que determina dinámicas de relación y reciprocidad de saberes o conocimientos, estos caracteres son los que definen la música dentro del componente cualitativo, al transformarse para formar parte integral de la vida de las comunidades.

La percepción sonora dentro de la sociedad es tan distintiva como la naturaleza misma. El sonido emerge como fenómeno natural valorable en virtud de sus atributos, de su carácter y de cómo se inserta y moviliza en la vida individual y colectiva, por lo cual esta investigación optó por una perspectiva cualitativa, en tanto que aborda el sentido humano de la música y sus relaciones en el campo social. Es descriptivo e interpretativo en la medida que, inicialmente se narran los hechos y las circunstancias que han demarcado los comportamientos de cambio en la sociedad, cambios que se organizaron a partir de seis hitos asociados a la historia musical de Medellín, a través de la descripción de acontecimientos que se constituyeron como eventos de observación social de la música. Para este caso, la interpretación deviene valiosa porque se expone el sentido significativo que la música ha brindado a la población medellinense.

Lo anterior evidencia que con una descripción fundamentada en el representar discursivo de las sonoridades que propiciaron situaciones de impacto circunstancial, se consigue identificar determinados comportamientos que caracterizan un espacio específico en relación con el campo social en estudio. Es importante tener en cuenta que se *describió* solo por el hecho de atribuirle una calidad objetiva al texto investigativo y se *interpretó* para establecer una ilustración hermenéutica representada en la música como expresión creativa de la sociedad, dos recursos metodológicos que garantizaron plenamente esta demarcación del campo social de la música en la ciudad. Cabe recordar que de acuerdo con Quevedo y Castaño (2002, p. 12): “la interpretación

parte de una preconcepción de lo que se pretende interpretar. La preconcepción hace referencia a lo que el investigador sabe ya, y es capaz de reconocer en el hecho analizado”.

En lo que concierne a esta inferencia, el texto relaciona un conocimiento adquirido a través de mi experiencia y mi vivencia, al ser partícipe del movimiento musical de la ciudad desde lo culto y lo popular. Con ella se sintetizaron los primeros hallazgos de la investigación. Un segundo aspecto involucró la revisión documental, considerada una estrategia pertinente para delimitar y reconstruir el *campo social de la música en Medellín*, en especial la relación música y ciudad, cuando se incrementan nuevas visiones del conocimiento motivadas por músicos y académicos al examinar la música desde sus diferentes puntos de apreciación (géneros musicales, historias de vida y estudios biográficos que conceptualizan la vida y obra de los compositores). Desde este ángulo de apreciación, la significación del arte musical en la ciudad objeto de esta investigación, se ha sistematizado y publicado en ensayos, tesis y textos entre otros, que brindaron variedad en los esquemas de diseño teórico conseguidos en el estudio de la diversidad de corrientes sonoras al incorporarse desde el exterior en Medellín. En este sentido, ciertas perspectivas originadas en vivencias y conocimientos musicales míos como investigador, proyectan a teorizar estos aspectos que en materia de sonoridades han integrado la ciudad, en tanto que mi *preconcepción* contribuyó junto con aquellos actores que visibilizaron la realidad de la música en la ciudad, a la descripción analítica e interpretativa de la investigación.

La música, en una postura epistemológica crítica de la investigación, reconoce que desde la etnomusicología es “entendida como el estudio de la música en la cultura y de las dimensiones culturales de las expresiones musicales” (Carvalho, 2003, p. 2); desde la antropología, Lévi-Strauss (citado en García, 2016) sustenta que la “expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y a quien la produce- la música se vuelve un elemento esencial para la comprensión y análisis de cualquier sociedad” (p. 11); la historiografía señala que “existen trabajos importantes en el campo de la historia de la música que son deudores o están inscriptos en las tendencias procedentes de la Nueva Historia o Historia social” (Eckmeyer y Cannova, 2010, p. 8); y la etnología manifiesta que “Hoy sabemos que todas las culturas, de una u otra manera, relacionan la música con entidades incorpóreas y con conceptos” (Mendivil, 2015, p. 1).

Desde estas cuatro miradas la música ha propiciado nuevos conocimientos, es en este sentido que la postura epistemológica crítica de la demarcación del *Campo Social de la Música en Medellín* mantuvo el predominio educativo de la música tanto desde la interacción social como desde el punto de vista artístico-musical.

La anterior afirmación devela que esta investigación es crítica en tanto que establece la fundamentación de un pensamiento musical direccionado a favorecer los aspectos constitutivos del conocimiento, todos ellos consolidando un individuo dentro del comportamiento sociocultural que lo reconoce como agente social dentro del campo, desde este criterio, el mundo de las sonoridades dentro de la sociedad optimizan el conocimiento cuando interrelacionan el saber dentro de la perplejidad misma del pensamiento educativo.

En coherencia con lo anterior, *se escribe para inmortalizar*⁵³, al igual que se canta y se modela para inmortalizar. A partir del análisis documental, cada una de las apreciaciones deja a la posteridad un testimonio que sirve como herramienta para futuras investigaciones. La historia de la humanidad sin el documento no certificaría el hecho trascendental del ser humano sobre la tierra, ya que la búsqueda del conocimiento va siempre ligado a la información documental, el documento es el pilar que sustenta el peso de los acontecimientos que repercuten persistentemente en la inhóspita indagación del hombre, siendo una de las evidencias que lleva a la comprensión de los hechos históricos por el sendero transformador de las sociedades. El documento es entonces la figurada narración episódica de los hechos que revelan acontecimientos, costumbres y formas de vida de las culturas sobre la tierra.

La integración de la música en la vida social de la ciudad ha sido diversa, la música ya establecida dentro del paradigma mental de los sujetos ha reaccionado en contra de los esquemas tradicionales que no dan posibilidad exploratoria de transformación a las diferentes formas de modernidad, en efecto que el fenómeno música sociedad es la incidencia para conformar la unidad de análisis, con la transformación y la reorganización fundada dentro del espacio de escucha se diseñan los instrumentos para el análisis documental, primero indagando por el estudio sistemático del documento, con la pertinente base interpretativa de su autor, segundo se utiliza el proceso de análisis para sintetizar algunos esquemas teóricos, por último se miran las conclusiones para

⁵³ La frase: *se escribe para inmortalizar*, fue tomada de mis notas de la asignatura *Cultura Lingüística I*, en la Universidad Eafit.

verificar los hallazgos trazados en la investigación. El análisis de la información se despliega desde mi percepción y comprensión del acontecimiento socio musical en concordancia con las fuentes documentales diferenciadas en los discursos.

Por tal razón se tomó la decisión de un método documental, inicialmente por el rastreo de artículos, libros y capítulos de libro, que me condujeron a identificar el vacío y el valor de la demarcación del *campo social de la música en Medellín* como posibilidad de aportar tanto a la comprensión misma de la ciudad, como a la posibilidad de ajuste que requieren las políticas de cultura asociadas a la música y su valor educativo. Derivado de este análisis se optó por una metodología documental: se recuperó la información musical en aspectos artísticos, sociológicos y educativos, tomando como referencia la influencia que ha establecido la música dentro del campo social en Medellín.

Tanto la revisión documental como las interacciones con expertos permitieron precisar la premisa básica de la investigación, según la cual la música se explica sólo en términos de interacción social dentro de la tensión entre lo popular y lo culto, que dio vida al *campo social de la música en la ciudad*. En síntesis, el acercamiento a la delimitación del *Campo Social de la Música en Medellín* a través de un análisis documental permitió la vinculación con los aspectos que dimensionaron la comprensión del concepto *campo*, con las luchas de poder y con las estrategias de los agentes sociales para mantener su lugar dentro de este en relación con la música como actividad placentera de los seres humanos.

En aras de precisar la reconstrucción del *campo social de la música en Medellín*, se realizó una exploración documental utilizando los siguientes criterios:

1. *La especificidad en el tema músico social del documento*: textos presentes en índices académicos o bibliotecas virtuales, con lecturas de tipo histórico, social o antropológico de la música.
2. *Eficacia y trascendencia del contenido teórico*: textos con evidencia de manejo riguroso y detallado de la información según el interés reportado.
3. *Análisis temático en diversos textos*: el mismo tema abordado por diferentes versiones documentales que sugieren la comparación razonada y significativa de la investigación.

4. *Originalidad del texto*: publicaciones originales realizadas entre 1974 y 2018.
5. *Textos cuyo desarrollo incluya relaciones entre cultura-arte-educación*. Al respecto Bourdieu (2010, p. 48):

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

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

A partir de estos criterios, un primer curso de acción fue identificar en el marco de la educación la práctica humana, con lo cual el capital cultural de la ciudad mostró con la música la confrontación de dos instituciones educativas que han desarrollado didácticas del arte musical desde lo culto y lo popular: *El Conservatorio de Música y la Escuela Popular de Arte*, respectivamente. En este sentido, la investigación puntualizó un análisis documental asociado a esta tensión social con las instituciones representativas dentro del campo social de la música en Medellín.

Para el tema de la fundación de la *Escuela de Música Santa Cecilia*, hoy *Conservatorio de Música*, se tomó como principal referente a Fernando Gil Araque quien indica: “La Escuela de Música Santa Cecilia fundada en 1888, va a jugar un rol fundamental en la transformación urbana y en la incorporación de nuevos ideales y hábitos sociales, (...) promovidos desde las élites económicas, políticas e intelectuales” (Gil, 2015, p. 177).

Y para la comprensión concerniente a la fundación de la *Escuela Popular de Arte EPA* se rastreó el patrimonio documental del *Archivo Histórico de Medellín AHM*. La *Escuela Popular de Arte EPA* singulariza otra perspectiva institucional que devela una oposición al concepto de la incorporación de los nuevos hábitos sociales promovidos por las élites de la ciudad, promocionando la cultura popular a través de la música, el teatro y la danza, “La escuela Popular de Arte surge de las necesidades artísticas del pueblo, expresadas, en un primer momento, por un conjunto de danzas, pero ha crecido, se ha desarrollado y la necesidad se multiplica” (Duque, 1980, p. 5c).

En el análisis del fenómeno musical, se restablece en sentido crítico la memoria y la contemporaneidad diferenciada en los esquemas rítmicos y melódicos que se reflejan en las disposiciones de la sociedad. Algunos estudios tales como el de Panesso (1989) *El Tango en Medellín*; Mejía (1973) *Aire de Tango*; y Santamaría (2008) *Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-195*, argumentan el surgimiento de géneros musicales. Otros como Sierra (2020) *Festival de Ancón, la historia del Woodstock colombiano, un festival ideal para los amantes del rock en Colombia*; y Beltrán (2016) *Grupo Suramérica: 4 décadas apostándole a la vida*, manifiestan una realidad del paso de los años vista a través de personajes que trascendieron en el movimiento musical al realizar estudios que reviven sonoridades olvidadas. De todas estas declaraciones surgen los registros documentales tales como Parra (2017) *Deconstruyendo el chucu-chucu: auge, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*; y Restrepo (2019) *Don David E. Arango, agente de discos de la Columbia Phonograph -CO- En Antioquia*, que se utilizaron para vincularlos al análisis teórico de la investigación, teniendo como criterios principales la historiografía, la etnología, la sociología y la antropología musical de la ciudad.

Desde la Historiografía, la mirada de las primeras grabaciones realizadas en la ciudad marcó un elemento significativo sobre el estudio del capital económico. Como primer factor de producción brindado por las nacientes emisoras dentro del campo social, “En Medellín, fue Hernando Téllez Blanco quien, desde Radio Nutibara, emisora ubicada entre la carrera Junín y la avenida La Playa, grabó un extenso repertorio de música popular local y latinoamericana” (Restrepo, 2020, p. 197).

La Etnología compara las disposiciones sociales de la *cultura paisa* entre el contexto cultural generalizado del país, al priorizar la cultura y el desarrollo en la diversidad étnica fusionada dentro del campo social, caso especial es el acrecentado poder económico musical que brindó la industria discográfica en la ciudad cuando estableció el nacimiento del *Rock Tropical* en el denominado *Sonido Paisa* o *chucu-chucu*, al apropiarse de los caracteres sonoros de la costa atlántica colombiana en la constitución de la *forma urbana de cumbia*, “He aquí el nacimiento de lo que después será bautizado como como chucu-chucu y que dentro del discurso detractor sería identificado como -sonido paisa-” (Parra, 2017, p. 83).

Desde la Sociología, el pensamiento sociológico de Pierre Bourdieu, a partir de su propuesta de campo social, abre posibilidades para describir el sistema de jerarquías y de luchas por la distinción, con interrogantes sobre la distribución y funcionamiento del capital cultural llamado música en la ciudad. En este sentido, se han formalizado el proceso y las condiciones que han hecho de la música un campo estructurado a partir de fuerzas autoritarias con características desiguales, y la lucha que identifican la música en Medellín como campo social con especificidades, “además de un campo de fuerzas, un campo social constituye un campo de luchas destinadas a conservar o a transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu, 2010, p. 12).

Desde la Sociología de la Música, Hormigos (2012) señala que la reconstrucción del campo social de la música aborda los cambios que esta ejerce sobre la sociedad, “La evolución de la música, como la de la sociedad, se produce dentro de unas categorías conceptuales exactas, que vinculan el progreso o evolución musical con el de la sociedad, dentro de unos caminos muy concretos” (p. 83).

Uno de los criterios de la investigación, por los cuales se realizó una mirada de la música desde el punto de vista antropológico, fue tomado del antropólogo John Blacking cuando estima que los sistemas musicales son más valorados desde el punto de vista humano que musical, afirma “Estoy convencido de que una aproximación antropológica al estudio de todos los sistemas musicales les hace más justicia que cualquier análisis de sus patrones de sonido tomados en sí mismos” (Blacking, 2006, p. 26).

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

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

En síntesis, esta investigación se realizó primordialmente desde una perspectiva documental como dispositivo para el análisis epistemológico, cualitativo y descriptivo del interés de estudio. El resultado permitió desarrollar el estudio desde la idea de campo en Pierre Bourdieu,

tal como el concepto base estructurante de la investigación, pasando por la configuración del campo de la cultura, más precisamente de capital cultural, y dentro de este la música como un tipo de capital cultural.

Se puede decir entonces que, hay testimonio de que el tiempo deja percibir la ciudad como el lugar donde se establece la música dentro del contexto social urbano, en términos de lo que ella ha implicado para conjugarse internamente en su misma base social. Es en este sentido, un análisis documental develó estos rasgos que configuraron el campo social de la música transformado en ciudad, rasgos que para una comprensión razonada y ordenada necesitaron del documento como principal recurso metodológico.

Cierre - aperturas

*La música es una forma de percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento
que contribuye a la construcción social de la realidad*

(Hormigos, 2012)

La presente investigación mostró cómo los acontecimientos socio-musicales desplegados de los diferentes hitos históricos en Medellín, confirman el valor de la música en las transformaciones de ciudad.

El punto de partida desde mi experiencia, posición y estilo de vida, asociado a mi inclinación por la música y la reflexión sobre ello, me permitió dotar de sentido el reconocido valor del arte del sonido y su relación con la educación. Ella (la música) es reconocida como una de las inteligencias que favorecen el aprendizaje, tal como yo mismo lo había experimentado personalmente; y el comprender que muchas de las tensiones y constricciones que me correspondió vivir estaban asociadas a la relación social de la música y su carácter de capital cultural. De modo tal que el concepto de campo, en relación con la ciudad convertida en el espacio humano, me ayudó a comprender el entramado de relaciones sociales asociadas a la música a través de las desigualdades, las transformaciones y las prácticas sociales que se desprendieron de mi vivencia socio-musical en instituciones tales como *El Conservatorio*, la *Escuela Popular de Arte*, el *Coreomusical Canchímalos*, la *Biblioteca Pública Piloto*, la *Universidad EAFIT* y la *Gobernación de Antioquia*.

Demarcar el campo social de la música en Medellín, transformó progresivamente mi preferencia de un cambio de gusto a músicas que en ningún momento había prestado atención, como también permitió valorar el amor por las nuevas sonoridades que quedaron grabadas en mi memoria. El sonante paso del acontecer socio-musical en la ciudad partió inicialmente, según mi visión, de una mirada individual que me llevó a considerar los diferentes modos de mi relación con la música contemplada dentro de una apreciación colectiva, donde descubrí que las canciones son representaciones temporales que van disponiendo de mensajes y timbres sonoros que interfieren en las distintas formas de sociabilidad, y conllevan a que la música se congrege en vínculos de colectividad humana, tanto desde el comportamiento como desde la misma particularidad del pensamiento.

Así también, percibí que la música establece específicas formas de relación social que complementan las diferentes épocas del año en relación con la cotidianidad, y la reciprocidad entre tiempo y sonoridad que configuró cambios del consumo musical en la ciudad, fonógrafos, gramófonos y tocadiscos como reproductores de discos, magnetófono como reproductores de cinta plástica, el walkman para casete, discman para el cd, y hasta el iPhone como dispositivo personal.

Comprendo que el conocimiento colectivo adquirido por la sociedad va mostrando con la música la formación de un específico campo social, permitiendo que el juego y la confrontación se incorporen para ejercer tensión entre sus agentes sociales, y con ellos el dominio y el liderazgo del espacio. Lo anterior manifiesta que Medellín al adquirir este específico conocimiento colectivo está también consolidando con la música su propio capital cultural, en la medida en que la música desde lo educativo, artístico y cultural promueve toda la interrelación social entre los seres humanos, así la música fortalece “la acción social como la forma elemental de sociabilidad que permite a un individuo relacionarse y ser relacionado con los demás” (Weber, citado por Bruno, 2010, p. 206); por lo que escuchar, bailar, cantar y tocar (un instrumento musical en este caso) son acciones sociales que sirven como recurso para estimular las habilidades cognitivas y sociales en las personas.

Consecutivamente desde este punto de la demarcación del campo social de la música, y ya habiendo evolucionado en el mundo el fonógrafo al gramófono, se encontró que la conexión Medellín-Río Magdalena es el principal hito histórico que respaldó uno de los objetivos del estudio. En este sentido se orienta la marcha firme de la industrialización, la producción y desarrollo de la industria discográfica en la ciudad, tanto el ferrocarril, la industria discográfica y los movimientos juveniles de la contracultura (el movimiento hippie, el rocanrolero y el Punk Medallo de los ochenta) dieron voz con la música a la sociedad en el hilo conductor de transformación social, en cuanto a la asociación de comunidades y agremiaciones de la industria musical, a la sensibilización sonora dentro de la proyección cambiante de las identidades, y en la apertura de las nuevas audiencias encaminadas a desarrollar el gusto por los diferentes géneros musicales.

Se destacaron también dentro del campo social los hitos históricos que junto con otros aspectos incorporados como la cultura popular, la identidad, la expresión cultural, las tradiciones, las creencias, las prácticas y las tendencias de comunidad desde el sentir de la música, hacen de la

música un lenguaje de creación humana ceñido a la delimitación de un gusto por lo culto o lo popular; ahora, es concordante mostrar los cambios en las disposiciones que se evidenciaron dentro de la trayectoria de estos hitos históricos:

Con la creación de un estilo romántico musical europeo que se caracterizó por el arribo de los ilustres maestros e intérpretes del sur de Colombia y con la fundación de la imprenta musical, la sociedad en Medellín estableció disposiciones percibidas a través de la capacidad económica propia del mundo de los negocios. Fueron prácticas de capital que determinaron la circulación de la música docta universal. Luego con el Ferrocarril de Antioquia como segundo hito, se emprendió el desarrollo mercantil que igualmente generó la circulación de capital económico, focalizado en un interés financiero con la música. Con la fundación del Ferrocarril de Antioquia se obtiene un resultado significativo para la demarcación del campo, se acentuó la entrada de los géneros musicales mexicanos que influenciaron la música tradicional campesina, *música de carrilera*, y la conexión Medellín-Río Magdalena que asumió el Ferrocarril como hito constructor, así participan las distintas sonoridades y géneros desplegados dentro del espacio social de la ciudad. Con ellos se demostró que los diferentes estilos musicales ingresaron para cautivar nuevos oyentes y fortalecer la reciprocidad con los diferentes gustos de la gente, es en este sentido que la variedad sonora dentro del campo estimuló los oídos diferenciados por la diversidad de géneros musicales con novedosas preferencias musicales para la ciudad.

Una expresión del campo en las disposiciones, fue la consolidación progresiva de los sitios exclusivos de baile popular nocturno que antes no existían, demostrando cómo el capital económico se cruza con el capital cultural dentro del campo de la música para configurar dichas disposiciones, luego las disposiciones sociales asumen el tango con otro tipo de melodías que se convirtieron en la sensación de un exclusivo baile popular nocturno, para después sincronizar con la guasca un sentimiento de despecho y desamor en la cantina; por último la nueva ola, el club del clan, el rock and roll, la canción romántica y protesta amplificaron en la sociedad otras disposiciones alrededor de los géneros de escucha y gustos por el baile, con el tiempo también las disposiciones se desplegaron alrededor de la audiencia donde los grupos asumen una apreciación perceptible, la particular y característica forma de vestir, es en esta perspectiva que la música se direcciona como una forma de expresión e interrelación social que emancipa el movimiento juvenil rocanrolero hacia el surgimiento del género de la música tropical establecida en este último hito.

En síntesis, los hitos históricos cambiaron las disposiciones o los esquemas mentales de las personas dentro de la sociedad. En este sentido se puede deducir que el conocimiento humano es el producto de un momento memorable en la historia, ya que en la praxis social la mentalidad auditiva es ante todo una representación de saberes, prácticas y costumbres que la cultura y la identidad situaron dentro del agente social; es así que desde la perspectiva de los hitos históricos la acumulación de conocimiento y diversidad sonora alcanzaron en sintetizar los hábitos y tradiciones que singularizan la reflexión crítica de la sociedad. “Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible” (Bourdieu, 2010, p. 38).

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

Para el siguiente hito se puede decir que la clase popular en Medellín reprodujo con el tango el lenguaje lunfardo y corporal propio de la sociedad criolla argentina, fueron la complacencia y el sentimiento de la gente, disposiciones que hicieron germinar el tango en la ciudad, “Estaban dadas las condiciones para su articulación con el gusto y la simpatía popular” (Jaramillo, 1989, p. 55). En otro sentido el cine, la radio y la televisión asumen una disposición que atrae la mirada de la sociedad medellinense, si bien la proyección de películas mexicanas persuadía el gusto de la gente, la radio y la televisión también promovían la generación de una

tensión entre el movimiento del rock en Colombia en contra de la rigidez religiosa y absolutista de la sociedad medellinense marcada por las tradiciones de ese tipo.

Se llega entonces a deducir que el paso a cada hito promovió un cambio de disposiciones sociales a través de estrategias que vienen del capital económico, y otras que vienen de los actores en pugna tales como la defensa de la canción popular y el uso del capital económico con la música, donde el gusto actúa como principal elemento asociado a las prácticas de escucha colectiva.

Otras disposiciones se ven con el cambio de la preferencia musical ya que cada uno de estos hitos generó colectivos humanos de identidad social con la música, agremiaciones que simpatizaron en la caracterización de los géneros musicales que son determinantes en el transcurso del acontecer histórico; la canción protesta es otra de las prácticas sonoras más representativa desde el punto de vista intelectual, en virtud de que se favorece el pensamiento musical entonado de la sociedad, las disposiciones son consolidadas también por los medios masivos de comunicación, la industria discográfica y el gusto individual transmisible, estas son las que se transforman en la medida en que suceden los hechos y los acontecimientos trascendentales de la historia musical de la ciudad, el agente social desde sus mismos esquemas del pensamiento construye y aporta a la sociedad las disposiciones fundadas por su propia emoción, gusto y afinidad sonora, cambiando y transformando los esquemas emocionales del pensamiento.

Seguidamente, se puede hacer una mirada sobre lo que se concibe como música popular, música culta y música autóctona dentro de este campo social de la música, este argumento debe preferiblemente explicar lo siguiente:

1. La música autóctona: es la música de tradición oral, caracterizada por sus esquemas melódicos sencillos y figuras narrativas cantadas con un lenguaje rural campesino.
2. La música popular: la llamada música popular no corresponde propiamente a un género ni a un estilo, más bien se nutre de muchos y variados traspasando fronteras y tiempos; se adapta sin prejuicios a los adelantos técnicos y a los cambios estéticos, y por, sobre todo, gusta (Payá, 2011, p. 40).
3. La música culta: es aquella que muestra la música desde un punto de vista ilustrativo y académico, en especial la que proviene del conservatorio clásico europeo.

La estructura social con el paso de los hitos en Medellín transformó las tendencias y gustos en afinidades musicales que la sociedad prefirió dentro de la concurrencia de los géneros musicales

en el campo, se puede deducir que en esta demarcación tales afinidades permearon un gusto y un apego en la medida en que se van imponiendo sonoridades y expresiones musicales de México, Cuba, Puerto Rico, Argentina, entre otras, esta realidad advierte que se parte de una tensión entre la música culta y la música popular como practica social que dio vida al movimiento en juego del campo social de la música, donde se deja ver que tal tensión se mantiene en el cambiante pasar de los acontecimientos significativos de cada hito.

La perspectiva ilustra que la música va siempre ligada a determinados estilos sociales que delimitan el gusto y lo adhieren a su forma de vida social, aun así en el transcurrir de los hitos como demarcaciones temporales en la historia musical de la ciudad es visible la diferenciación tendiente a delimitar la música culta y la música popular, siempre en función de sus gustos, “de esta manera, el autor (Bourdieu) caracteriza a las sociedades contemporáneas en tres clases sociales en función de sus gustos: las clases dominantes tendrían un gusto *legítimo*; las clases medias, un gusto *medio*; y las clases populares, un gusto *popular*” (Bourdieu, citado por Villalba, 2010, p. 2).

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

Instintivamente, el movimiento rocanrolero va popularizando los hábitos de escucha en la sociedad juvenil, en la medida en que la reconfiguración de lo culto y lo popular son fusionados finalmente por la industria discográfica en el último hito de la música tropical, esta reconfiguración admite la variabilidad de disposiciones que los agentes en el campo evidenciaban cuando adquirían su disco o casete preferido en el almacén musical, así se diferenciaba el cliente de la música clásica como el erudito, el de la salsa y lo tropical como el divertido, el de la nueva trova cubana y música

latinoamericana como el estudiante universitario, y el del tango y la música colombiana como el del melómano.

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

La música ya muestra su base productiva en un movimiento en torno a del pop urbano que exclusivamente está innovando aceleradamente la forma habitual de la industria discográfica a lo que hoy suena en las emisoras radiales y dispositivos electrónicos, en referencia están las plataformas de *streaming* como una nueva revolución juvenil que desencadenó otras disposiciones adheridas a nuevas formas de esquemas audiovisuales que promueven la creación de sus característicos estudios de grabación, es en este sentido que siguió la música teniendo influencia de otros géneros musicales que llegaron del exterior para que la ciudad continúe con la configuración de sus relaciones auditivas alrededor de ella.

En Medellín suenan unos aires sonoros que incorporan al hombre en su identidad, reciprocidad y convivencia, con ello se puede establecer que también se construye un capital cultural desde lo musical. A partir de aquí la música en la ciudad también dimensiona la apuesta por ser un elemento significativo dentro del aprendizaje, ya que se mueve inmerso en las relaciones sociales que conforman el campo social de la música, el concepto educativo vinculado con la música es inherente también a la construcción conjunta que ejerce el aprendizaje con el sujeto social.

Se enfatizó fundamentalmente la ciudad de Medellín como principal punto de referencia, por el perceptible valor o por el efecto que las sonoridades situaron en la mentalidad y el gusto de sus gentes con la música, por su aporte al diálogo que con lenguaje no verbal intervino significativamente en la dinamización social de la ciudad.

La base metodológica-estructural de la investigación estableció que la música como parte del capital cultural de la ciudad contó con un análisis documental enfatizado en el estudio de

artículos, textos y marbetes discográficos consultados desde sitios como la web, los repositorios universitarios y las bibliotecas, igualmente que para el análisis de la música como instrumento de conocimiento y construcción social, el Centro de Documentación Musical y Fonoteca Hernán Restrepo Duque, junto con el Archivo Histórico de Medellín, proporcionaron la información específica que dio respuesta recurrente a la comprensión básica de la información.

El paso de los años reveló algo curioso, en Medellín estaban dadas ciertas prácticas auditivas para que sus gentes establecieran un vínculo afectivo con la música, donde las dos categorías que básicamente generaron el análisis del trabajo, Ciudad y Música, y Campo Social de la Música, revelaron la ciudad como un campo donde la música ha ayudado a configurar transformaciones sociales. “Presentar la práctica musical como una actividad inevitablemente social y demostrar que el desarrollo completo de la creatividad musical humana, de la completa experiencia humana de la música, solo puede entenderse dentro de un contexto social de participación colectiva” (Blacking, 2006, p. 9).

Se muestra así música y sociedad en Medellín en el surgir de las nuevas identidades con las corrientes emancipadoras conquistadas por las preferencias sonoras colectivas que han construido el dinamismo y la configuración de su propia sonoridad “Sonido Paisa” y de cómo la música se constituye en la forma de habitar y vivir la ciudad.

La música en el tiempo ha hecho parte de un fenómeno sonoro de transformación social en los seres humanos, es una correlación entre sonido y pensamiento que exalta la integridad de algo que engrandece el espíritu de existencia, tan abstracta que solo se escucha, no se ve tan llena que cuando se escucha cambia la representación del pensamiento a un estado retentivo de significación por su cultura, su patria o su comunidad, así trasciende el sentido sonoro del hombre, escuchando y cantando su presencia en su entorno, creado, pensado y soñado en relación con la sociedad. El campo social de la música posibilitó juegos de poder en el ser humano impulsándolo a pertenecer a colectivos desde los que se construye ciudad económica, política y simbólicamente. Si la música posibilita estos juegos de poder es porque la categorización social así la discrimina, el asunto es que la sociedad congrega las personas dentro del campo acondicionándolas a unos gustos y unas preferencias sonoras que clasifican diferenciación social.

Desde la mirada de capital cultural, música y educación, se puede establecer que la música como capital artístico es una especie particular de capital cultural que configura otra forma de

expresión del ser humano. Con ella se puede hacer construcción social del conocimiento, como una nueva forma del lenguaje que potencializa las posibilidades del aprendizaje en el ámbito educativo, una perspectiva que da a entender cuán importante es la música para la educación, que ilustra al incentivar a través del aprendizaje los diferentes esquemas del saber de los seres humanos, con cada una de las bases fundamentales de las inteligencias (auditiva-musical), es en este sentido que una educación basada en inteligencias como la auditiva musical, y la interpersonal construyen y aportan el saber necesario para que un individuo social comprenda el valor educativo que tiene el arte como forma de expresión humana, “el amor al arte, la necesidad de arte, que es una construcción social, un producto de la educación” (Bourdieu, 2010, p. 32).

A partir de lo educativo se ha demostrado que la música aumenta la capacidad de memoria, atención y concentración de los estudiantes, por lo que es pertinente que las políticas educativas deben profundizar en el aprendizaje musical como una actividad colectiva y social de la escuela.

La base metodológica-estructural de la presente investigación sintetiza la música como parte de un capital cultural de la ciudad, sustentada a través de una recopilación literaria de análisis documental (artículos, textos y marbetes discográficos), en el sentido de que los estudios sobre música y sociedad también se pueden abordar desde un enfoque cuantitativo, dialéctico o reflexivo; por ello, es recomendable proyectar nuevas investigaciones que desde perspectivas cuantitativas trabajen sobre los efectos que la música despliega en relación con las nuevas tecnologías y el cambio de *habitus social* que en la actualidad se está generando, en la medida en que las nuevas tendencias de producción sonora ya impactan en lo económico, político y cultural, y se sujetan a la diversidad y el auge de los nuevos dispositivos de reproducción que originan en gran medida otras estrategias de interacción social con la música.

A partir del enfoque dialéctico-reflexivo, la visión que se abre del campo social de la música exhorta a un entendimiento social que se ajuste con el conocimiento de la realidad sonora de los diferentes géneros musicales desarrollados dentro del campo social, al posibilitar los juegos de poder en el que el agente social es impulsado a integrar su colectividad constructora de ciudad desde lo económico, político y simbólico específicamente, cuando se constituye un capital cultural a partir de lo musical.

En el ámbito educativo vale la pena trabajar esta configuración del campo social de la música en la ciudad como parte de la formación histórica de estudiantes y profesores que ayude a

comprender disposiciones y habitus configurados en la historia de la ciudad y pueda orientar estrategias formativas en las áreas sociales y en las áreas artísticas que forman parte de los planes de estudio de educación básica y media.

Así mismo, deviene valioso, que los planes de cultura de la ciudad tomen en cuenta este estudio para promover acciones orientadas tanto a hacer mejor uso social de recursos disponibles tales como la fonoteca Hernán Restrepo Duque como a delinear acciones del plan asociadas a los modos en que la música como capital cultural se inserta en la ciudad la transforma y es transformada por ella.

Desde lo académico, valdría la pena que un claustro universitario adhiera el concepto social de la música como imbricación de lo culto y lo popular en uno denominado que vincule a su misión el *elemento que contribuya con la construcción de una nueva ciudadanía que responda a los retos y desafíos de la sociedad contemporánea en el contexto de un mundo globalizado*, pretendiendo que un conocimiento colectivo también puede ser adquirido por la sociedad cuando muestra con la música la formación de su campo social. Ello expresa que la música desde lo educativo, artístico y cultural promueve la interrelación social entre los seres humanos, en el sentido de que son acciones sociales que sirven como recurso para estimular las habilidades cognitivas y sociales en las personas.

Con la base metodológica-estructural de la investigación se obtuvo la información de que la música hace parte del capital cultural de la ciudad, este capital musical que es socialmente valioso donde el tiempo lo mostró como un tipo de capital acumulable y reconocido socialmente en todo el país, desde esta perspectiva se consiguió delimitar el Campo Social de la Música en Medellín, en el que se especificó detalladamente el proceso necesario para esta demarcación al identificar las trayectorias, las estructuras y las magnitudes de este capital cultural llamado música, estableciendo los aspectos objetivados en las obras musicales y sus compositores, los institucionalizados en la industria discográfica, el conservatorio, la Escuela Popular de Arte, y los incorporados con la facultad de ser una ciudad que por su tradición hereditaria la sociedad ha mostrado su afinidad musical, finalmente se establecieron las disposiciones que generaron ciertos habitus musicales en la ciudad de Medellín asociados a los hitos históricos y con esas disposiciones expresadas en habitus se generaron las estrategias sociales entre estos acontecimientos.

Referencias

- Abeillé, C. (2015). *Un análisis de sociología de la cultura: Manchester Sound, Factory Records y Joy Division* [Tesis de Doctorado Artes y Humanidades, Universidad Autónoma de Barcelona, España].
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/288221/caa1de1.pdf?sequence=1>
- Acevedo, E. (Comp.). (1968). *Geografía Pintoresca de Colombia: La Nueva Granada vista por dos viajeros franceses del siglo XIX Charles Saffray y Edouard André*. Litografía Arco.
- Alba, R. (2019). *El reggaetón convierte a Medellín en la nueva capital de la música hispana*. Alnavío, Noticias de ida y vuelta. <https://alnavio.es/el-reggaeton-convierte-a-medellin-en-la-nueva-capital-de-la-musica-hispana/>
- Álvarez, D. (2018, abril 12). *El origen de la música* [Entrada de blog]. <https://medium.com/single-45rpm/el-origen-de-la-m%C3%BAAsica-9b13c097f1c5>
- Alzate, F. (2019, 5 de mayo). Comunicación personal.
- Ángel, R. (2013). *La música y su rol en la formación del ser humano* [Trabajo de grado en Educación Parvularia y Básica Inicial, Universidad de Chile]. Repositorio Institucional http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf;sequence=1
- Araque, F. (2015). Procesos civilizatorios en la música en Medellín: de la escuela de música Santa Cecilia (1888) al instituto de bellas artes (1910). En María Aguirre, Guillermo Hernández-Orozco, Francisco Pérez y Jesús Trujillo (Coord.), *Educación en el arte: protagonistas, instituciones en el curso del tiempo* (pp. 177-204). https://www.academia.edu/40620315/PROCESOS_CIVILIZATORIOS_EN_LA_M%C3%9ASICA_EN_MEDELL%C3%8DN_DE_LA_ESCUELA_DE_M%C3%9ASICA_SANTA_CECILIA_1888_AL_INSTITUTO_DE_BELLAS_ARTES_1910_Cap%C3%ADulo_de_libro_EDUCAR_EN_EL_ARTE_2015
- Arriagada, I. (2018, marzo 1). *El considerable impacto de la música en el aprendizaje* [Entrada de Blog]. <https://www.grupoeducar.cl/noticia/considerable-impacto-la-musica-aprendizaje/>

- Baca, C. (2011). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Jesús Martín Barbero (1987). *Razón y Palabra*, 75. http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/07_Baca_M75.pdf
- Barrera, R. (2013). El concepto de cultura: definiciones, debates y usos sociales. *Revista de Claseshistoria*, 2. <http://www.claseshistoria.com/revista/2013/articulos/barrera-concepto-cultura.pdf>
- Beals, R. y Hoijer, H. (1963). *Introducción a la antropología*. Aguilar.
- Beltrán, M. (2016, abril 20). Grupo Suramérica: 4 décadas apostándole a la vida. *Revista Volar*. <https://revistavolarcolombia.com/entretenimiento/cultura/grupo-suramerica-4-decadas-apostandole-a-la-vida/>
- Blacking, J. (2015). *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto, Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2003). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI Editores.
- Bravo, J. (2007). *Gobernantes de Antioquia* (2ª. Ed.). Academia Antioqueña de Historia.
- Bruno, L. (2010). La acción social en la teoría sociológica: una aproximación. *Argumentos*, 23(64). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300009
- Cárdenas-Soler, R. y Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 5(2), 129-140. <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>

- Carvalho, J. (2003). La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200705>
- Cerón, A. (2019). Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés. *Cinta moebio*, 66, 310-320. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2019000300310>
- Clemente, S. (2019, octubre 11). *La psicología de la música* [Entrada de blog]. <https://lamenteesmaravillosa.com/la-psicologia-de-la-musica/>
- Colprensa. (2019, noviembre 25). Cañonazo bailable: la historia de los creadores del popular disco decembrino. *El País.com.co*. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/canonazo-bailable-la-historia-de-los-creadores-del-popular-disco-decembrino.html>
- Criado, E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 123, 11-33. http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_123_011215166984248.pdf
- Cuervo, A. (2015). *Los Panidas: una historia de lectura en Medellín (1913-1915)*. Universidad de Antioquia. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/14798/1/CuervoAny_2015_PanidasHistoriaLectura.pdf
- Denisse, H. (2020). ¿Cuáles son las 8 inteligencias múltiples de Gardner? Red Cenit, Centros de desarrollo cognitivo. <https://www.redcenit.com/cuales-son-las-8-inteligencias-multiples-de-gardner/>
- Diccionario Enciclopédico Plantea. (1984). Editorial Planeta.
- Duque, E. (1980, septiembre 20). ¿Y usted que es tan 'folclófilo', sabe qué es la E.P.A.? *El Colombiano*. http://abcd.casadelteatro.org.co/htdocs/bases/digital/3-3/el_colombiano_19800920.pdf
- Echeverri, C. (2014). *La temprana presencia del género tango en Colombia: 1908-1935*. Centro de documentación musical y fonoteca Hernán Restrepo Duque.
- Eckmeyer, M. y Cannova, M. (2010). *Historiografía e historia de la música, La historiografía contemporánea y su posible impacto en la Historia de la Música*.

- http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39052/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Educatina. (2012, 11 de octubre). *Bourdieu y la teoría de los campos sociales* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=QQIoB-tcPuA>
- El Espíritu del Sur - Promotora Musical. (2019). *Puerto Candelaria, Colombia*. <http://espiritudelsur.com/artistas/puerto-candelaria-colombia-2/>
- Fernández y García. (2015). De la psicología de la música a la cognición musical: historia de una disciplina ausente en los conservatorios. *Artseduca*, 10.
- Fernández, J. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Papers, Revista de Sociología*, 98(1), 33-60. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.342>
- García, J. (2013, 17 de octubre). *Del tango al reggaetón: Medellín, capital de los contrastes musicales*. BBC News Mundo. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131017_cultura_medellin_capital_musical_colombia_jgc
- García, J. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, 23(66), 11-23. Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://www.redalyc.org/journal/351/35145982002/html/>
- García, M. (2009). Creatividad y/o patrimonio: música culta vs. música popular. *Papeles del festival de música española de Cádiz*, 4, 341-367. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/musica-culta-popular.pdf>
- García-Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Diálogos en la acción, primera etapa*. https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popular.pdf
- García-Canclini, N. (s.f.). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/NGC_La_sociologia_de_cult_P_Bourdieu.pdf

- Gardner, H. (2015). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Grupo Planeta.
- Gil, F. (2015). Procesos civilizatorios en la música en Medellín: de la escuela de música Santa Cecilia (1888) al Instituto de Bellas Artes (1910). En M.E. Aguirre (Ed.), *Educación en el arte: protagonistas, instituciones en el curso del tiempo* (pp. 177-204). Universidad de Chihuahua.
https://www.academia.edu/40620315/PROCESOS_CIVILIZATORIOS_EN_LA_M%C3%9ASICA_EN_MEDELL%C3%8DN_DE_LA_ESCUELA_DE_M%C3%9ASICA_SANTA_CECILIA_1888_AL_INSTITUTO_DE_BELLAS_ARTES_1910_Cap%C3%ADulo_de_libro_EDUCAR_EN_EL_ARTE_2015
- González, G. (2012, abril 27). *C. Guerra: “La música popular y la música académica son áreas que por razones institucionales se separaron”* [Entrada de blog].
<http://www.artes.uchile.cl/noticias/81150/cguerra-y-su-charla-relacion-musica-academica-y-musica-popular>
- Grimson, A. (2008). Diversidad y cultura. Reificación y situacionalidad. *Tabula Rasa*, 8, 45-67.
<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n8/n8a03.pdf>
- Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales Universidad de Antioquia. (2007). *Las bandas de música en Antioquia, tradición hecha política cultural*. Casaingenia-Factoría. Centro de documentación musical y fonoteca Hernán Restrepo Duque.
- Gutiérrez, L. (2006). *La música popular en Medellín 1900-1950*. Editorial Homo Habitus.
- Guzmán, M. (2011). Sociedad y educación: la educación como fenómeno social. *Foro educativo*, 19, 109-120. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6429461>
- Hernández, J. (2003). Reseña de “La distinción. Criterio y bases sociales del gusto” de P. Bourdieu. *Revista Sociedad y Economía*, 4, 31-36.
<https://www.redalyc.org/pdf/996/99617936007.pdf>
- Hincapié, F. (2017, agosto 22). De Ancón y otros demonios de la Medellín goda. *Laterales Magazine*. <https://laterales.com/musica/ancon-otros-demonios-la-medellin-goda/>
- Hormigos, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34, 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>

- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 14, 75-84. DOI: <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Hormigos, J. (2016). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>
- Hoyos, J. (2014). *Los 50 años del trío américa. El Colombiano*. https://www.elcolombiano.com/historico/los_50_anos_del_trio_america-MWEC_288488
- Hurtado, A. (1978, enero 27). E.P.A.: Semillero de artistas. *El Colombiano*. <https://patrimoniomedellin.gov.co/programas/ahm/opac/>
- Jaramillo, J. (1989). El tango en Medellín. *Monografía, Revista Universidad Nacional*. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12006/12622>
- Jaulín, A. (2020). *La teoría de las inteligencias múltiples en la enseñanza*. <https://www.masterd.es/blog/la-teoria-de-las-inteligencias-multiples-en-la-ensenanza>
- Jewell, C. (2016). *Crear valor a partir de la música – los derechos que lo hacen posible*. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). https://www.wipo.int/ip-outreach/es/ipday/2016/creating_value_from_music.html
- Kingman, M. (2017). La noción de cultura popular: Interés de los debates entre los 80 y 90 del siglo XX para reflexionar sobre la contemporaneidad. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 12(22), 280–291. <https://doi.org/10.14483/21450706.12359>
- Lewin, K. (1988). *La teoría del campo en las ciencias sociales*. Editorial Paidós.
- Línea de Investigación en Musicología Histórica. (2010). *Restrepo Duque, Hernán* [Reseña biográfica, Universidad EAFIT, Colombia]. Repositorio Institucional <https://repository.eafit.edu.co/xmlui/handle/10784/22070>
- Llano, I. (2004) Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX. *Revista Sociedad y Economía*, (6), 132-155 <https://www.redalyc.org/pdf/996/99617648005.pdf>

- López, G., Rendón, H. y Palacio, F. (2006). *Atardecer en San Andrés, Grupo Aires del campo, de la música tradicional de Girardota (Antioquia), Vereda de San Andrés*. Grupo de Investigación Valores Musicales de la Universidad de Antioquia.
- Massard, G. (2015). El archivo sonoro como fuente de la memoria y el patrimonio. *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, 97, 49-52.
<https://www.uninorte.edu.co/documents/7399101/4ca7d4c3-cd64-4ca3-bb0e-700613ebadc6>
- Mejía, M. (1973). *Aire de Tango (Premio Vivencias)*. Plaza & Janes Editores.
- Mendivil, J. (2015). *La música como etnología*. Libros y Autores. <https://suburbano.net/la-musica-como-etnologia/>
- Ministerio de Cultura, (2022). *Cultura para la protección de la diversidad de la vida y el territorio, Plan Nacional de Cultura 2022-2032*. <https://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/Planes/plan%20nacional%20de%20cultura/Documents/2022/1%20Plan%20nacional%20de%20Cultura%202022-2032.pdf>
- Montes, A. (2016). Guanteros, leyenda de arrabal. *Revista Universo Centro*, 74.
<https://www.universocentro.com/NUMERO74/GuanterosLeyendadeArrabal.aspx>
- Morán, M. (2010). Psicología y arte: la percepción de la música. *Ciencias*, 100, 58-64.
<https://www.redalyc.org/pdf/644/64418307006.pdf>
- Muro, J. (2015, abril 10). *Música popular, ¿música académica?* [Entrada de blog].
<https://medium.com/@julianmuro/m%C3%BAsica-popular-m%C3%BAsica-acad%C3%A9mica-159d8817e6a1>
- Navarro, F. (2019). Medellín, la fábrica del Reguetón, Reportaje. *El País Semanal*.
https://elpais.com/elpais/2019/11/26/eps/1574784498_877729.html
- Nussbaum, M. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Katz Editores.
- Ochoa, J. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín* [Tesis de Doctorado en Ciencias]

- Sociales y Humanas, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia]. Repositorio Institucional <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/34457>
- Osorno, N. (2007). Memoria y legado cultural de la Banda Paniagua del Barrio la Loma, Medellín.
- Osorno, N. (2017). Brillo de la noche [Manuscrito presentado para publicación]. http://repository.unaula.edu.co:8080/bitstream/123456789/475/1/unaula_rep_pos_mae_edu_der_2016_brillo_noche%20%281%29.pdf
- Paisa (Ed.). (2021). En Wikipedia. [https://es.wikipedia.org/wiki/Paisa_\(Colombia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Paisa_(Colombia))
- Parra, J. (2017). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Fondo Editorial ITM.
- Payá, E. (2011). La música popular. *Revista chilena de infectología*, 28(1), 40. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-10182011000100007>
- Periódico El Espectador. (2012). *Revista Cromos, Medellín la capital del reggaetón*. <https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/medellin-la-capital-del-reggaeton/>
- Periódico El Tiempo. (1995, 18 de marzo). *Los Panidas, el grupo de los trece*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-277452>
- Periódico El Tiempo. (1996, 25 de abril). *Las radionovelas, una ilusión del pasado*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-282473>
- Periódico El Tiempo. (1999, 18 de febrero). *Tríos y Boleros*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-890623>
- Periódico El Tiempo. (2009, 08 de febrero). *Cuando el país se moría por el cine mexicano*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-3307516>
- Quecedo, R. y Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-39. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>
- Ramírez, J. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024678009>
- Real Academia Española (RAE). (2021). *Diccionario de la lengua española* (23^a. Ed) [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>

- Restrepo, M. (2019). Don David E. Arango, Agente de discos de la Columbia Phonograph Co. En *Antioquia, Revista Escritos desde la sala*, 25, Biblioteca Pública Piloto. https://issuu.com/bibliotecapublicapiloto/docs/escritos_desde_la_sala_29-07
- Restrepo, M. (2020). Primeras grabaciones hechas en discos de 78 revoluciones en Colombia 1913-1949 / Mauricio Restrepo Gil. *Repertorio Histórico De La Academia Antioqueña De Historia*, 112(193), 181-208. <http://academiaantioquenadehistoria.org/revista/index.php/repertoriohistorico/article/view/34>
- Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXVI(26). <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1150/1/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>
- Román, S. (2016). *La nueva ola Medellín: apropiación y difusión de un género musical, 1967-1971* [Tesis de Maestría en Música, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia]. Repositorio Institucional <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/11677>
- Rosental, M. y Ludin, P. (1959). *Diccionario Filosófico Abreviado*. Ediciones Pueblos Unidos.
- Sabogal, F. (2013). *La industria musical y las redes sociales: Estrategias digitales para promocionar su música en la web* [Trabajo de grado en Comunicador Social, Énfasis en Publicidad, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/14655/SabogalRuizJohanFelipe2013.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Salazar, N. (1990). *Ayer y hoy en mis canciones* (4ª. Ed.). Editorial Manizales Andina.
- Sánchez-Dromundo, R. (2007). La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 9(1). <http://www.scielo.org.mx/pdf/redie/v9n1/v9n1a8.pdf>
- Santamaría, C. (2008). Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930 - 1950. *Signo y Pensamiento*, 27(52), 16-30. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4576>

- Santamaría, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Savater, F. (1997). *El valor de educar*. Editorial Ariel S.A.
- Sierra, J. (2020, 21 de julio). *Festival de Ancón, la historia del Woodstock colombiano, Un festival ideal para los amantes del rock en Colombia*. Colombia.com. <https://www.colombia.com/musica/noticias/festival-de-ancon-la-historia-del-woodstock-colombiano-275698>
- Téllez, G. (2002). *Pierre Bourdieu, conceptos básicos y construcción socioeducativa: claves para su lectura*. Editorial Universidad Pedagógica Nacional.
- Téllez, H. (1974). *50 años de la radiodifusión en Colombia. Caracol Radio y Televisión 25 años* (1ª. Ed.). Medellín: Editorial Bedout.
- Velásquez, J. (2012). *Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín (1886-1903)*. Tragaluz Editores: Alcaldía de Medellín.
- Villalba, M. (2010). Entre lo culto y lo popular: la cultura comercial. Reflexiones sobre las orquestas infanto juveniles de la CABA y PBA. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, La Plata*. <https://www.aacademica.org/000-027/760.pdf>
- Vitullo, M. (2015). Los orígenes del tango en Colombia – Búsqueda de explicaciones y motivo para revisar la historia económica y social de Antioquia. *XI Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*. <https://cdsa.aacademica.org/000-061/212.pdf>
- Zambrano, D. (2018, diciembre 24). Medellín mezcla géneros para todos los gustos. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/tendencias/generos-musicales-en-medellin-historia-y-acogida-DM9916522>
- Zapata, H. (1971). *Historia de la Banda de Medellín*. Editorial Granamericana Medellín.
- Zapata, H. (s.f.). *Pelón Santamarta (1867-1967): vida, andanzas y canciones del autor de "antioqueñita"*. Editorial Granamericana Medellín.

Zuluaga, R. (2009). Aspectos del Régimen Federal en Antioquia. *Estudios De Derecho*, 66(148), 229-250. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/red/article/view/5213>



Universidad®
Católica
de Manizales

VIGILADA MINEDUCACIÓN

*Obra de Iglesia
de la Congregación*



Hermanas de la Caridad
Dominicas de La Presentación
de la Santísima Virgen

Universidad Católica de Manizales
Carrera 23 # 60-63 Av. Santander / Manizales - Colombia
PBX (6)3 93 30 50 - www.ucm.edu.co