




Estudiantinas, radiodifusión e industria discográfica en Medellín, 1940 - 1980

Héctor Rendón Marín. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia.

2012-01-16 / Revista Acontratiempo / Nº 17

Este texto fue realizado en desarrollo de la tesis “De Liras a Cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980”, maestría en Historia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.”;’ onmouseout=’tooltip.hide();’>1   

Expresar de entrada que con el efímero paso de las estudiantinas por emisoras, salas de grabación y empresas de discos de Medellín a mediados del siglo XX se generaron verdaderos referentes de identidad local, puede ser confuso y no muy satisfactorio. Entre turbulentos vaivenes de acomodación y crecimiento urbanos, la realidad reflejada adquiere múltiples matices que es necesario analizar con un poco más de detenimiento. “Una ciudad como la nuestra, acogitada (sic.) de faenas industriales, tiene pocas oportunidades para crear un ambiente artístico. Por fortuna, a fuerza de un incansable laborar, de un meticuloso orden de explosivos verbales y emocionales, se ha ido librando la ciudad jubilosa del canto y del verso y del pincel” (Morales Benítez, 1996: 665).

Son pocas las propuestas curriculares que hombres de academia, directores de conservatorios e instituciones musicales han realizado para contribuir a la construcción de un lenguaje musical a partir de elementos y recursos propios Según la investigadora Ellie Anne Duque, compositores como Guillermo Uribe Holguín, Jesús Bermúdez Silva, José Roza Contreras y Santiago Velasco Llanos que aportaron obras de corte sinfónico sobre claros elementos tradicionales, no se convierten en personajes que hayan trascendido más allá de los públicos que en su época los escucharon (Duque, 1993: 224-227.);’ onmouseout=’tooltip.hide();’>2. “Los prejuicios y las falsas premisas de un nacionalismo paternalista no permitieron darle a los músicos la formación que a nadie hubiera sobrado, ni al músico de banda ni al integrante de estudiantina” (Bermúdez, 1999). Sin embargo el esfuerzo de artistas que reconocieron en el estudio y difusión de géneros y agrupaciones populares una fuente de desarrollo cultural, impulsó un movimiento que permitió alentar unas músicas que circulaban a través de los nacientes recursos tecnológicos, y las expresiones urbanas y rurales que confluían, en las también jóvenes ciudades de Colombia.

Casi medio siglo después de que Thomas Alva Edison inventara el fonógrafo en 1877, las grandes casas comerciales de vitrolas y discos estadounidenses como la *Victor Talking Machine Company* tenían lujosas salas de ventas en Bogotá y Medellín. Poco a poco estos negocios se constituyen en puente entre músicos y agrupaciones y la *RCA Victor* y la *Columbia*, principales empresas fonográficas de México y Estados Unidos; poco a poco se escuchan unas músicas que van y vienen de todas partes y que impregnan el ambiente de las principales ciudades de Centro y Sur América.

Ya no es necesario que los músicos viajen a Estados Unidos para grabar. En Medellín, año 1923, *Félix De Bedout e hijos*, envían letras y partituras de pasillos y bambucos a estas disqueras con el fin de que sus orquestas los “monten”, insumos que regresan al país convertidos en discos de 78 r.p.m. (casi siempre acompañados por su reverso con un tango o un pasodoble) 3 Existe un predominio de la canción, sobre los temas instrumentales, lo cual va perfilando unos gustos que se justifican desde una tradición supuesta e inventada. (Cortés, 2004: 71.);’ onmouseout=’tooltip.hide();’>3. Las secuelas económicas de la primera guerra mundial, la política de reducir costos por pago de honorarios a los músicos (especialmente a grupos numerosos) y lo arduo y dispendioso del viaje a EEUU, transforman la práctica de grabación y la circulación de los materiales sonoros.

Todavía el murmullo sibilante de las estaciones de radio provenientes de Cuba, México, Puerto Rico y especialmente de EEUU En los años veinte no existían estaciones de radio en Colombia.);’ onmouseout=’tooltip.hide();’>4 , y el constante ...*tener que pararse cada tres minutos a cambiar el disco de moda recién llegado del exterior* en las contadas vitrolas de unos pocos acaudalados, se confunde con el trémulo despertar de la ciudad. Aún *the singing saw* de los Hermanos Hernández y las primeras grabaciones de música colombiana de Pelón y Marín en México y de la *Lira Antioqueña* en Nueva York crecen como espuma en medio de los aplausos que dan tregua a las orquestas en los salones de baile. El vibrante trino de la bandola de Pedro Morales Pino, que hace apenas unos lustros recorría, acompañado de los señores Calle y Ochoa, Wills y Escobar, Velasco y Bocanegra los escenarios del Norte, Centro y Suramérica, desprende un bambuco de raigambre más urbana, apenas lozano, que empieza a crecer entre compositores e intérpretes y trata de balbucear un imaginario de nación que ni él mismo, ni las nacientes ciudades, reconocen como suyo.

Todo es nuevo. Como turistas asustados que despiertan del viaje y recorren la ciudad mientras estiran las piernas, son las masas de emigrantes que llegan a Medellín. En medio de acelerados procesos de movilidad forzados por la violencia, la pobreza y la problemática agraria (Coupé, 1996: 563), la recién llegada población tiene que acostumbrarse a un nuevo hábitat anhelante de modernidad y a una naciente industria que se consolida y que absorbe mano de obra, dispuesta a tejer el espacio urbano que va a ocupar. “El proceso de industrialización y las necesidades de estabilizar una clase obrera que carecía de vivienda, así como el éxodo del campo a la ciudad generado por el atractivo empleo fabril y la búsqueda de mejores oportunidades, demandaban solución de parte de los empresarios y de la municipalidad” (Botero, 1996: 353).

Entonces también llega la radio. Es en Bogotá, durante el gobierno de Miguel Abadía Méndez en 1926, donde se comienza a legislar sobre los primeros permisos “...para la instalación de estaciones transmisoras de periferia” (Stamato, 2005), mientras que en la Costa Caribe surge la primera emisora comercial, *La Voz de Barranquilla*, gracias a los ensayos del radioaficionado e ingeniero Elías Pellet Buitrago en 1929 (Téllez B., 1974: 13). Cuando Antonio Fuentes López fundó *La Voz de los Laboratorios Fuentes* en Cartagena en 1932 *Discos Fuentes* se funda allí en 1934 (Peláez y Jaramillo, 1996 26).’; onmouseout="tooltip.hide();">5 , el gobierno nacional había expedido cuatro años atrás las primeras licencias oficiales.

En Medellín, los primeros intentos en el campo de la radiodifusión se deben al norteamericano Camilo E. Halaby en 1930, aunque es Alfredo Daniels quien instala, en pleno barrio Guayaquil, el primer transmisor de onda corta distinguido con las letras H.K.O., estación que se convierte en la *Compañía Radiodifusora de Medellín*, bajo el nombre HJ4-ABK, luego en *La Voz de Medellín* hacia 1935, y por último en *La Voz de Antioquia*, propiedad de la *Compañía Colombiana de Radiodifusión* La Voz de Antioquia nace el 16 de febrero de 1935, producto de las empresas Compañía Colombiana de Tabaco, Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato (Fabricato), Cervecería Unión, Laboratorios Uribe Ángel, Compañía Colombiana de Tabacos y Café “La Bastilla”[...]. Esta emisora, “cuyas transmisiones se siguieron con interés en todo el país, se constituyó en vínculo poderoso de integración nacional a través de la radiodifusión y Medellín dejó de ser [...] la ciudad lejana y desconocida”. (Téllez B., 1974: 16-17, 29, 32).’; onmouseout="tooltip.hide();">6. Allí se popularizan artistas como las Hermanas Marta e Inés Domínguez, Luis Macía, Estrellita (Fanny Cataño), Obdulio y Julián y “El Pollo” Salazar, reconocido intérprete de tiple de la ciudad. Se inaugura una modalidad de programación crucial para la música de nuestro país: la conformación de orquestas y grupos de cámara con el fin de realizar programas en vivo, bajo la dirección, o de músicos nacionales y extranjeros de alta formación académica Como José María Tena y Joseph Matza, por ejemplo. (Téllez B., 1974: 31).’; onmouseout="tooltip.hide();">7 o de artistas jóvenes que buscaban en este medio la forma directa de probar y difundir sus propuestas.

Antes de que la radiodifusión se convirtiera en otro nuevo negocio y que el gobierno nacional demostrara su imposibilidad de orientar y dirigir políticas culturales relativas al desarrollo de la naciente empresa, existieron varias propuestas, alternativas que necesariamente se vieron enfrentadas de inmediato a numerosos conflictos con la radio comercial En vista del desorden generalizado y de la anarquía que comienza a imperar en las estaciones, el gobierno busca legislar mediante la nacionalización de la radio. Por ello varias emisoras diseñan estrategias de alianza para la defensa de sus derechos; apenas es el año de 1936. (Téllez B., 1974: 37).’; onmouseout="tooltip.hide();">8. En Bogotá por ejemplo, *Radio Santafé*, de Julio Bernal, fue una gran difusora del sentido popular, por lo que se convirtió: “...en verdadera competencia para los grandes programadores”; *La Voz Katía*, emisora municipal de Medellín, cedida en concesión a particulares, “...era eminentemente popular, criolla y maicera, a base de duetos bambuqueros y estudiantinas de serenata”; y, “*Radio Córdoba*, una especie de café cantante con micrófonos y altoparlantes, que transmitía música popular de arrabal, desde un local ubicado precisamente en la carrera Junín, frente a la puerta principal del aristocrático Club Unión”, generaron numerosos roces. La legislación era todavía incipiente cuando se da inicio a las cadenas radiales por enlace de onda corta en 1940 y sistemas como la *Cadena Kresto* y la *Cadena Bolívar* difunden a nivel nacional una programación de estrellas nacionales y latinoamericanas, “...imposibles de contratar por anunciantes colombianos” (Téllez B., 1974: 35, 43-44, 52-53).

Las tardes de *El Edén*, del *American Bar* y del *Chantecler*, antiguos “tertuliaderos” del centro de Medellín, comienzan a llenarse con la música de artistas que empiezan a sonar por los amplificadores de las emisoras, como Obdulio y Julián, “que estuvieron de una vez entre los primeros”, el *Jazz Nicolás* (“Nicolás Torres y su ‘jazz’ que en realidad era una estudiantina modernizada”), Manuel Ríos Escobar “El Ovejo”, “uno de los mejores intérpretes de bandola que tuvo Medellín” y Nano Pasos, también bandolista. *El Patio Cordobés*, salón de baile donde actuaban aficionados y profesionales, murgas, estudiantinas y orquestas ramplonas, que funciona al lado de la *Emisora Córdoba* presenta la *Estudiantina López* y las *Hermanas Piedrahita*; *El Covadonga*, ubicado en los bajos del *Teatro Avenida*, réplica aristocrática del *Cordobés*, impacta con *Juan Manuel* y sus *Vagabundos* que empieza a tocar los primeros porros, cambias y mapalés que se oyen en el interior del país; *Fortich* y *Valencia*, “quienes hacían un bambuco sincopado y moderno”, le cambian el paso a los elegantes y aristocráticos habitantes del barrio *El Prado* –porque también empiezan a tocar música costeña– en las discretas tardes de jolgorio del *Club Campestre*... (Restrepo Duque, 1998: 172, 183, 322, 328). Era la época, 1941 exactamente, en que músicos como el joven Jesús Zapata Builes, recién salido de *Guayaquil*, entra a estudiar al Instituto de Bellas Artes y empieza a tener contacto con las principales y no numerosas estudiantinas que funcionan por esa época en la ciudad: la *Lira Pasos*, la *Lira Unión*, la *Lira Polo* (de Hipólito Cárdenas), lira *La Lucha*, *La Rondalla* (de Nicolás Molina), la *Estudiantina López*, el *Conjunto Gonzalo Vidal* (de Emilio Velásquez) y *Los Cuatro Ases* (dirigido por la Antonio “Silga” Ríos) (Zapata Builes, 2004). El pasillo y el bambuco comienzan a ganar posiciones como nueva expresión urbana que se nutre de músicos ocupados en su cualificación y desarrollo.

En aquel momento los grupos pasan a las salas de música de las emisoras En 1945 durante el segundo gobierno de Alfonso López se expide el Decreto 1044 sobre telecomunicaciones, donde entre otras cosas, se establece que las emisoras deben disponer de auditorios para las presentaciones en vivo y no pueden cobrar la entrada al público. (Téllez B., 1996: 81).’; onmouseout="tooltip.hide();">9 y los programas de radio empiezan a grabarse en acetatos “...cuando llegan a Colombia las primeras cortadoras RCA, una para Medellín, que inició la industria fonográfica antioqueña Radio Nutibara inicia la grabación de discos para la RCA Victor, en 1940.’; onmouseout="tooltip.hide();">10 ; otra para *La Voz de Bogotá*; la que poseía desde algún tiempo atrás Antonio Fuentes en Cartagena; y la grabadora *Fairchild* de *Emisora Nueva Granada*” (Téllez B., 1974: 74). Es así como la radio se constituye en otro eslabón en la red de la industria del entretenimiento, en la que también se emplearon músicos colombianos, siempre bajo patrones de gusto y mercado norteamericanos (Cortés, 2004: 167), y se pone al servicio de las compañías de textiles y del comercio La segunda guerra mundial hace que las emisoras se especialicen, tomando los modelos de locución y producción de las emisoras norteamericanas que se escuchaban en la ciudad. (Téllez B., 1974: 79).’; onmouseout="tooltip.hide();">11. Ya a mediados de los cuarenta, por ejemplo, a nivel nacional el *Ministerio de Correos y Telégrafos* registraba un total de 71 estaciones funcionando en 27 centros urbanos (Stamato, 2005), algunas pasajeras y efímeras, otras más organizadas, con programas especiales diseñados por las oficinas de publicidad y mercadeo de la empresa privada La Compañía Industrial de Gaseosas Coca Cola se funda en Medellín en 1940. A los dos años, dirigía desde Nueva York un programa publicitario que contó con el apoyo musical del maestro argentino Terig

Tucci a través de una serie de conciertos grabados en discos de vinilo de 16 pulgadas que fueron distribuidos en las distintas estaciones de radio latinoamericanas. Rico Salazar, 2006: 30. En 1941 la Federación Nacional de Cafeteros, inicia por la Radiodifusora Nacional en cadena con las estaciones La Nueva Granada, La Voz de Colombia, La Voz de Bogotá y Emisores Unidas de Barranquilla una intensa campaña en pro del mayor y mejor consumo del café dentro del territorio de la República, con la colaboración de la Orquesta Emilio Murillo de La Nueva Granada, bajo la dirección del maestro Francisco Crispancho Stamato, 2005.);' onmouseout='tooltip.hide();'>12. Posteriormente, y debido a la dificultad de mantener una programación constante con niveles altos de sintonía, surgen numerosos espacios de entretenimiento que terminan por rivalizar y generar competencia entre patrocinadores. Es el preámbulo al enlace por frecuencia modulada y al origen de las cadenas *Caracol*, *Radio Cadena Nacional RCN* y *Todelar*.

“En términos generales, se considera que las posibilidades de desarrollo de la música, como una industria, dependen fundamentalmente de elementos como el desarrollo y crecimiento económicos, el surgimiento y consolidación de una importante clase media, los cambios demográficos que den mayor peso a grupos de población jóvenes o grupos de padres con hijos jóvenes y el aceleramiento del progreso tecnológico (innovación en procesos y productos) y su tasa de transferencia” (Vogel, 1998: 139).

Medellín se desplaza lentamente del barrio Guayaquil a una zona central más coherente y segura, en un momento en el que “...se puede observar un desmoronamiento sistemático de la estructura física de esa ciudad-aldea, que había sido, hasta entonces, la base de identificación urbana” (Avenida Vásquez, 1996: 349-350). Con calles más amplias y el tranvía como principal medio de transporte, la organización entre edificios públicos y áreas comerciales es mucho más evidente, pero cada vez más apartados de las nuevas urbanizaciones y barrios obreros construidos por las compañías textiles (con apoyo del Estado), que arrojan una estructura mucho más homogénea en torno a las fábricas De nuevo la guerra mundial. Durante este segundo episodio, Medellín aumenta su producción en gran escala y sustituye prácticamente la totalidad de las importaciones que se hacían antes del conflicto, por lo tanto sus fábricas crecen vertiginosamente. (Poveda, 1996: 324.);' onmouseout='tooltip.hide();'>13. No obstante, zonas de la ciudad que antes no se pensaba ocupar o extensos terrenos baldíos de las laderas más pendientes, reciben de forma desordenada el constante flujo de campesinos que tratan de escapar de la violencia... Después del *Bogotazo* “la violencia oficial se extendió por los campos y miles de campesinos de los dos partidos políticos volvieron a pagar el tributo de sangre propio de nuestras contiendas. En los diez años siguientes, se sucedieron 300.000 asesinatos en Colombia”. (Tirado Mejía, 2001: 270.);' onmouseout='tooltip.hide();'>14. Mientras tanto, la ciudad se queda sin estudiantinas.

Entonces los adelantos tecnológicos, y la televisión como competencia de la radio, fortalecen el surgimiento de la industria discográfica. “Algunos autores hacen coincidir también la aceleración de la demanda, [de discos] en los años 50 a la popularización de la televisión, en el sentido que la radio tuvo que especializarse y dejar de presentar espectáculos in vivo diferentes a la música, que ahora eran la materia prima de la televisión. Esta especialización de la radio en la música generó un incremento en su demanda de música y una mayor posibilidad para artistas y compañías disqueras de hacer conocer sus productos”. (Zuleta y Jaramillo, 2003: 31.);' onmouseout='tooltip.hide();'>15 Empresas como *Ondina*, *Sonolux* (propietaria del sello *Lyra*, que además fabrica discos para la *RCA Victor*), *Zeida-Codiscos* y *Fuentes*, que surgen o se instalan en Medellín entre 1948 y 1954 se convierten no sólo en fabricantes de materias primas para la producción discográfica nacional, sino también en el centro de producción de nuevos artistas a nivel local, nacional e incluso internacional. Son co-responsables y testigos con el paso del tiempo, de la desaparición del disco de 78 rpm y del surgimiento del disco de 45 rpm, el disco de larga duración que incluye 12 canciones en vez de dos.);' onmouseout='tooltip.hide();'>16 y del casete, así como del sonido estereofónico, la alta definición (*hi-fi*) y el reductor de ruidos *Dolby*. Simultáneamente las grandes cadenas radiales, cuya infraestructura se ha multiplicado, tienen que cambiar sus instalaciones de radio-teatro a los *set* de televisión y buscar otras alternativas en unas músicas de consumo, que en última instancia, merman representatividad a las músicas nacionales.

Los años sesenta traen para Medellín un interesante resurgimiento artístico (Restrepo Duque, 1998: 313) aunque ello no quiere decir que la música que se grababa, en especial la canción, que sigue predominando, fuera de la más alta calidad, además porque: “...el folklore auténtico estaba perdido, y la canción ciudadana, la que había nacido al amparo de las tertulias bogotanas, de las fiestas vallecaucanas, de las fiestas antioqueñas, estaba condenada al ostracismo” (Restrepo Duque, 1998: 313). El *rock and roll*, que surge en 1955 y llega al país a través de la televisión un año después, y la cantidad de música “tropical”,ailable y romántica que se escucha hace algunos años, empiezan a “competir” con los discos de duetos bambuqueros y conjuntos de cuerdas. Entonces comienza una nueva era y tal vez la más importante en la historia de estas agrupaciones; historia que Hernán Restrepo Duque relata con acento casual: Hernán Restrepo Duque con su programa *Radio Lente* abrió desde *La Voz de Antioquia* la era de los lanza – discos (disk-jockeys) que hoy [1974] ocupa amplios espacios diurnos y nocturnos en las tres cadenas *Caracol*, *RCN* y *Todelar*. (Téllez B., 1974: 150.);' onmouseout='tooltip.hide();'>17 “Por allá en *Radio Reloj* [ca.1962] les dio por poner, por resucitar los discos de la *Estudiantina de Terig Tucci* y la gente se entusiasmó con ellos; [...] a los grabadores de discos, a las fábricas de discos de Medellín les dio por hacer discos de estudiantina y creo que se hizo una cosecha de discos de estudiantina de las más bellas que se ha podido conseguir en Colombia” (Restrepo Duque, 1988). Ahora Jesús Zapata [Imagen 1](#) es un músico maduro que comparte con Luis Uribe Bueno [Imagen 2](#) el remolino de emisoras y empresas de discos. Sus respuestas impecables y oportunas a las demandas de grupos, arreglos e interpretaciones los afirman como los personajes más trascendentales en este episodio. Por eso dos agrupaciones, la *Estudiantina Iris* y la *Estudiantina Sonolux*, entre otras que enseguida podré mencionar, se ubican en la cúspide.

La *Estudiantina Iris* [Imagen 3](#) [Audio 1](#) surgió en 1963 exclusivamente para grabar, gracias a la idea de Luis Uribe Bueno y Hernán Restrepo Duque, quienes querían “...hacer música vieja, un poquito de música para recordar”, según Jesús Zapata; su producción llegó a cinco discos de larga duración con la empresa *Zeida-Codiscos*, y a la distribución de uno de ellos en Estados Unidos mediante prensaje de la *Capitol*; este proceso y la vida de la agrupación duraron sólo un año. La *Estudiantina Sonolux* [Audio 2](#) cumple también la misma función que la anterior y se crea después de la visita de Luis Uribe Bueno a México en 1957, de donde viene con la idea adicional de crear la *Orquesta Sonolux*. Aunque la producción de esta agrupación es menor, dos discos de larga duración, grabó con numerosos cantantes y duetos, como Obdulio y Julián, por ejemplo; en esta estudiantina participaron músicos como Jesús Zapata, Joseph Matza y Eliseo Marchesse. Ambas agrupaciones tuvieron algo en común: sus empresas les exigían grabar las mismas obras o arreglos que realizaran la *Columbia* y la *Victor* treinta años antes, especialmente los de la *Estudiantina Colombiana de Terig Tucci*; además, ninguna de las dos se presentó en público.

Agrupaciones como la *Estudiantina Fuentes* (que dirigía Efraín Herrera), la *Estudiantina López*, la *Estudiantina de Edmundo Arias* (quien también trabajó en *Fuentes*) y la *Estudiantina de Toñita Mejía*, también recorren el ambiente discográfico con éxito, a pesar del

empirismo que acompañó muchas de estas producciones Al principio Antonio Fuentes, “que no escribía ni una sola nota” (Peláez y Jaramillo, 1996: 32), en compañía de sus hijos, que tampoco eran músicos, era director, intérprete y arreglista de las grabaciones que se hacían en su empresa.’;’ onmouseout='tooltip.hide();’>18; la oportuna asesoría y orientación recibida de músicos experimentados, logró definir nuevos repertorios y elevar su calidad interpretativa, acercándolas a círculos de consumo más populares.

Conjuntos como la *Estudiantina Puerta Cadavid* y la *Estudiantina Tardes de Colombia* o estudiantinas como las de *Fabricato* y *Bancoquia*, que también grabaron, fueron propuestas de origen familiar o de adscripción empresarial que representan un capítulo especial, y seguramente harán parte de otra discusión.

Hoy, cuando las estudiantinas están ausentes de las emisoras y de las tiendas de discos y la relación entre hacedores de música y público está cada vez más quebrantada “No deja de ser altamente significativo que para las décadas del 60 y del 70 –cuando comienzan a cambiar radicalmente las relaciones entre hombres y mujeres, y se fragmenta en mil pedazos la imagen épica de la nación–, la música andina colombiana deja de ser una música popular masiva”. (Ochoa Gautier, 1997: 43.);’ onmouseout='tooltip.hide();’>19, sus posibilidades de desarrollo parecieran depender de nuevo del compromiso de sus protagonistas y del aporte de una que otra institución. Mientras el trabajo de los músicos esté alejado de la investigación y no se reflexione sobre los diferentes roles que deben cumplir en el diseño de planes de estudio, en la formación de públicos y en la ejecución de programas de difusión y financiamiento de iniciativas y de nuevas publicaciones, el agitado tránsito de las estudiantinas se circunscribirá solamente a su ya demostrada dependencia histórica de los avatares del comercio y de los interminables cambios tecnológicos.

Medellín, septiembre de 2011.

Bibliografía

Avendaño Vásquez, Claudia (1996). Desarrollo urbano en Medellín, 1900-1940. En Historia de Medellín. Jorge Orlando Melo (eds). Medellín: Suramericana, Vol 1.

Bermúdez, Egberto (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? En Revista Credencial Historia. Bogotá: Diciembre 1999. No. 120. Consultado el 24 de marzo de 2007 en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1999/120unsiglo.htm>

Botero Herrera, Fernando (1996). Barrios populares en Medellín, 1890-1950. En Historia de Medellín. Jorge Orlando Melo (eds.). Medellín: Suramericana, Vol 2.

Cortés Polanía, Jaime (2004). La música nacional popular colombiana en La Colección Mundo al día (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos.

Coupé, Françoise (1996). Migración y urbanización 1930-1980. En Historia de Medellín. Jorge Orlando Melo (eds.). Medellín: Suramericana, Vol 2.

Duque, Ellie Anne (1993). La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX. En Gran Enciclopedia de Colombia. Temática. Vol 6. Bogotá: Círculo de lectores – Printer latinoamericana.

Morales Benítez, Otto (1991). Una familia de artistas. Viecos en familia, Medellín. En: Rodríguez Álvarez, Luis Carlos (1996). Músicas para una ciudad. Historia de Medellín. Jorge Orlando Melo (eds.) Medellín: Suramericana, Vol 2.

Ochoa Gautier, Ana María (1997). Tradición, Género y Nación en el Bambuco. En Revista A Contratiempo, No.9, Bogotá: Ministerio de Cultura.

Peláez, Ofelia y Jaramillo O., Luis Felipe (1996). Colombia musical. Una historia...una empresa. Medellín: Discos Fuentes.

Poveda Ramos, Gabriel (1996). La industria en Medellín, 1890-1945. En Historia de Medellín. Jorge Orlando Melo (eds.) Medellín: Suramericana, Vol 1.

Restrepo Duque, Hernán (1988). Las Estudiantinas. [Conferencia]. Programa La música en Antioquia. Medellín: Biblioteca Pública Piloto – Cámara de Comercio – Secretaría de Educación – Universidad Nacional.

Restrepo Duque, Hernán (1998). La música popular en Colombia: crónica de nueve canciones representativas. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, Vol. 13.

Rico Salazar, Jaime (2006). Los programas inolvidables de Coca Cola. En Revista Nostalgias Musicales. Medellín: Club Internacional de Coleccionistas de Discos, No. 1, marzo de 2006.

Stamato, Vicente (2005). Días de radio. En Revista Credencial Historia, No. 186. Bogotá, junio 2005. Consultado el 23 de marzo de 2007 en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2005/radio.htm>

Téllez B., Hernando (1974). Cincuenta años de radiodifusión colombiana. Medellín: Bedout.

Tirado Mejía, Álvaro (2001). Introducción a la historia económica de Colombia. 22ª ed. Bogotá: El Áncora.

Vogel, Harold L. (1998). Entertainment Industry Economics, A Guide for Financial Analysis. Cambridge University Press. En Zuleta J., Luis Alberto y Jaramillo G., Lino (2003). Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Fundación para la Educación Superior y el Desarrollo, Fedesarrollo.

Zapata Builes, Jesús (2004). Entrevista personal (En compañía del investigador Alejandro Tobón Restrepo). Medellín: 28 de agosto de 2004.

Zuleta J., Luis Alberto y Jaramillo G., Lino (2003). Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Fundación para la Educación Superior y el Desarrollo, Fedesarrollo.

Material de imágenes y audio

Imagen 1: *Jesús Zapata Builes*. Fotografía sin identificar, ca. 1963. 8.7 x 6.9 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris*. Medellín, Zeida-Codiscos, ca. 1963. [Grabación sonora].

Imagen 2: *Luis Elberto Uribe Bueno*. Fotografía desconocido. ca. 1955. 24 x 15 cm. Fuente: Sonolux. *En son de fiesta con la Estudiantina Sonolux*. Estudiantina Sonolux. Medellín, Sonolux, ca. 1960. [Grabación sonora].

Imagen 3: *Estudiantina Iris*. Fotografía sin identificar, ca. 1963. 6.5 x 9.6 cm. Fuente: Zeida – Codiscos. *Recuerdos de la patria. Estudiantina Iris*. Medellín, Zeida-Codiscos, ca. 1963. [Grabación sonora].

Audio 1: Manos brujas. Pasillo. Luis Uribe Bueno. Intérprete: Estudiantina Iris. Fuente: Recuerdos de la patria. Volumen 2. [ca. 1963. Medellín, Zeida - Codiscos]

Audio 2: Coqueteos. Pasillo. Fulgencio García. Intérprete: Estudiantina Sonolux. Fuente: En son de fiesta. Volumen 1. [ca. 1955. Medellín, Sonolux]

1 Este texto fue realizado en desarrollo de la tesis "De Liras a Cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980", maestría en Historia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

2 Según la investigadora Ellie Anne Duque, compositores como Guillermo Uribe Holguín, Jesús Bermúdez Silva, José Rozo Contreras y Santiago Velasco Llanos que aportaron obras de corte sinfónico sobre claros elementos tradicionales, no se convierten en personajes que hayan trascendido más allá de los públicos que en su época los escucharon (Duque, 1993: 224-227).

3 Existe un predominio de la canción, sobre los temas instrumentales, lo cual va perfilando unos gustos que se justifican desde una tradición supuesta e inventada. (Cortés, 2004: 71).

4 En los años veinte no existían estaciones de radio en Colombia.

5 Discos Fuentes se funda allí en 1934 (Peláez y Jaramillo, 1996: 26).

6 La Voz de Antioquia nace el 16 de febrero de 1935, producto de las empresas Compañía Colombiana de Tabaco, Fábrica de Hilados y Tejidos del Hato (Fabricato), Cervecería Unión, Laboratorios Uribe Ángel, Compañía Colombiana de Tabacos y Café "La Bastilla" [...] Esta emisora, "cuyas transmisiones se siguieron con interés en todo el país, se constituyó en vínculo poderoso de integración nacional a través de la radiodifusión y Medellín dejó de ser [...] la ciudad lejana y desconocida". (Téllez B., 1974: 16-17, 29, 32).

7 Como José María Tena y Joseph Matza, por ejemplo. (Téllez B., 1974: 31).

8 En vista del desorden generalizado y de la anarquía que comienza a imperar en las estaciones, el gobierno busca legislar mediante la nacionalización de la radio. Por ello varias emisoras diseñan estrategias de alianza para la defensa de sus derechos; apenas es el año de 1936. (Téllez B., 1974: 37).

9 En 1945 durante el segundo gobierno de Alfonso López se expide el Decreto 1044 sobre telecomunicaciones, donde entre otras cosas, se establece que las emisoras deben disponer de auditores para las presentaciones en vivo y no pueden cobrar la entrada al público. (Téllez B., 1996: 81).

10 Radio Nutibara inicia la grabación de discos para la RCA Victor, en 1940.

11 La segunda guerra mundial hace que las emisoras se especialicen, tomando los modelos de locución y producción de las emisoras norteamericanas que se escuchaban en la ciudad. (Téllez B., 1974: 79).

12 *La Compañía Industrial de Gaseosas Coca Cola* se funda en Medellín en 1940. A los dos años, dirigía desde Nueva York un programa publicitario que contó con el apoyo musical del maestro argentino Terig Tucci a través de una serie de conciertos grabados en discos de vinilo de 16 pulgadas que fueron distribuidos en las distintas estaciones de radio latinoamericanas. (Rico Salazar, 2006: 30).

En 1941 la *Federación Nacional de Cafeteros*, inicia por la *Radiodifusora Nacional* en cadena con las estaciones *La Nueva Granada*, *La Voz de Colombia*, *La Voz de Bogotá* y *Emisores Unidas* de Barranquilla una intensa campaña en pro del mayor y mejor consumo del café dentro del territorio de la República, con la colaboración de la *Orquesta Emilio Murillo de La Nueva Granada*, bajo la dirección del maestro Francisco Cristancho... (Stamato, 2005)..

13 De nuevo la guerra mundial. Durante este segundo episodio "Medellín aumenta su producción en gran escala y sustituye prácticamente la totalidad de las importaciones que se hacían antes del conflicto", por lo tanto sus fábricas crecen vertiginosamente. (Poveda, 1996: 324).

14 Después del *Bogotazo* "la violencia oficial se extendió por los campos y miles de campesinos de los dos partidos políticos volvieron a pagar el tributo de sangre propio de nuestras contiendas [...] En los diez años siguientes, se sucedieron 300.000 asesinatos en Colombia". (Tirado Mejía, 2001: 270).

15 "Algunos autores hacen coincidir también la aceleración de la demanda [de discos] en los años 50 a la popularización de la televisión, en el sentido que la radio tuvo que especializarse y dejar de presentar espectáculos en vivo diferentes a la música, que ahora eran la materia prima de la televisión. Esta especialización de la radio en la música generó un incremento en su demanda de música y una mayor posibilidad para artistas y compañías disqueras de hacer conocer sus productos". (Zuleta y Jaramillo, 2003: 31).

16 Que incluye 12 canciones en vez de dos.

17 Hernán Restrepo Duque con su programa *Radio Lente* abrió desde *La Voz de Antioquia* la era de los lanza – discos (disk-jockeys) que hoy [1974] ocupa amplios espacios diurnos y nocturnos en las tres cadenas *Caracol*, *RCN* y *Todelar*. (Téllez B., 1974: 150).

18 Al principio Antonio Fuentes, “que no escribía ni una sola nota” (Peláez y Jaramillo, 1996: 32), en compañía de sus hijos, que tampoco eran músicos, era director, intérprete y arreglista de las grabaciones que se hacían en su empresa.

19 “No deja de ser altamente significativo que para las décadas del 60 y del 70 –cuando comienzan a cambiar radicalmente las relaciones entre hombres y mujeres, y se fragmenta en mil pedazos la imagen épica de la nación–, la música andina colombiana deja de ser una música popular masiva”. (Ochoa Gautier, 1997: 43).

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958