

Músicas populares en Cali en los años setenta: dinámicas del campo de producción cultural*

Popular music in cali in the 1970s: dynamics of the field of cultural production

Músicas populares em Cali nos anos setenta: dinâmicas do campo de produção cultural

Paola Andrea Cano Molina**

Pontificia Universidad Javeriana, Santiago de Cali, Colombia

Cómo citar este artículo: Cano, P. A. (2017). Músicas populares en Cali en los años setenta: dinámicas del campo de producción cultural. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(Suplemento 1), 175-192.

doi: 10.15446/rsc.v40n1Supl.65912

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Artículo de investigación e innovación

Recibido: 9 de noviembre del 2015

Aprobado: 15 de agosto del 2016

* El artículo se deriva de la investigación “De los Panamericanos a Cali pachanguero: procesos de producción cultural de músicas populares masivas desde los años setenta a mediados de los 80 en Cali”, código 020100348, realizada por el grupo de investigación Procesos y Medios de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali.

** Magister en Historia de la Universidad del Valle. Estudiante del Doctorado en Sociología: Sociedad y Cultura Contemporáneas de la Universidad de Alicante (España). Profesora del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Javeriana, sede Cali. Correo electrónico: paola.cano@javerianacali.edu.co-ORCID: 0000-0001-5161-3526

Resumen

Este artículo presenta los resultados de investigación sobre las músicas populares originadas en Cali durante los años setenta y las dinámicas del campo de producción cultural. Se trata de una aproximación que permite caracterizar los procesos de producción y circulación de los géneros musicales que fueron divulgados, principalmente, a través de medios de comunicación, en un periodo histórico de intensas transformaciones en la ciudad. Así, este estudio se concentra en los actores, las dinámicas sociales y los productos culturales de la balada romántica, el rock y las músicas bailables, que estructuraron un campo cultural con características propias. La metodología del estudio tuvo un enfoque cualitativo con un diseño documental que permitió analizar e interpretar la urdimbre de acciones, sentidos e intereses que configuran el fenómeno (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997). Se realizó una revisión extensa de prensa correspondiente a la década de los años setenta en un diario local y se examinaron otros documentos, como fotografías y material bibliográfico. De manera complementaria, se realizaron doce entrevistas semiestructuradas, guiadas por los objetivos del trabajo. A partir del análisis de dicha información, se evidenciaron diferencias en los capitales económicos acumulados en los tres géneros estudiados. Se concluyó que las dinámicas de producción cultural en los años setenta son muestra de la manera en que las músicas se relacionan con diferentes culturas y clases sociales (Frith, 1987) y señalan ciertas conexiones entre etnicidad, clase y sonido, lo que plantea otra forma de leer el tema en ese periodo. De igual forma, indican que la dinámica de producción cultural estaba relacionada con las pocas posibilidades que ofrecía la ciudad en términos de recursos tecnológicos para la grabación y difusión de las músicas populares.

Palabras clave: Bourdieu, campos, historia, músicas populares, producción cultural, Santiago de Cali.

Abstract

The article presents the results of a research project on the different types of popular music that appeared in Cali during the 1970s and the dynamics of the field of cultural production. This approach makes it possible to describe the processes of production and circulation of musical genres that were disseminated by the media, in a historical period in which the city underwent intense transformations. The study focuses on the actors, social dynamics, and cultural products of the romantic ballad, rock, and dance music genres, which structured a cultural field with its own characteristics. A qualitative methodology with a documentary design was used, thus making it possible to analyze and interpret the manner in which the actions, meanings, and interests that made up the phenomenon were interwoven (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997). The research involved an extensive review of press articles that appeared in a local newspaper in the 1970s, as well as the study of other documents such as photographs and bibliographic materials. This work was complemented with twelve semi-structured interviews designed according to the project objectives. The analysis of the information made evident the differences in the economic capitals accumulated in the three genres under study. The conclusion was that the dynamics of cultural production in the 1970s illustrate how different types of music are related to different cultures and social classes (Frith, 1987) and point to certain connections among ethnicity, class, and sound, thus offering a new way to read that historical period. Likewise, they indicate a relation between the dynamics of cultural production and the scarce possibilities that the city offered in terms of access to technological resources for recording and dissemination of popular music genres.

Keywords: Bourdieu, fields, history, popular music, cultural production, Santiago de Cali.

Resumo

Este artigo apresenta os resultados de pesquisa sobre as músicas populares originadas em Cali (Colômbia) durante os anos setenta e as dinâmicas do campo de produção cultural. Trata-se de uma aproximação que permite caracterizar os processos de produção e circulação dos gêneros musicais que foram divulgados, principalmente, por meios de comunicação, num período histórico de intensas transformações na cidade. Assim, este estudo se foca nos atores, nas dinâmicas sociais e nos produtos culturais da música romântica, do rock e das músicas para dançar, que estruturaram um campo cultural com características próprias. A metodologia do estudo teve uma abordagem qualitativa com um desenho documental que permitiu analisar e interpretar a trama de ações, sentidos e interesses que configuram o fenômeno (Bonilla-Castro e Rodríguez, 1997). Realizou-se uma revisão extensa de imprensa correspondente à década de setenta num jornal local e examinaram-se outros documentos como fotografias e material bibliográfico. De maneira complementar, realizaram-se doze entrevistas semiestruturadas guiadas pelos objetivos deste trabalho. A partir da análise dessa informação, evidenciaram-se diferenças nos capitais econômicos acumulados nos três gêneros estudados. Conclui-se que as dinâmicas de produção cultural nos anos setenta são amostra da maneira em que as músicas se relacionam com diferentes culturas e classes sociais (Frith, 1987) e indicam certas conexões entre etnicidade, classe e som, o que propõe outra forma de ler o tema nesse período. Além disso, indicam que a dinâmica de produção cultural estava relacionada com as poucas possibilidades que a cidade oferecia, em termos de recursos tecnológicos, para a gravação e a difusão das músicas populares.

Palavras-chave: Bourdieu, campos, história, músicas populares, produção cultural, Santiago de Cali.

Introducción

El campo de la producción cultural de músicas populares en Cali durante los años setenta remite a las transformaciones que atravesaba la ciudad para esa época. La configuración de ese campo estuvo directamente vinculada con la modernización y el acelerado crecimiento de las diferentes estructuras sociales. Estos procesos se fueron dando a través de cambios evidentes en las dimensiones socioeconómicas, tecnológicas y culturales, que dieron forma a la producción cultural en las músicas populares masivas¹. Por lo tanto, este estudio se centra en los actores, las dinámicas sociales y los productos culturales presentes en ese periodo y que estructuraron un campo con un carácter particular en los géneros de la balada romántica, el *rock* y las músicas bailables. Así, el objetivo principal consiste en caracterizar los procesos de producción cultural de las músicas populares masivas en los años setenta en Cali y las dinámicas de dicha producción.

Para el análisis, el estudio retoma los aportes de Pierre Bourdieu (1988, 1995) que permiten identificar cómo suceden las interacciones entre los agentes del campo y las características del espacio social. Durante este periodo, las prácticas musicales de los géneros de la balada romántica, el *rock* y las músicas bailables estuvieron en un permanente tránsito entre dos subcampos: la producción restringida y la producción masiva. Es decir, en la producción cultural, hay una combinación de las lógicas de los agentes sociales que participan.

Ahora bien, en el rastreo documental sobre estudios acerca del tema de las músicas populares, se encontraron numerosos aportes de las ciencias sociales. En ese sentido, se tomaron las pistas que dan algunos de los estudios de la comunicación y la musicología, los cuales han prestado atención a las dinámicas y los procesos. Por ejemplo, en Latinoamérica, hay un trabajo amplio sobre la urbanización de las músicas populares (De Ulhoa-Carvalho, 1993) y sobre la relación de estas y las identidades colectivas (Florine, 2000). Además, existen trabajos sobre la música popular en Colombia, específicamente en Cali, en los que las músicas bailables y, en particular, la salsa son las protagonistas (Ulloa, 1992; Valverde y Quintero, 1995; Waxer, 2001).

Así, este artículo inicialmente estudia el contexto de la ciudad de Cali en los años setenta, las características de las músicas populares y sus dinámicas en ese periodo. Luego, se presentan los aspectos conceptuales que guían el análisis y se exponen las características del campo de producción cultural para cada uno de los géneros musicales. Finalmente, se señalan algunas conclusiones enfocadas en desarrollar la idea central del estudio.

Metodología

El estudio tiene un enfoque cualitativo con un diseño documental que permitió analizar e interpretar el campo de las músicas populares y la dinámica de producción cultural en Cali en los años setenta, desde el

1. El término *músicas populares masivas* se usará para referirse a aquellas orientadas principalmente a la divulgación vía medios de comunicación. Véase Ochoa (2003).

conjunto de acciones, sentidos e intereses que estos contienen (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997). A lo largo de cuatro meses, se realizó una extensa revisión de prensa, correspondiente a la década de los años setenta en el diario local *El País* y, al tiempo, se examinaron documentos de archivos privados (discografía, fotografías y recortes de prensa, entre otros) de algunos de los entrevistados. También se revisaron monografías, artículos académicos y libros que se relacionaron con el tema y el periodo de estudio.

La recolección de datos proporcionó el acceso a mucha información, fundamental para la elaboración y la definición del estado del arte y los referentes conceptuales del estudio. Se empleó como herramienta complementaria la entrevista semiestructurada, aplicada a doce personas entre músicos, productores y sonidistas de la época. Las entrevistas fueron conversaciones espontáneas y fluidas (Bonilla-Castro y Rodríguez, 1997), lo que generó una nutrida interacción con los informantes y una vasta recolección de información. Las entrevistas fueron grabadas en audio y transcritas para su posterior análisis, siguiendo similares parámetros en el análisis de los documentos. Para la selección de las personas entrevistadas, se utilizó la técnica de muestreo conocida como *bola de nieve* o en cadena, que se caracteriza por que los participantes van escogiéndose a partir de las referencias aportadas por otros participantes ya entrevistados. De esta manera, la muestra fue creciendo hasta que el discurso alcanzó la saturación teórica (Cea D'Ancona, 2001, p. 202), es decir, hasta que la información recolectada en los relatos no aportaba nuevos elementos para el análisis.

Cali de los años setenta y las músicas populares masivas

En la primera mitad del siglo xx, Cali experimentó una serie de transformaciones en sus estructuras territoriales, económicas y socioculturales, relacionadas con el desarrollo agroindustrial, que marcaron la entrada a la modernización. El desarrollo de infraestructura en transporte, servicios públicos, integración comercial, crecimiento poblacional, migraciones y expansión territorial le permitió pasar de ser una pequeña villa a un centro urbano y eje del mercado regional. Fue un periodo en el que hubo cambios en la calidad de vida, en las prácticas y en las expresiones de la gente, a la par de las tensiones y los conflictos sociales producidos por la violencia partidista que azotó al país. Fue un periodo en el que también existieron tensiones entre los valores de la vieja ciudad y los del naciente centro urbano, que tenía nuevas estéticas y gustos, por la llegada del cine mexicano en los años cuarenta y la aceptación creciente, en los sectores populares, de músicas antillanas y caribeñas.

Este periodo también se caracterizó por el incremento de la actividad social y cultural y por el impacto de la explosión del 7 de agosto de 1956. Este contribuyó a remover viejas estructuras mentales de la sociedad caleña, pues se incrementaron las protestas obreras y manifestaciones en contra de las formas tradicionales y los antiguos paradigmas (Vásquez, 2012, p. 45). Surgieron, entonces, nuevas expresiones intelectuales y artísticas, como la pintura, el cine, la poesía y la literatura. Estas nutrieron, posteriormente,

a los grupos de la Tertulia, Ciudad Solar y del movimiento nadaísta. Así mismo, se estableció todo un circuito cultural alrededor de la música y el baile. En ese circuito, se observaba que las clases altas se deleitaban con expresiones como el bolero romántico y la música de salón, mientras que en las bases populares crecía el gusto por el mambo, la guaracha, el corrido y el tango. Al respecto, el *Diario del Pacífico* de 1942 dice en una nota editorial:

Causa verdadero pesar oír constantemente en muchas radiodifusoras, en nuestros bailes, retretas y serenatas, la conga, la guaracha, la rumba, el corrido, el tango, el bolero-son, etc. Esta clase de música, si así la podemos llamar, es desagradecidamente preferida por nuestros jóvenes y nuestras jóvenes danzantes en las fiestas sociales. Los sectores más tradicionales de la élite social preferían las canciones y las voces operáticas de Tito Schipa, Juan Arvizu [...], en tanto que las más modernizantes llegaron a aceptar a Lucho Bermúdez o los boleros románticos, y se inclinaban por las canciones con orquestaciones norteamericanas. (Vásquez, 2001, p. 257)

Se expresaba entonces una distinción entre las preferencias y las prácticas en los espacios, sonidos y gustos de las clases sociales. Igualmente, se hacía evidente el desprecio de las clases altas por ciertas sonoridades que ya invadían la ciudad, pues, desde los años cuarenta, se habían incrementado los bares, los salones de baile, las tabernas y los teatros en diferentes sectores de la ciudad. En los años cincuenta, el número de espacios en los que circulaban las músicas populares en presentaciones en vivo o por grabaciones había crecido significativamente (Vásquez, 2012, p. 45).

Si bien eran muchas las transformaciones de la primera mitad del siglo xx, en los años sesenta y setenta se profundizaron los cambios en los gustos y las mentalidades de los habitantes de Cali, debido a la influencia de lo que pasaba en el mundo y en el resto del país. Fue en este periodo en el que se agudizaron las tensiones entre las franjas capitalistas y socialistas, se difundieron los valores de los movimientos revolucionarios y *hippies*, se exacerbó el bipartidismo con el Frente Nacional y se incrementaron las luchas civiles por la tierra, la educación y los derechos laborales. En ese contexto, llegaron y se establecieron nuevas influencias musicales. Desde los Estados Unidos llegaron dos corrientes: el *rock and roll* y la pachanga en los años sesenta. En los años setenta, se vivió en toda su expresión lo que conocemos hoy como la salsa, aunque había llegado desde los sesenta a la ciudad (Ulloa, 1992).

Con la llegada del *rock*, se produjeron cambios en la mentalidad de las juventudes de clases altas y medias altas, que se fueron agrupando en barras en las que compartían gustos y prácticas culturales en torno a la música, en especial a la de Elvis Presley. En ese mismo marco, apareció también la llamada nueva ola, con baladas que tomaron la influencia de agrupaciones como The Beatles:

En tanto con la llegada del *rock and roll* y de las contorsiones de Elvis Presley con su peinado de “mota” sobre la frente, se produjeron

cambios culturales en las nuevas generaciones de las élites y de las clases media altas. Se formaron pandillas con jóvenes de estos sectores sociales como la barra del Triángulo en San Fernando, pero también en sectores populares como la barra “San Nico”, en San Nicolás o la de Corea en el barrio Libertadores. Pero también jóvenes de las clases medias y altas, menos alevosos y más “aconductados”, rompieron musicalmente con el pasado cuando surgió “La Nueva Ola” (Harol Orozco y Oscar Golden) con sus baladas en los años sesenta, además de la influencia de los Beatles, pero, por otra parte, en la ciudad popular predominaba la pachanga. (Vásquez, 2001, p. 258)

En cuanto a las formas de sociabilidad y encuentro, fueron surgiendo espacios con diferentes estilos y horarios de atención en varios sectores, en los que principalmente los jóvenes eran sus protagonistas. El diario *El País*, el 11 de diciembre del 1970, publicó una nota sobre las reuniones vespertinas de jóvenes en Cali:

La onda extranjera ha sido recibida calurosamente por nuestra juventud. Los cantantes de moda en Europa y EE. UU. causan furor y se mezclan con Richie Ray y sus boogaloes alucinantes. La pista de baile no tendrá más de unos cuarenta metros cuadrados. Sin embargo, allí se congregan unas ciento treinta parejas que a fin de cuentas no bailan, sino que “las bailan”. (p. 8)

La acogida de ritmos extranjeros y de sus influencias y las nuevas prácticas culturales marcaron una fuerte transformación, ya que se establecieron otras maneras de vivir la ciudad. Con la llegada de esos nuevos sonidos, se creó un contexto cultural cada vez más vinculado a las expresiones musicales, que cambiaron las formas de sociabilidad y diferenciaban las clases sociales de acuerdo con los gustos.

Con respecto a las posibilidades de desarrollo profesional en el campo musical que se iba estructurando, aunque ya se habían fundado escuelas para la enseñanza y profesionalización de los músicos, como el Departamento de Música de la Universidad del Valle y El Conservatorio de Cali, estas se dedicaban fundamentalmente a la formación en música erudita y no incluían otros ritmos. Así mismo, pese a que se fundó también el Instituto Popular de Cultura, orientado a la educación en músicas tradicionales y populares, la enseñanza de estos géneros no estaba estructurada. Lo que muchos músicos dicen es que se aprendía generalmente de oído, viendo a los grupos que llegaban a Cali, con partituras traídas de Estados Unidos o pidiéndoles explicación sobre cómo se tocaba. Sobre este aspecto, un entrevistado señala:

Cuando empezamos la parte de la orquesta (años setenta) a nosotros nos tocó a prender a tocar las congas, algo que en lenguaje musical se llama “base o el mazacote” y eso no lo sabía nadie, entonces ¿qué hacían los músicos? Se iban para los hoteles donde se hospedaban las orquestas internacionales a pedirles a esos otros músicos que les enseñaran las cosas. ¿Cómo era que movían esos

ocho golpes en un compás? ¿Cómo era el sonido? ¿Cómo era que se afinaba? ¿Cómo se aprendía a hacer las cosas en la clave? Entonces, se empezó a aprender cosas, por ejemplo, con los músicos en los hoteles, yendo a presentaciones en vivo. (Calderón, 2014, 14 de abril)

Ahora, a comienzos de la década de los setenta, la ciudad entró en una reforma compleja de sus espacios para la realización de los Juegos Panamericanos del año de 1971, dado que Cali se venía consolidando como la ciudad deportiva del país y este evento marcó ese sello. Se realizaron grandes obras que modificaron la estructura física de la ciudad y que continuaron su ampliación. Se construyeron y adecuaron espacios (el estadio, el coliseo Evangelista Mora, el coliseo El Pueblo, entre otros), se desarrolló todo un sistema vial (la autopista suroriental), se construyeron nuevos barrios y urbanizaciones, y se incrementó la invasión de tierras por poblaciones migrantes y gentes menos favorecidas. Todo esto significaba la división aún más acentuada de la ciudad en sectores, con lo que se consolidó un proceso de distribución del espacio urbano que marcaba la diferencia entre aquellas gentes integradas y las excluidas. Estas diferencias crearían divisiones más allá de la cuestión espacial:

Nuevos gustos, nueva música, nuevas formas de bailar, nuevos modos de sociabilidad fueron vividos por las clases populares y se expresaron en nuevos clubes y bailaderos (Séptimo Cielo, Bavaria, Costeñita, etc.). Las clases subalternas excluidas de los clubes y limitadas a sus fiestas y reuniones domésticas ahora como clase obrera y popular viven sus propios espacios lúdicos de socialización. (Vásquez, 2012, p. 39)

Así lo que se empezó a configurar en el espacio también generó una serie de movilizaciones relacionadas con la ubicación cultural y de identidad de los individuos en los grupos sociales. La música popular —que ya se difundía en radio (Radio El Sol, Radio Reloj, La Voz del Valle, Radio Musical), en los bares (El Latino, La Gruta, Juanita Banana, Latino a Gogo), los teatros (Aristi, San Fernando, Municipal, etc.), los clubes (San Fernando, La Rivera, Club Colombia, El Campestre) y los salones de baile (Honka-Monka, El Escondite, Séptimo Cielo, Costeñita, etc.)— desempeñó un papel notorio en la forma como se identificaba, por ejemplo, a los jóvenes pertenecientes a un sector social. Entonces, se logró forjar una experiencia de identidad colectiva asociada a los gustos musicales (Frith, 1987). Esto también marcaba una serie de formas de consumo y producción de esas músicas populares masivas. Como referencia, Alejandro Ulloa anota sobre el consumo de músicas afrocubanas:

En la zona de tolerancia (creada en 1931), en los quioscos de los barrios pobres en formación, en los radioteatros (después del 40) y en las salas de cine, se concentraría la recepción masiva de los objetos musicales y los valores simbólicos implicados en los rituales del espectáculo consumista. (Ulloa, 1989, p. 146)

Aunque gran parte de lo que se consumía en este campo, a inicios de los años setenta, era producido y grabado fuera de la ciudad y del país, ya se reconocían agrupaciones de músicaailable, como La Banda de los Pepes, Los Bunkers, La Gran Banda Caleña y La Misma Gente. De igual manera, en el terreno del *rock*, existían un número considerable de agrupaciones, como Áncora, Arco Iris, Expreso del Oeste, Hidra, Los Monstruos, Los Demonios (estos últimos transitaban hacia la balada romántica). En la balada romántica, había cantantes, como Harold Orozco, Oscar Golden, Vicky e Isadora, que fueron las voces de la ciudad que se proyectaron a nivel nacional.

El campo musical en Cali configuró, para los años setenta, un contexto en el que predominó el gusto por las músicas populares. Esto fue evidente en la consolidación de numerosas orquestas de baile, emisoras de radio, bailaderos, eventos y todo lo que comprometiera un mercado de difusión y producción. Sin embargo, el campo de las músicas populares masivas en los años setenta tenía sus matices. No era homogéneo, pues todos los géneros no circulaban, se producían y se difundían con las mismas condiciones y características. Por lo tanto, para comprender esas diferencias, se presenta a continuación la noción de *campo de producción cultural*, para seguir con la caracterización de las dinámicas de las músicas populares.

El campo de producción cultural

La noción de *campo de producción cultural* se toma aquí desde la perspectiva que presenta Pierre Bourdieu (1988, 1995) para estudiar la producción literaria, dado que es una herramienta valiosa para la comprensión de otros ámbitos de las relaciones sociales. Esta noción proporciona una perspectiva desde la que se pueden analizar muchas de las dinámicas que conforman un entramado de relaciones propias de la producción cultural. Bourdieu define *campo de producción cultural* como “un sistema particular de relaciones objetivas que pueden ser de alianza o conflicto, de concurrencia o de cooperación entre posiciones diferentes socialmente definidas e instituidas, independientes de la existencia física y de los agentes que la ocupan” (Moreno y Ramírez, 2006, p. 16).

Con base en lo anterior, el autor entiende el campo como un espacio de juego en el que se establecen unas reglas claras. Además, se caracteriza por la lucha entre los agentes que participan: aquellos que poseen un capital legítimo y otros que pretenden acceder a dicho capital. Esos enfrentamientos entre agentes sociales generan una dinámica en la que los capitales económicos, sociales o simbólicos varían de posición por las condiciones de legitimidad a las que se exponen. Así mismo, generan modificaciones y configuraciones al interior del campo (Bourdieu, 1995).

Ahora, este es un campo especializado que se divide en dos: el de la producción restringida y el de la producción masiva. En el primero, el objetivo es el reconocimiento entre los agentes participantes. Está conformado por productores, competidores directos y expertos conocedores. Es decir, que su fin no son las grandes ganancias económicas ni los reconocimientos

de multitudes; más bien el subcampo de producción se concentra en el prestigio y la distinción entre sus miembros. Por el contrario, en el segundo subcampo sí se busca alcanzar el reconocimiento en amplios circuitos de medios masivos o de gran escala. No se requiere un conocimiento de los bienes simbólicos producidos en ese campo ni niveles de experticia o conocimiento. Por otra parte, sí se concede gran importancia a las ganancias económicas así como al prestigio otorgado por grandes públicos. Estos dos aspectos son los objetivos de este subcampo (Bourdieu, 1995). Las diferencias presentadas obligan a que los productores culturales asuman compromisos distintos con sus productos.

Cabe anotar que con frecuencia los agentes sociales transitan entre uno y otro subcampo, lo que produce unas zonas intermedias. El caso de las músicas populares masivas en los años setenta en Cali muestra claramente esas dinámicas de interacción y tránsito de los productores culturales, además de exhibir las diferentes formas de capital que se ponen en juego. A continuación, se presenta una descripción de las dinámicas de producción cultural que para esa época dominarían la escena de las músicas populares masivas en los géneros de balada romántica, música tropicalailable y *rock*.

Dinámicas del campo de producción cultural en Cali

La música ha sido un eje de la historia de Cali. Las prácticas musicales se han nutrido del complejo poblacional que conforma a la ciudad y que creció en la segunda mitad del siglo xx, con la expansión del centro urbano y la aparición de nuevas formas de sociabilidad. Esas músicas que fueron apareciendo y que encontraron acogida en diversos sectores sociales empezaron también a diversificar las dinámicas sociales. También alimentaron la aparición de nuevas agrupaciones, emisoras, bailaderos, clubes y de nuevos productos culturales que determinaron un mercado emergente de la música y la rumba.

La industria musical mundial, hasta los años ochenta, estuvo basada en un sistema de monopolios construido sobre el acceso y el control de las tecnologías de grabación y distribución, es decir, a partir de la exclusividad del manejo de equipos de grabación, consolas, micrófonos, equipos de posproducción, prensaje de discos y emisoras de radio. Por esto, el crecimiento y el desarrollo musical de la ciudad, así como los cambios tecnológicos asociados a la producción de músicas populares en la década de los setenta, mantuvieron esas características.

En los años setenta, en el campo de las tecnologías, los ejes de producción de discos fueron Bogotá y Medellín. Allí se encontraban los estudios de grabación musical más importantes y con los mejores equipos, como Prodiscos, Discos Fuentes y Sonolux. En Cali, había, hasta los años setenta, pequeñas casas de grabación y amplificación de sonido, como Grabarco, el estudio de Luis Nieto y el de Jack Nesim. Estos, aunque desempeñaban un papel importante en la grabación de jingles, maquetas de canciones y en los eventos públicos y privados, no cumplían una función determinante en la producción de discos y de la música en la ciudad. Estos estudios,

según las diversas fuentes consultadas, fundamentalmente se dedicaron a amplificar sonido en directo y a hacer muestras que se mandaban a las disqueras en Medellín y Bogotá.

En los géneros de la balada romántica, el *rock* y la músicaailable, se aprecian diferencias en la forma como se desarrollaron las dinámicas de circulación y difusión. Esas diferencias estaban dadas por los tipos de capital cultural con que contaban los músicos y agrupaciones, así como por las expectativas culturales que compartían y por las diferencias en la música que hacían.

El género de la balada romántica tuvo como antecedente, desde los años sesenta, la aparición de varios artistas caleños, cuya música fue influida por The Beatles, y que pertenecían a la llamada nueva ola, entre ellos cantantes como Harold Orozco, Vicky, Oscar Golden e Isadora. Estos músicos fueron transitando en los años setenta hacia la balada romántica. Con ese género abrieron un espacio de difusión masiva muy fuerte en Bogotá, pues allí se concentraba la televisión. En la capital, se hacía un programa de televisión, presentado por Carlos Pinzón, que garantizó la circulación de estos músicos y de este género musical en un mercado creciente en Colombia y en toda Latinoamérica.

La balada se caracterizó por que sus artistas lograron alcanzar reconocimiento en amplios circuitos de medios masivos y de gran escala, por la difusión que tuvieron en emisoras radiales y en la televisión, y por las ganancias económicas de sus discos y conciertos ofrecidos a grandes públicos. En la ciudad, esta música gozó de espacios de divulgación, como bares, emisoras y eventos particulares:

La influencia de los 70 fue baladosa, más baladosa y comenzamos a tener mucha gente buena y entre los años 1970 a 1972 se hizo el primer festival llamado “Calima de Plata” que se realizaba en el Teatro Municipal y en los Cristales y aparecían grupos como Unidad 4, Los Bunkers, que hacían balada en esa época pero que después hicieron músicaailable, y así otros grupos de balada. (Zapata, 2014, 20 de mayo)

Para los eventos que se realizaban, como festivales y conciertos masivos, se llevaban equipos técnicos desde Bogotá, pues en Cali los recursos profesionales de audio, iluminación y demás eran limitados. Por ejemplo, durante los años setenta, se realizó un programa llamado *El show de Isadora* que se transmitía a nivel nacional para mostrar los talentos musicales, especialmente en el género de balada romántica. Sobre este programa se señaló:

Isadora era la presentadora y se mostraban los talentos de aquí del Valle y traían también personas de Bogotá invitadas y de Medellín, cantantes y solistas de algún instrumento. Pero más que todo de balada [...]. En esa época se hicieron todos los programas de Isadora [...]: se hicieron 110 programas aproximadamente y se utilizaron locaciones en vivo, se utilizaba el Teatro Municipal [...]. Era una labor muy fuerte porque había que filmar el día derecho, bajo las

luces que el equipo de televisión traía de Bogotá. Todo lo traían desde allá porque eso aquí no se tenía. (Calderón, 2014, 12 de mayo)

Entre los eventos en los que circulaba esta música estaban los realizados en el coliseo Evangelista Mora, con los artistas nacionales del momento (Oscar Golden, Claudia de Colombia) y agrupaciones locales para acompañar (Unidad 4, Los Bunkers y otros). Había otros eventos que se hacían en clubes, como el San Fernando, el Club Colombia, en los que se contrataban agrupaciones locales para tocar en cumpleaños, primeras comuniones, todo tipo de fiestas familiares o en los colegios privados. Esa música gozaba de mucha aceptación por parte de las élites locales de la época, pues, como ya se mencionó, se relacionaba con estéticas extranjeras que calaban en los gustos de esos sectores. Esto de alguna manera incidió en una mayor difusión:

La oligarquía industrial terrateniente que prevalecía como propietaria del suelo urbano, y del poder político, extendió sus tentáculos a los medios de comunicación; la prensa y la radio fueron después de los años 50, presa de sus intereses... la élite en el poder ampliaba así su radio de acción a medida que estrechaba el círculo, y construía su propio universo de reconocimiento en modelos económicos, arquitectónicos y estéticos procedentes de las metrópolis gringas o europeas. (Ulloa, 1989, p. 147)

Por otro lado, en la dinámica de las músicas bailables, a inicios de los años setenta, se encontraban posicionadas una serie de agrupaciones locales en la ciudad que, con la música tropical, como la de Lucho Bermúdez, amenizaban las fiestas de los clubes y hacían presentaciones en los radioteatros de las emisoras locales, en los coliseos y en los bailaderos de la época. Era fácil encontrar orquesta de planta o música en vivo en los clubes y bailaderos. Había una amplia oferta de agrupaciones que cubría esta demanda y varios lugares para la circulación de estas sonoridades.

Entre las bandas de la época estaban la de Pepe y la de Los Hermanos Jordán, que hacían música tropicalailable para clubes. También estaba la agrupación Los Bunkers (que de la balada se fue moviendo hacia este género). Estos grupos circularon más en vivo que por radio. En su mayoría, tocaban *covers* de las agrupaciones más famosas. Los músicos de estas bandas provenían de diferentes sectores sociales de la ciudad y la región. La música que se escuchaba y circulaba en Cali se caracterizaba por ser de fuera, de artistas como La Billos Caracas Boys, Lucho Bermúdez, Pacho Galán y de las músicas afrocubanas de la Sonora Matancera y de otras agrupaciones salseras que, desde los años sesenta, se establecieron en el gusto de las bases populares, gracias al papel de la radio como espacio de difusión:

La industria cultural así como la relación disco-radio-comunicación masiva y su recepción en un contexto cultural específico construyeron una audiencia y un modo de oír, una educación del oído, como una de las condiciones necesarias para la posterior adhesión-apropiación

de la salsa por parte de sectores populares urbanos. Pero esta incidencia se configuró más como una actividad de consumo que como una práctica productiva con respecto a la música. Si bien podemos hablar de la riqueza dancística, de la creatividad en el uso del cuerpo y del gusto por el baile, por parte de los estratos sociales “beneficiados”, no podemos decir lo mismo de la producción musical en la que Cali ha sido superada por otras ciudades del continente, y en el país, por otras regiones de Colombia. (Ulloa, 1989, p. 152)

Es decir, lo que producían las agrupaciones de estos géneros bailables no era grabado en Cali. Solo se empezaron a realizar grabaciones de discos hacia finales de la década, aproximadamente desde 1977, en los estudios de Grabarco y Luis Nieto:

Aquí lo que se hacía hasta mediados de los 70 era amplificar sonido en directo, más que todo en vivo y para televisión [...], pues yo grababa muestras a los grupos para que hicieran sus discos (para enviar a las disqueras) [...], a grupos como La Misma Gente, Los Bunker, La Identidad [...]. Hay canciones que nunca las oyeron, que quedaron allí grabadas solo las muestras. (Nieto, 2014, 6 de octubre)

Las dinámicas de circulación, para mediados de los años setenta, eran buenas para los grupos locales, debido a la oferta que tenía la ciudad de baile y cultura de la rumba. En ese periodo, hubo una amplia inversión en discotecas, con conciertos frecuentes en los que se ganaba bien por tocar. En cambio, no había una difusión amplia de las agrupaciones locales en la radio y televisión, pues en la escena nacional ya había agrupaciones que estaban cubriendo ese espacio. Es decir, que en este género predominaba el campo de la producción masiva, pero con unas características diferentes en las formas de consumo. Entre esos espacios de difusión masiva, la Feria de Cali se convirtió en uno de los que más llevó a la consolidación de muchas bandas tanto locales como nacionales, ya que era el máximo evento festivo de la ciudad desde finales de los años cincuenta. En este, la músicaailable y la salsa, que ya iba ganando mayor terreno, eran protagonistas:

Aquí los escenarios de ese tiempo, 75 o 78, eran el coliseo del Pueblo, el centro internacional Las Vallas, el coliseo Evangelista Mora. Esos eran los escenarios que más se usaban. El coliseo Santa Librada se usó mucho en fiestas de colegio y para particulares [...]. Otros eran los balnearios de aquí cerca, como el Pedregal [...]. Es que aquí hubo una caseta Toro Sentado, años de años, cuando nosotros salíamos (La Gran Banda caleña) y ahí alternamos con los famosos de esa época, famosos puertorriqueños y todo [...]. En la Feria tocábamos en el Hotel Intercontinental y los clubes tradicionales. (Solis, 2014, 6 de octubre)

La circulación en las fiestas de los clubes, que poco a poco se fueron abriendo a esas expresiones populares, empezó a cerrar paulatinamente

las diferencias sociales relacionadas con el gusto por la músicaailable, que ya ponía en discusión los capitales simbólicos y sociales de la época. Este género fue el que mayores públicos logró cautivar en la ciudad, pues generó una dinámica que puso a funcionar los capitales económicos de varios sectores pudientes que invirtieron en este mercado. En consecuencia, en este periodo, se podía encontrar en la ciudad una amplia oferta de orquestas en vivo en diferentes espacios, lo que generó la profesionalización de las orquestas y de los músicos. Por todas estas condiciones, en los años siguientes, empezó a definirse un mercado más sólido: la salsa se estableció como la música insignia y de identificación de la ciudad a nivel internacional.

En la escena del *rock*, la dinámica de producción tuvo sus matices. Las bandas de la ciudad que ponían a circular estos sonidos eran conformadas primordialmente por estudiantes de los colegios bilingües, como el Alemán, el Bolívar, el Bennett, el Hebreo, entre otros. Estos colegios, que surgieron por la llegada de las empresas extranjeras a Cali, tenían a su disposición capitales económicos y culturales que les permitían traer esa música e instrumentos de fuera del país:

Había algo de *rock* en la radio. Había mucha música tropical y una de las emisoras que ponía música en inglés. Cuando uno iba de vacaciones, si se iba a Miami, a traer música y oír las emisoras, era muy chévere traer los *cassettes* con toda la programación de una de las emisoras famosas de la época. (Levy, 2014, 20 de mayo)

En los años setenta, había una serie de bandas locales, como Áncora, Arco Iris, Tercer Ojo, Expreso del Oeste, Hidra, Vida, Alcatras, Los Monstruos, entre otras. En general, tenían música propia en inglés y en español, que combinaban con *covers* de las agrupaciones extranjeras del momento. Las presentaciones eran usualmente en los colegios, las fiestas particulares en los clubes y, en pocas ocasiones, en eventos masivos, como en los festivales de *rock*. Así mismo, en algunos casos se presentaban en los teatros de la ciudad, como el San Fernando, y en los radioteatros de una de las emisoras de la época. Hay que mencionar que circulaban también agrupaciones extranjeras que visitaban la ciudad:

Yo veía a Richie Ray, eso era muy impactante. Pero a la vez también venían empresarios y traían grupos de *rock*, unos grupos que marcaron mucho tiempo y que se quedaron aquí: unos grupos de Venezuela, uno que se llamaba Elizabeth y otro que se llamaba Sugar Ice Tea [...] que también causó mucha impresión aquí entre los músicos. (Pombo, 2014, 12 de agosto)

La dinámica de producción cultural de este género se caracterizó por ser una música hecha por jóvenes que apenas iban terminando sus estudios de bachillerato, que eran patrocinados por sus grupos familiares y que en muchos casos abandonaron sus proyectos musicales al ingresar a la universidad en busca de una profesión. Esta dimensión es importante, pues esta música no tuvo una dinámica generalizada de profesionalización

en Cali. Por su parte, la escena de circulación y difusión era reducida en comparación con los dos géneros anteriores.

La producción y la difusión del *rock* ocurren en el subcampo de la producción restringida, en el que no se buscan grandes ganancias por las actividades, pero se da una dinámica de reconocimientos entre los músicos de esa generación. Era un género en el que los músicos buscaban fundamentalmente el reconocimiento y no necesariamente el lucro económico. Si bien la ganancia económica era tenida en cuenta, no era lo que definía la práctica de las agrupaciones. Se trataba más de un gusto y una afición por el *rock*. Lo anterior permite señalar que en la ciudad no se logró configurar un mercado que trascendiera ni un circuito de medios masivos de gran escala ni mucho menos el reconocimiento de grandes públicos fuera de la escena local. Así, lo que se encuentra, en los años setenta, es que la dinámica de este género estaba justo en esa posición intermedia de la que habla Bourdieu (1988, 1995), en la que se combinaban las lógicas de los dos subcampos de producción, pero con la dominancia del subcampo de producción restringida.

Conclusiones

Esta caracterización es una aproximación a las dinámicas de producción cultural, sobre las cuales se han dado varias pistas en los estudios enfocados en la salsa. Sin embargo, se establecen otros indicios a partir del contexto de producción en otras músicas populares.

En los tres géneros que se estudiaron en este artículo, comprendidos desde la teoría de los campos de Bourdieu (1988, 1995), son evidentes diferencias en los capitales económicos acumulados por los músicos y las orquestas del momento. En el caso de la balada romántica, se encontraron lógicas de mercado y de producción que se originan por fuera de lo local. Si bien muchos de los músicos de la escena nacional eran caleños, la producción cultural en ese campo estaba más ligada al mercado musical nacional, que se movía desde la capital. Aun cuando en la ciudad existían agrupaciones que cubrían las demandas, en casos puntuales como en *El show de Isadora* y en los eventos realizados en clubes y coliseos, la producción cultural estuvo orientada a los grandes públicos, con una amplia circulación en medios masivos, dirigidos desde la capital y desde las casas disqueras que grabaron a esos artistas. Para este periodo, esta música contó con la aprobación y gusto de amplios sectores sociales. Eso le garantizó, desde años anteriores, un mayor campo de acción.

Ahora, en el caso de las músicas bailables, particularmente de la salsa, la difusión y circulación de las orquestas se dio en el contexto local. Gracias a ese mercado, se fue gestando la Feria de Cali y fue aumentando la recepción de la salsa por los estratos altos de la ciudad. Las músicas bailables contaron poco a poco con ese visto bueno que hizo que sectores pudientes invirtieran en negocios, como bailaderos, emisoras y eventos que permitieron la creación de nuevos públicos.

Sin embargo, solo hasta mediados de la década se empezó a generar una industria musical profesional en la ciudad. De lo anterior, se puede notar que esas dos prácticas musicales, de la balada y las músicas bailables, según los planteamientos de Bourdieu (1988, 1995), se dan primordialmente en el subcampo de la producción cultural masiva, caracterizado por la importancia de las ganancias económicas en una escena de amplios públicos locales y nacionales.

Finalmente, en el género del *rock*, se apreciaba más una dinámica de circulación que estaba entre los subcampos de lo masivo y lo restringido, con tendencia al segundo. Por tanto, el género no logró consolidar un mercado suficientemente fuerte, aun cuando en ese campo se gozaba de grandes capitales económicos y culturales. Debido a que su difusión y promoción se dirigía hacia pequeños circuitos locales, los agentes que participaban de la producción, es decir, los músicos y miembros de ese sector musical, reconocieron más el valor simbólico que el económico en su trabajo.

Finalmente, estas dinámicas de producción cultural de músicas masivas en los años setenta presentan la manera en que los géneros son asociados a diferentes culturas o clases sociales. Tal como lo señala Frith (1987), se relacionan con grupos sociales específicos, dando por sentadas ciertas conexiones entre etnicidad, clase y sonido. Lo anterior plantea otra forma de leer este tema en ese periodo. De igual forma, muestran que la dinámica de producción cultural está relacionada con las pocas posibilidades que ofrecía la ciudad en términos de recursos tecnológicos para la grabación y difusión de las músicas populares. Estas características del mercado no cambiaron sino hasta mediados de los ochenta, momento en el que se pueden encontrar otras pistas de indagación sobre el tema.

Referencias

- Bonilla-Castro, E. y Rodríguez, P. (1997). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Bogotá: Norma.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Cea D'Ancona, M. Á. (2001). *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.
- De Ulhoa-Carvalho, M. (1993). Musical style, migration, and urbanization: some considerations on brazilian música sertaneja. *Studies in Latin American Popular Culture*, (12), 75-94.
- Florine, J. (2000). *El festival nacional del folklore la búsqueda de identidad nacional Argentina*. Consultado el 10 de octubre del 2005 en <http://www.hist.puc.cl/historia/fiaspm/actas.htm>.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En R. Leepert y S. McClary (eds.), *The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-172). Cambridge: Cambridge University Press.

- Moreno, A. y Ramírez, J. (2006). *Pierre Bourdieu. Introducción elemental*. Bogotá: Estrategias Educativas.
- Ochoa, M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.
- Ulloa, A. (1989). La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación. *Boletín socioeconómico*, (19), 142-154. Consultado el 1 de noviembre del 2013 en <http://cms.univalle.edu.co/socioeconomia/media/ckfinder/files/La%20salsa%20en%20Cali%20cultura%20urbana,%20musica%20y%20medios%281%29.pdf>
- Ulloa, A. (1992). *La salsa en Cali*. Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Valverde, H. y Quintero, R. (1995). *Abran paso: la historia de las orquestas femeninas de Cali*. Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Vásquez, E. (2001). *Historia de Cali en el siglo XX. Sociedad, economía, cultura y espacio*. Santiago de Cali: Artes Gráficas del Valle.
- Vásquez, E. (2012). Cali en la primera mitad del siglo XX: mentalidades y sensibilidad. En *Historia de Cali. Siglo XX* (tomo III; p. 27). Santiago de Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Waxer, L. (2001). Las caleñas son como las flores. *Ethnomusicology*, 45(2), 228-258. Consultado el 10 de octubre del 2010 en <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actas.htm>

Fuentes primarias

- Calderón, J. (2014, 14 de abril y 12 de mayo). Entrevista por P. A. Cano. Músico. Cali.
- Levy, A. (2014, 20 de mayo). Entrevista por P. A. Cano. Santiago de Cali.
- Nieto, L. (2014, 6 de octubre). Entrevista por P. A. Cano. Santiago de Cali.
- Pombo, D. (2014, 12 de agosto). Entrevista por P. A. Cano. Santiago de Cali.
- Solis, J. (2014, 6 de octubre). Entrevista por P. A. Cano. Santiago de Cali.
- Zapata, H. (2014, 20 de mayo). Entrevista por P. A. Cano. Santiago de Cali.