

→ Aldebarán Vásquez Grueso
(Santiago de Cali, 1986)



Licenciado en Historia (Universidad del Valle, Cali, Colombia), Magíster en Arqueología (El Colegio de Michoacán, A.C, La Piedad de Cabadas, México) y candidato a Doctor en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Valparaíso, Chile). Ha publicado en revistas como la *International Journal of South Archeology, Historical Archaeology & Anthropological Sciences, Historia para todos*, así como en *La Antorcha Magazine*.

Tres coleccionistas de música en la segunda mitad del siglo XX, Santiago de Cali, Colombia

Three music collectors in the second half of the 20th century, Santiago de Cali, Colombia

Aldebarán Vásquez Grueso

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Valparaíso, Valparaíso, Chile

aldevaz86@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1159-0865>



Resumen

Se examina el surgimiento de tres melómanos y coleccionistas de música en la ciudad de Santiago de Cali (Colombia) durante la segunda mitad del siglo XX. Se propone un análisis de este fenómeno desde la perspectiva de la historia transnacional y cultural, con la cual será posible reflexionar sobre las transformaciones del consumo musical y la relación entre la música grabada y la configuración de identidades culturales urbanas en un contexto latinoamericano. Bajo esta perspectiva, pensamos en el surgimiento de melómanos y coleccionistas como figuras representativas de la modernidad, producto directo de los procesos de reproducción técnica del arte musical.

Palabras clave

Consumo cultural; disco; industria discográfica; melómano; historia oral

Abstract

The emergence of three music lovers and collectors in the city of Santiago de Cali (Colombia) during the second half of the 20th century is examined. An analysis of this phenomenon is proposed from the perspective of transnational and cultural history, with which it will be possible to reflect on the transformations of musical consumption and the relationship between recorded music and the configuration of urban cultural identities in a Latin American context. From this perspective, we consider the emergence of music lovers and collectors as representative figures of modernity, a direct product of the processes of technical reproduction of musical art.

Keywords

Cultural Consumption; Record; Music Industry; Music Lover; Oral History

Recibido: 7 de julio / Revisado: 18 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Introducción

Este artículo presenta los resultados de una investigación centrada en la figura del melómano y del coleccionista de música en Santiago de Cali, Colombia, durante la segunda mitad del siglo XX, a partir del estudio de tres historias de vida. Para ello se emplean como marcos de análisis la historia transnacional y la historia cultural, con el fin de comprender el surgimiento de estos sujetos en relación con procesos de circulación musical de alcance transnacional, vinculados tanto a la esfera comercial como a la producción cultural masiva. Dichos procesos, en contextos particulares, impactaron de manera significativa en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX.

Desde esta perspectiva historiográfica, el consumo musical en Cali puede entenderse como resultado de la globalización cultural en contextos urbanos. La hipótesis central del artículo plantea que dicho consumo, con sus ritmos, apropiaciones, tensiones y resistencias, configuró los imaginarios culturales de una ciudad caracterizada por su diversidad sonora.

El fenómeno tiene sus antecedentes en el siglo XIX, con los orígenes de la industria discográfica. Sin embargo, sólo a partir de las primeras décadas del siglo XX se consolidaron las redes comerciales que posibilitaron la llegada de la música grabada a distintos contextos latinoamericanos, entre ellos Cali. Esta circulación transformó el paisaje sonoro local al introducir una amplia gama de músicas, que fueron apropiadas por distintos sectores sociales y se convirtieron en nuevos referentes culturales. En este sentido, el estudio de Cali constituye un caso particular que permite ofrecer una radiografía de las tensiones urbanas en torno a la cultura musical contemporánea.

La ciudad refleja estas tensiones no sólo por la multiplicidad de referentes sonoros que la atraviesan, sino también por el peso del imaginario identitario construido alrededor de la salsa. Este discurso dominante ha tendido a invisibilizar otras expresiones musicales que forman parte del panorama cultural caleño. Analizar críticamente este proceso permite poner en evidencia voces y prácticas que suelen quedar fuera de la narrativa oficial de la ciudad, la cual se presenta como homogénea y cohesionada en torno a la salsa, sin dar cuenta de las disputas internas ni de las influencias transnacionales que la constituyen.

1. La perspectiva de la historia transnacional y la historia cultural, el fenómeno de la globalización musical

La historia transnacional, entendida como un enfoque que trasciende los marcos estrictamente nacionales para atender a circulaciones, transferencias y conexiones culturales, ofrece una perspectiva clave para analizar la música grabada en América Latina. Este marco permite comprender con mayor profundidad los procesos que hicieron posible la llegada de la música grabada a Cali durante la segunda mitad del siglo XX, en estrecha relación con las redes comerciales de la industria discográfica.

Según Werner y Zimmermann (2006), lo transnacional posibilita examinar los intercambios culturales más allá de las fronteras políticas y geográficas establecidas por el Estado nacional. De manera complementaria, Saunier (2013) resalta la importancia de rastrear los flujos y redes que articulan espacios diversos. Aplicado a la música, este enfoque permite reconocer cómo la industria discográfica, desde las primeras décadas del siglo XX, organizó circuitos de

distribución que conectan centros de producción con audiencias periféricas, generando nuevas formas de escucha y de consumo cultural.

La introducción de los primeros tocadiscos y discos supuso una transformación radical en las prácticas de escucha: desplazó progresivamente soportes como el cilindro musical y el fonógrafo de Edison, vigentes hasta la década de 1930, e inauguró la posibilidad novedosa de reproducir música en el ámbito doméstico. Este cambio convivió con formas anteriores de consumo basadas en la interpretación instrumental y en el mercado de partituras e instrumentos, fundamentales para la industria cultural desde finales del siglo XIX.

El estudio de la música grabada en Cali, entonces, permite situar la experiencia local dentro de dinámicas regionales y globales. La circulación transnacional de discos no solo alteró los paisajes sonoros urbanos, sino que también contribuyó a la configuración de identidades culturales en constante tensión y diálogo con referentes externos. Comprender este proceso implica reconocer la inserción de Cali en una esfera cultural más amplia, atravesada por la hegemonía discográfica estadounidense y por la expansión de redes de circulación sonora de escala transnacional.

En este punto, la historia cultural ofrece herramientas analíticas decisivas. Peter Burke (2004, 2006) plantea que esta disciplina ha pasado de un interés restringido en las élites y las “altas culturas” hacia una mirada más amplia, orientada a prácticas, representaciones y significados compartidos por distintos grupos sociales. Este giro permite atender fenómenos como la cultura popular, la circulación de bienes simbólicos y la construcción de imaginarios colectivos. Desde esta perspectiva, la globalización se concibe como un escenario de intensificación de negociaciones culturales, en el que las prácticas locales son influidas y resignificadas por elementos externos. En sintonía con ello, Burke (2000) enfatiza que la cultura nunca es estática, sino que se configura a través de procesos de apropiación, traducción y reinterpretación. Tal visión resulta especialmente pertinente para la globalización cultural contemporánea, caracterizada por la circulación de músicas, imágenes y estilos de vida que generan identidades híbridas y, en ocasiones, contradictorias.

La globalización, concebida como proceso cultural de alcance planetario, se articuló estrechamente con la expansión de mercados, orientados a maximizar ganancias y ampliar circuitos de distribución. En este marco, la cultura se transformó en un producto transferible a contextos distantes de su origen, lo que dio lugar a procesos de apropiación y resignificación diferenciados. La expansión de la industria discográfica latinoamericana a lo largo del siglo XX ejemplifica este fenómeno: más allá del comercio internacional de discos, lo fundamental fue la apropiación por parte de públicos locales, que significaron esas músicas en función de sus memorias y prácticas sociales. Así, la globalización cultural no puede entenderse como un proceso de homogeneización total, sino como un entramado de apropiaciones diversas que producen paisajes culturales complejos.

Burke propone, además, atender tanto a la “historia de las representaciones” como a la “historia de las prácticas”. Ambas dimensiones resultan especialmente útiles para analizar la globalización cultural. La primera permite indagar cómo se imaginan las identidades colectivas a partir de símbolos transnacionales —como la salsa en Cali, erigida en marca cultural vinculada a circuitos globales de circulación musical—. La segunda pone el acento en las experiencias cotidianas de consumo y uso de la música grabada, que no siempre se ajustan a las narrativas oficiales ni a las lógicas del mercado.

En suma, la historia cultural ofrece un marco idóneo para pensar la globalización en clave histórica. Al centrarse en significados, representaciones y prácticas, permite comprender cómo los procesos globales se insertan en contextos locales, generando tensiones, negociaciones y

transformaciones. Este cruce entre historia cultural e historia transnacional invita, en consecuencia, a abordar fenómenos como la música grabada no solo como mercancía en circulación, sino también como experiencia colectiva que moldea imaginarios sociales e identidades en un mundo interconectado.

2. Algunas definiciones conceptuales: disco, industria discográfica, consumo cultural, melómano

El disco, como soporte físico de la música grabada, posee una doble dimensión: material y simbólica. En su materialidad, puede definirse como un objeto circular prensado en plástico (generalmente vinilo), con surcos que registran vibraciones acústicas convertidas en sonido mediante un sistema de reproducción. Su aparición puede rastrearse históricamente hasta finales del siglo XIX, con la invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877. Como lo describe Mompín Poblet (1986):

Un disco es un plástico de compuestos de vinilo prensado y de forma circular que contiene una serie de surcos. El surco de un disco estereofónico es variable en profundidad y anchura de forma proporcional a las vibraciones acústicas producidas por la fuente sonora. (p. 9)

Este avance técnico abrió un nuevo horizonte en la relación entre las personas y la música, al posibilitar la reproducción mecánica y la portabilidad del sonido, aspectos antes impensables. Walter Benjamin (2008), pionero en el análisis de la relación entre el público y la música mecanizada, advierte que la reproducción técnica desgaja a la obra del ámbito de la tradición y multiplica su presencia mediante la circulación masiva, desplazando así la noción de originalidad “al permitir que la reproducción, en cualquier situación, se ofrezca al espectador o al auditor, [lo cual] actualiza lo reproducido” (p. 325).

La posibilidad de acceder a copias múltiples de una obra musical transformó profundamente la experiencia estética y social del arte. En ciudades como Cali, ubicada al suroccidente de Colombia, esto generó nuevos espacios de sociabilidad. Quienes poseían equipos de sonido (tocadiscos) y grabaciones recientes —generalmente en referencia a los LPs— se convertían en referentes sociales. Alejandro Ulloa (1986, citado por Lise Waxer, 2001) señala el valor simbólico de quienes traían música de Cuba, Nueva York o Puerto Rico a los barrios populares, entornos habitados mayoritariamente por población afrodescendiente, mestiza o campesina.

El surgimiento de la industria discográfica, principalmente en Estados Unidos a inicios del siglo XX, institucionalizó la música grabada como mercancía. Según Leonardo Acosta (1982), la comercialización sistemática de productos musicales se inicia en el primer cuarto del siglo XX, dando origen a un sistema de producción y distribución con lógicas propias del capitalismo cultural. Esta industria no sólo reproduce música, sino que también produce audiencias y modela gustos, influyendo directamente en los modos de escucha y en la construcción de identidades musicales.

Helena Simonett (2001) advierte que, desde finales del siglo XX, las multinacionales discográficas han incorporado músicas regionales a sus catálogos globales, transformándolas en bienes de consumo cultural internacional. En esta misma línea, Juan Vicente Melo (2004) sostiene que la música grabada —aunque históricamente concebida como bien cultural— se cosifica como mercancía en tanto satisface necesidades sociales, aunque no represente directamente una relación de producción social como sí lo harían bienes básicos como el pan o la ropa.

Néstor García Canclini (1999) complementa esta visión al indicar que los bienes culturales poseen valores de uso y de cambio, aunque en ellos predominan los valores simbólicos sobre los

utilitarios o mercantiles. Desde esta perspectiva, el consumo cultural, entendido como práctica social, excede lo material: implica ritualidad, afectividad y pertenencia, factores centrales en la conformación del sujeto melómano. Estos procesos no se limitan a cubrir necesidades básicas, sino que forman parte constitutiva de la vida humana.

El melómano es, en esencia, un producto de la modernidad y de la reproducción técnica del arte. Por ello, hemos abordado previamente la discusión en torno a Benjamin, el consumo cultural y su relación con procesos sociales como los acaecidos en Cali. Su emergencia como figura social se encuentra íntimamente ligada al desarrollo de la industria cultural masiva. Theodor Adorno (2009) caracteriza al melómano como un oyente compulsivo que colecciona música y la valora como un bien cultural, al afirmar: “escucha mucho, en ocasiones de manera insaciable, y colecciona discos. Respeta la música como un bien cultural, como algo que debe conocerse por su propio valor social” (p. 134).

En este marco, resulta relevante considerar la escucha acusmática, entendida como una experiencia auditiva en la que el oyente percibe sonidos sin conocer su origen físico. Desde 2013, esta noción ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas. Federico Schumacher Ratti y Fuentes Bravo (2017) proponen una metodología de análisis que integra aspectos perceptuales y cognitivos, considerando la espacialidad y la trayectoria de los sonidos como elementos clave en la construcción de la experiencia acusmática.

Por su parte, Luca Spiteri Monsieur y Costantino Oliva (2019) exploran cómo los videojuegos digitales generan situaciones acusmáticas mediante técnicas de mezcla espacializada, permitiendo al jugador experimentar sonidos provenientes de direcciones no visibles, lo que enriquece la inmersión y la interacción con el entorno virtual. Además, Suk-Jun Kim *et al.* (2013) identifican tres tipos de relación con el lugar a través de la escucha acusmática y la composición, destacando cómo la tecnología posibilita una comprensión más profunda de nuestra conexión con el espacio. Estos enfoques contemporáneos amplían la comprensión del fenómeno, subrayando su relevancia en contextos tecnológicos y su capacidad para revelar dimensiones emocionales y espaciales del sonido.

Este perfil, tanto sociológico como histórico, revela una actitud particular frente a la música grabada: no se trata simplemente de un consumidor, sino de alguien que construye identidad y conocimiento a través del acto de escuchar y coleccionar. El melómano configura una subjetividad en torno al objeto musical, seleccionando, clasificando y valorando aquello que escucha en función de criterios propios que, sin embargo, están profundamente atravesados por el mercado, la tecnología y la tradición cultural. Por ello, su figura se encuentra estrechamente vinculada con la industria cultural masiva y con los fenómenos de la globalización contemporánea.

3. La historia oral: fuente y metodología

La historia oral constituye una de las herramientas metodológicas centrales de esta investigación. Entendida como el uso sistemático de fuentes orales —particularmente entrevistas a personas cuyas experiencias resultan relevantes para el objeto de estudio—, esta técnica permite acceder a memorias personales que enriquecen la comprensión histórica. Walter Benjamin (1991), en “El narrador”, subraya que el relato oral implica una dimensión vivencial: “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (p. 7).

Este enfoque exige contextualizar al entrevistado, reconstruir su experiencia y evaluar la validez documental de su testimonio; consideraciones que resultan esenciales dentro de lo que la historiografía denomina cruce de fuentes, es decir, la contrastación de evidencias diversas sobre

un mismo hecho social. Pese a su enorme potencial, la historia oral ha sido tradicionalmente marginada en el campo historiográfico, en gran parte por prejuicios epistemológicos que privilegian la primacía de la palabra escrita.

Gwyn Prins (1999) advierte que muchos historiadores, formados en sociedades alfabetizadas, tienden a menospreciar de manera inconsciente la palabra hablada, desconociendo su valor como fuente legítima y crítica. Este trabajo, en consecuencia, reivindica la oralidad como un recurso fundamental para aproximarse a las memorias sociales en contextos urbanos como el de Cali.

4. Contexto sociohistórico de Cali en la segunda mitad del siglo XX, un rastreo historiográfico sobre los melómanos

Ubicada en el suroccidente colombiano, Santiago de Cali —capital del departamento del Valle del Cauca desde 1910— se ha consolidado como una de las principales ciudades del país. Su cercanía al puerto de Buenaventura, sobre el océano Pacífico, ha sido determinante en su desarrollo económico y cultural, convirtiéndola en un nodo estratégico de intercambio comercial y circulación de bienes, incluidas mercancías culturales como la música grabada. Precisamente, desde los años veinte, la proximidad geográfica con el puerto facilitó el ingreso de estos sonidos a la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo XX, Cali experimentó un crecimiento urbanístico acelerado, vinculado con procesos de industrialización, migración interna y consolidación de una sociedad de masas. Según César Arturo Castillo (1994), los cambios ocurridos entre las décadas de 1950 y 1960 permitieron configurar un nuevo tipo de sociedad urbana caracterizada por el acceso creciente a bienes culturales, el consumo mediático y la formación de públicos diferenciados. Estos fenómenos, de alcance masivo, fueron resultado directo de la globalización musical. En este contexto moderno, urbano y mediático emergió la figura del melómano: un sujeto cultural cuya existencia está ligada a la disponibilidad y circulación de música grabada.

La historiografía sobre Cali ha abordado de manera marginal el fenómeno de los melómanos. Sin embargo, algunos autores han aportado elementos significativos para delinear un primer bosquejo historiográfico. Édgar Vásquez (2001), por ejemplo, señala que ya en las décadas de 1940 y 1950 existía en la ciudad una creciente demanda de tocadiscos y discos, especialmente de géneros como el bolero y la música caribeña, lo que permite inferir la existencia de públicos consumidores de música grabada. Aunque no siempre se autodenominaban melómanos, estos públicos participaban activamente en prácticas de escucha, adquisición e intercambio musical.

Las prácticas de escucha se desarrollaban principalmente en espacios domésticos, donde los bailes reunían a vecinos y conocidos. A ello se sumaba la emergencia de lugares privados de audición —bares, grilles y discotecas— situados en la zona industrial del norte de la ciudad, especialmente en el eje de la calle Octava, frecuentados en su mayoría por hombres. En cuanto a la adquisición, hasta poco antes de la década de 1960, Cali mantuvo una estrecha relación con espacios vinculados al circuito comercial de Buenaventura (como La Pilota, zona de tolerancia), con Dagua —conectada por vía férrea a la ciudad— y con los bares de la zona industrial, que se constituyeron en epicentros de circulación musical.

Vásquez identifica, además, algunos espacios clave para la socialización musical durante la primera mitad del siglo XX. Sitios como la taberna El Avispero en el barrio Obrero, el bar Serapio en San Nicolás o El Trópico en San Cayetano, todos en el centro de la ciudad, funcionaban como verdaderas “escuelas de audición” para los amantes de la música caribeña. Aunque modestos en infraestructura, estos lugares contaban con nutridas colecciones de discos y se convirtieron en puntos de encuentro para públicos exigentes, marcando así los primeros trazos de una cultura

melómana local. Allí era común el uso de tocadiscos y discos de 33 y 45 rpm.

Otros géneros, como el rock y el jazz, se localizaron en zonas del centro-sur de la ciudad y en el norte, particularmente en áreas cercanas al río Cali, pero no en la zona industrial. Estos espacios convocaban a estudiantes y sectores de clase media y alta, lo que permite delinear los públicos vinculados a estos consumos. La música se escuchaba principalmente en formato LP de 33 rpm, soportado en tocadiscos, hasta la llegada del CD en la década de 1990. Posteriormente, con la expansión del MP3 hacia 2002, se consolidó la transición hacia la reproducción digital.

Estos entornos configuran una cartografía musical urbana heterogénea, que revela la pluralidad de gustos, circuitos y formas de apropiación de la música grabada en Cali. Asimismo, permiten comprender cómo ciertos géneros importados a través del comercio internacional se integraron en el tejido cultural de la ciudad, generando nuevas formas de identificación social. Este proceso estuvo acompañado por transformaciones estéticas: desde las modas ligadas a la colonia latina de Nueva York para la música afrolatina, hasta los estereotipos difundidos por el cine estadounidense —como *Rebelde sin causa* (1955), protagonizada por James Dean— para quienes se identificaban con el rock.

Este contexto sociohistórico resulta clave para comprender el surgimiento del melómano como figura cultural. No se trata de un oyente pasivo, sino de un sujeto activo en la recepción, selección y valoración de la música. La figura del coleccionista, del audiófilo riguroso que asiste a bares especializados o realiza intercambios con otros aficionados, se inscribe en un proceso más amplio de modernización cultural y expansión de la industria discográfica, donde la música grabada se convierte en un bien de circulación cotidiana y, al mismo tiempo, en un marcador de capital simbólico.

El análisis de fuentes primarias, como la prensa local, permiten apreciar el impacto de la globalización de prácticas y representaciones culturales vinculadas con músicas foráneas hacia finales del siglo XX. En la columna Punto Aparte publicada en *El País* (1993, pp. 6–7) bajo el título “Los parches de Cali”, se describe un cambio de paradigma que se distancia del imaginario de ciudad exclusivamente “rumbera”. El texto identifica cuatro colectivos sonoros centrales en ese momento: metaleros, seguidores de la música *house*, *punks* y salseros.

Sobre los metaleros, la nota destaca su afición por una música fuerte, con letras oscuras y apocalípticas, su cabello largo y el uso de camisas oscuras con logos de bandas. Este colectivo se reunía en lugares como Pance, en la zona rural de la ciudad. Los seguidores del *house* eran presentados como amantes del baile y cercanos al merengue y la salsa, en contraste con la imagen decadente atribuida a *punks* y metaleros. Su estética juvenil se vinculaba a las universidades privadas locales (ICESI, Javeriana, Autónoma, San Buenaventura), lo que sugiere un perfil socioeconómico específico.

Los *punks*, por su parte, eran retratados como inconformes, un movimiento en auge, cercano al *metal* tanto en ideología como en actitud. Su vestimenta incluía botas, ropa rota, cadenas y peinados en cresta. En cuanto a los salseros, el artículo señala la centralidad del baile y la escucha en formato LP, distinguiendo entre quienes preferían la salsa romántica y quienes se inclinaban por la salsa dura, frecuente en salsotecas de la calle Quinta. En este caso, la estética juvenil reflejaba la influencia del *hip hop*, con tenis, pantalones caídos y camisetas anchas.

Estos análisis periodísticos ofrecen una ventana para comprender las tensiones culturales entre representaciones y prácticas de los colectivos juveniles en Cali durante los años noventa. Sin embargo, la nota de prensa omite un aspecto central: la necesidad de una mirada transnacional que permita contextualizar con mayor profundidad el origen de estas músicas. Salvo el caso del

punk, cuya raíz inglesa (1972) se menciona, no se problematizan las trayectorias internacionales que conectaban a Cali con géneros como la música electrónica (Alemania), la salsa (Estados Unidos y el Caribe) o el *metal* (Reino Unido).

Lo relevante es que, hacia 1993, un diario local dedicara un artículo a estas expresiones, evidencia del impacto histórico de los consumos, prácticas y representaciones de músicas extranjeras en la ciudad. Algo había ocurrido en Cali durante la segunda mitad del siglo XX para que surgieran colectivos juveniles asociados a géneros ajenos al país y, en gran medida, a América Latina (con la excepción parcial de la salsa, cuya raíz es caribeña aunque su desarrollo fue principalmente estadounidense).

Este panorama refleja un contexto cambiante de consumos culturales, transformados por el mercado y por los circuitos globales del capitalismo que facilitaban la circulación de productos culturales. En este sentido, Cali se integró a un sistema de relaciones transnacionales, como lo evidencia la llegada del merengue a sus espectáculos locales. Así lo muestra la columna 4.40 vs Albita Rodríguez, publicada en *El País* por Lucero de Bueno (1990, p. B1), donde se resalta la expectativa por el concierto de Juan Luis Guerra y su grupo 4.40.

La década de 1990 marcó, entonces, el ingreso definitivo del merengue a la ciudad, en coincidencia con la apertura económica y las nuevas redes comerciales impulsadas por el gobierno de César Gaviria (1990–1994). En suma, el surgimiento del melómano en Cali no puede entenderse al margen de las transformaciones sociales, tecnológicas y culturales que atravesaron la ciudad desde la segunda mitad del siglo XX. Su historia está ligada a las dinámicas del consumo cultural, a los flujos transnacionales de música, a las lógicas de mercado y a los espacios urbanos donde se configuró la experiencia musical colectiva. Reconstruir esta historia implica no sólo mapear objetos y lugares, sino también rescatar voces, memorias y sensibilidades que han sido tradicionalmente invisibilizadas por la narrativa historiográfica dominante.

5. Consumo cultural, discos y ofertas del mercado musical en Cali

Durante la segunda mitad del siglo XX, Cali fue testigo de un consumo musical diverso, favorecido por los flujos de circulación internacional que desde temprano caracterizaron a la industria discográfica. La ciudad se consolidó como un punto de recepción de músicas extranjeras —principalmente del Caribe, Estados Unidos, Europa y América del Sur— que, al reproducirse en formato fonográfico, se incorporaron a la vida cultural cotidiana de sus habitantes.

En este marco se evidencian dos vinculaciones relativamente estables entre música y sectores sociales durante las décadas de 1950 a 1980. Por un lado, la salsa y las músicas afrolatinas fueron acogidas principalmente por sectores obreros, en gran medida afrodescendientes, que trabajaban como empleados industriales o independientes. Esta apropiación dio continuidad a prácticas culturales presentes desde la primera mitad del siglo XX, y convirtió al bolero, el mambo y el chachachá en géneros masivos. Por otro lado, géneros como el rock (en sus vertientes de *metal*, *ska*, *reggae* o *punk*), la música clásica, el jazz (presente desde los años veinte), el merengue (en la década de 1990) y la música electrónica (con fuerza desde los ochenta) se asociaron con públicos de mayores ingresos económicos, vinculados a la academia y a estilos de vida con mayores comodidades materiales.

A estas corrientes se sumaron expresiones regionales y nacionales, como el vallenato —originario de la costa norte colombiana y con raíz afrocaribeña— y la música del Pacífico, con profundas huellas afrocolombianas. Ambos géneros circularon en Cali desde la década de 1960 y consolidaron movimientos sociales en torno a sus consumos, escuchas y conciertos. Así, hacia

los años 2000 podían distinguirse en la ciudad dos grandes constelaciones sonoras: por un lado, la afro, integrada por la salsa, el vallenato y la música del Pacífico; por otro, un componente mestizo, con públicos de orígenes sociales diversos y gustos musicales igualmente heterogéneos.

Este panorama puede leerse a la luz del concepto de cosmopolitismo musical propuesto por Lise Waxer (2001), entendido como el proceso por el cual prácticas musicales externas son apropiadas localmente, diluyendo sus orígenes y adquiriendo nuevos significados. De esta forma, géneros como la salsa, el *boogaloo*, el son cubano, el tango, el jazz, el rock, el *fox*, el *ska*, la música clásica o el metal configuraron una escena plural que desbordaba la narrativa hegémónica que reduce la identidad musical de Cali exclusivamente a la salsa.

Si bien la salsa ha tenido un papel central en la construcción simbólica de la ciudad, no puede asumirse como única ni totalizadora. Como señala Umberto Valverde, “nada proyecta más a la ciudad ante el mundo que la salsa, porque alrededor de ella hay un enorme conjunto de saberes y una cultura popular que nos da un sello propio, una identidad” (Valverde, 2006, citado por Villada y Libreros, 2012, p. 12). Aunque válida para la comunidad de melómanos y coleccionistas salseros, esta afirmación resulta limitada si se ignora la diversidad de consumos culturales y la multiplicidad de públicos caleños desde la década de 1950, como muestran los testimonios recopilados en esta investigación.

Por ejemplo, Don Ricardo Zúñiga, nacido en 1934 en Miranda (Cauca) y de ascendencia afrocolombiana, llegó a Cali en 1968. Pensionado de una multinacional, recuerda con entusiasmo las posibilidades que la ciudad le ofrecía para adquirir música: “ya al llegar a Cali, yo trabajaba, entonces podía comprar más música... boleros, música tropical, grupos venezolanos que interpretaban porros... Yo era hincha de Billo’s y Los Melódicos, esas orquestas me impactaron” (R. Zúñiga comunicación personal, 16 de marzo, 2011). Su testimonio ilustra cómo las preferencias musicales no solo condicionan las prácticas de consumo, sino que también configuran experiencias identitarias y afectivas. En su caso, la música afrolatina estaba asociada tanto a la compra de discos como a los bailaderos del norte de la ciudad, que formaban parte de una red de distribución musical con origen en Estados Unidos, paso por Buenaventura y tránsito por Dagua, hasta llegar a Cali.

Otros relatos amplían el espectro de géneros. Henry Zuluaga (1954–2017), filósofo de la Universidad del Valle, fue uno de los melómanos más relevantes del jazz en la ciudad. Desde adolescente adquirió LPs en el mercado de segunda mano de la Calle 15, donde circulaban salsa, música cubana, tangos, baladas y rock: “yo compraba LPs de segunda en la Calle 15, entre carreras Octava y Décima... allí conseguía Jimi Hendrix, Led Zeppelin...” (Zuluaga comunicación personal, 12 de marzo, 2011). Con el tiempo conformó una colección de más de 5.000 LPs, 500 CDs y 100 cassetes, con especial énfasis en jazz estadounidense.

El testimonio de Germán Andrés Castrillón, historiador y coleccionista de rock y *metal*, revela otro circuito: los mercados informales sustentados en redes personales. Según recuerda: “muchos ‘manes’ del norte viajaban a Estados Unidos y traían música. A veces decían: ‘Mira Michi, te lo vendo’. No había sitios específicos para el rock, por eso acudíamos a redes personales” (Castrillón comunicación personal, 30 de marzo, 2011). Estas prácticas de circulación alternativa evidencian cómo el acceso musical estaba mediado por capital social, viajes y contactos, antes de la globalización digital.

Desde una perspectiva historiográfica, Villada y Libreros (2012) destacan que entre las décadas de 1950 y 1970 la música grabada seguía un circuito comercial claro: ingresaba por Buenaventura, atravesaba el ferrocarril del Pacífico y llegaba a las tiendas especializadas del centro de Cali. Este comercio formal convivía con mercados informales de segunda mano y con

intermediarios que operaban mediante contactos internacionales, diversificando las formas de acceso a la música.

Frente a esta realidad, la crítica de Adorno (2000) sobre la estandarización de la música bajo la lógica de mercado resulta útil, pero insuficiente. Si bien advierte sobre los riesgos de la homogeneización cultural, es necesario reconocer la agencia de los públicos caleños, que seleccionaban, reinterpretaban y dotaban de sentido sus consumos musicales. No se consumía todo: los colectivos locales tejieron afinidades, resistencias y vínculos comunitarios en torno a géneros específicos, resignificando las ofertas de la industria global.

Desde esta perspectiva, el melómano aparece como una figura cultural moderna, resultado de la interacción entre tecnologías de reproducción, mercados globales y experiencias locales de escucha. Su emergencia refleja tanto los procesos transnacionales que configuraron la industria musical como las prácticas urbanas de recepción, apropiación y circulación que marcaron la vida cultural caleña en la segunda mitad del siglo XX.

6. Sitios del ritual musical: entre músicas y escuchas

La diversidad sonora de Cali durante la segunda mitad del siglo XX no sólo se manifestó en la variedad de géneros que circularon por la ciudad —cuyos contextos de ingreso ya han sido examinados—, sino también en los espacios donde se ritualizó su escucha. Dicho ritual se sustentaba en dispositivos como tocadiscos, equipos de sonido y soportes materiales —principalmente LPs, casetes y, en menor medida, CDs—, un aspecto crucial para comprender los escenarios de interacción cultural mediados por la música grabada. Estos lugares no eran simples espacios urbanos de consumo: se transforman en territorios simbólicos donde se configuraban identidades, se tejían relaciones sociales y se reafirmaban pertenencias culturales, lo que contribuía a establecer diferencias sociales claras.

El melómano, entendido como un sujeto moderno moldeado por la reproducción mecánica del arte, encontraba en estos espacios los contextos necesarios para dar sentido a su práctica y, al mismo tiempo, exponer su pertenencia a un colectivo mediado por el gusto musical compartido. Desde una perspectiva teórica, resulta pertinente tener en cuenta lo señalado por Juan Vicente Melo (2004) acerca del papel de los públicos en la configuración de los lugares de escucha, posible gracias a la mediación tecnológica de la reproducción sonora, lo que nos remite a una modernidad definida por la técnica:

El público se ve 'obligado' a buscar y asistir a aquellos espacios que respondan a sus aspiraciones y necesidades estéticas. No obstante, en la mayoría de los casos, el artista no está presente, aunque su obra sí lo esté. La experiencia musical, entonces, ocurre en ausencia del autor y en presencia de un público mediado por los dispositivos técnicos de reproducción. (p. 237)

En este sentido, el ritual musical no dependía necesariamente de la ejecución en vivo, sino de la interacción entre sujetos, tecnologías (discos, tocadiscos, parlantes) y espacio urbano. Los testimonios recogidos en esta investigación dan cuenta de una amplia gama de lugares de escucha que marcaron la vida urbana caleña, una vida que no se definía únicamente por un género musical. El recorrido permite, justamente, problematizar la diversidad sonora y, con ello, los referentes culturales.

Don Ricardo, por ejemplo, recuerda con nostalgia el ambiente festivo de "El Aguacate", un famoso salón de baile ubicado en el barrio Meléndez, al sur de la ciudad:

Ponían la Sonora Matancera, Matamoros, bugaloo, pachanga, Eddie Palmieri, Richie Ray... No, eso era genial. Un lunes de Aguacate era increíble. Cali escasamente llegaba hasta la 15. Para ir al Aguacate había que coger un Transyumbo y tal vez un Alameda. Estos eran cañales y ganadería, quedaba el Ingenio Meléndez, había muchos grillés, pero El Aguacate marcó una época. (R. Zúñiga comunicación personal, 16 de marzo, 2011)

Esta descripción muestra cómo los lugares de escucha podían estar ubicados en zonas periféricas o en transformación (en los años setenta Cali apenas se expandía hacia el sur), lo que permitía ampliar el mapa cultural de la ciudad mediante la incorporación de sectores que luego serían urbanizados. El desplazamiento hacia estos espacios, a menudo distantes del centro, formaba parte del ritual mismo. Además, el carácter colectivo y festivo de la escucha en lugares como “El Aguacate” o “El Séptimo Cielo” reforzaba los lazos de pertenencia comunitaria en torno a la música afrolatina caribeña.

Las fuentes documentales complementan estos relatos. Vásquez (2001) ubica varios de estos lugares en la zona industrial de la carrera 8^a, al sur de la línea férrea:

En esa área se encontraban sitios de baile y bailaderos como el Club Bavaria, Costeñita, El Séptimo Cielo, Aretama, La Flauta, El Infierno y el Cabaret Monteblanco. También cafés como el Rayo X, Café Puracé, Mickey Mouse y El Motorista. (p. 256)

Estos espacios no eran solo escenarios de esparcimiento, sino verdaderas “escuelas de audición”, como los mismos melómanos las describen. “El Séptimo Cielo” tuvo un período inicial de 37 años (1950–1987) y fue reabierto en 2022 por empresarios locales. Allí se practicaba una escucha activa, con valoración crítica del repertorio y socialización del conocimiento discográfico. De este modo, el lugar físico se transformaba en un aula informal donde circulaban saberes especializados sobre música caribeña, jazz, bolero o salsa, géneros comúnmente excluidos del canon académico por considerarse expresiones populares ajenas a la alta cultura.

La elección de un sitio específico para escuchar música tampoco era neutra. Estaba mediada por factores como la edad, la clase social, el género musical preferido y el momento histórico. Mientras algunos lugares eran frecuentados por adultos mayores aficionados al bolero o la música tradicional cubana, otros congregaban a jóvenes interesados en el rock, el jazz o el ska. Esta segmentación contribuía a configurar microterritorios culturales dentro de la ciudad, espacios urbanos que servían de referentes para quienes se inclinaban por estas expresiones artísticas.

Conviene subrayar que estos espacios funcionaban como puntos de encuentro en los que la música grabada adquiría un carácter ritual. Escuchar no era simplemente oír: era un acto cargado de significados, una práctica que implicaba selección, disposición corporal, diálogo y emoción. Se trazaba así una frontera simbólica entre “nosotros”, quienes compartían un mismo gusto, y “los otros”, con preferencias distintas. En este marco, el melómano no era un consumidor pasivo, sino un actor cultural activo que reconstruía sentidos a partir de los sonidos y de los espacios en los que estos eran compartidos.

Si don Ricardo evoca sus vivencias en “El Aguacate” y en “El Séptimo Cielo” —lugares frecuentados sobre todo por obreros, situados en el sur y norte de la ciudad, respectivamente—, Henry ofrece un relato sobre sus épocas de rumba universitaria en un contexto distinto. Refiere, por ejemplo, a Tintindeo, un espacio que, aunque aún existe cerca del centro de Cali, ha cambiado respecto del que él conoció:

Fue bonito con el Fercho, pero bueno..., digamos que llegué hasta ahí, por Carlos Holguín (...) Esos personajes luego montaron —y eso me parece muy importante mencionarlo en la historia de la ciudad— una taberna que se llamó Tintindeo. El primer Tintindeo era una taberna donde se escuchaba música del mundo: jazz, rock y música contemporánea (...) El público era, en primer lugar, los dueños, y en segundo lugar un grupo de amigos de los dueños. No era algo masivo, sino un grupo reducido y muy definido; estaban algunos compañeros de la universidad, profesores universitarios, gente vinculada al mundo de las artes. (H. Zuluaga comunicación personal, 12 de marzo, 2011)

Hablar de Tintindeo es referirse a un espacio icónico de Cali, ubicado en el eje de la calle 5^a, cerca del sur de la ciudad, en una zona de conexión con el norte. Hasta los años noventa fue uno de los pocos lugares donde se podía escuchar jazz. Su nombre alude a una composición de 1948 de Dizzy Gillespie, Gill Fuller y Chano Pozo.

Estos relatos evidencian la diversidad de lugares para escuchar música, diversidad coherente con la variedad de públicos y géneros presentes en la ciudad, fruto de la industria transnacional del disco. El testimonio de Germán Castrillón ofrece otra perspectiva sobre los espacios vinculados al público rockero en los años setenta y comienzos de los ochenta:

Sí, esos lugares desaparecieron, sin embargo todavía estaba Martins, aunque cambió de ubicación. Todo esto fue en los 70. Lógico que hubo bares que cerraron, no volví a ver algunos de la Sexta, y el lugar de la música de Woodstock tampoco lo vi más. (G. Castrillón comunicación personal, 30 de marzo, 2011)

Parte de estos cambios estuvo relacionada con la nueva configuración urbana de Cali. En 1971, la ciudad fue sede de los Juegos Panamericanos, lo cual generó transformaciones destinadas a modernizarla, descentralizarla y articular sus pocas vías con nuevas avenidas. Esto proyectó el crecimiento hacia el eje norte y debilitó la conexión con sectores como el oriente, reconfigurando el espacio y las relaciones sociales en él.

Dicho cambio urbanístico permite comprender cómo algunos sitios se trasladaron dentro de la ciudad y cómo surgieron nuevos sectores que hasta entonces habían sido invisibles en los procesos sociales, pero que comenzaron a reclamar un lugar en la vida cultural. César Arturo Castillo (1994) interpreta este fenómeno como parte de una dinámica de tensiones urbanas:

Las transformaciones de la ciudad han traído como consecuencia el surgimiento de nuevos e importantes sectores sociales que pugnan por una mayor participación en el terreno de lo que es o debería ser la cultura. (p. 58)

No debe olvidarse que el arte, categoría a la que pertenece la música grabada, forma parte de las manifestaciones propias de toda sociedad. Su análisis es histórico porque refleja los conflictos e imaginarios de cada época. En el caso de Cali, el estudio de la música grabada muestra cómo la ciudad se transformó musicalmente desde una época en que carecía de un repertorio considerado “propio”, como lo señalan Ossiel Villada y Lucy Trejos (2012) y, en parte, Waxer (2001) con su concepto de “lengua franca”.

Esto requiere, sin embargo, un matiz: la ciudad aún enfrenta una desconexión cultural entre lo propio y lo ajeno. Una parte importante de la población desconoce, por ejemplo, al bambuco y su importancia como música tradicional heredera del mestizaje colonial del valle del

río Cauca, donde confluyeron influencias españolas, indígenas y afrodescendientes. Aunque el bambuco constituye una herencia directa de la región, hoy suele asociarse al folclore y tiene escasa presencia en los discursos sobre identidad local. Su vigencia se preserva más bien en festivales como el Mono Núñez, celebrado en Ginebra (Valle del Cauca), dedicado a la música andina colombiana.

Tras la llegada de la música grabada a la ciudad en los años treinta, se desplegó una gran variedad de formas de escucha, discos e imaginarios, producto innegable de la materialidad del soporte y de la influencia de la industria cultural. Ello permite analizar las relaciones entre el espacio sonoro caleño, los melómanos y coleccionistas locales y la esfera internacional de la música grabada, de la cual forman parte.

7. La industria transnacional de la música y las variadas caras de Euterpe en Cali cosmopolita

Euterpe, musa de la música en la tradición griega, reaparece en este análisis cada vez que suena una canción, ya sea mediante la interpretación en vivo o la reproducción mecánica —aspecto central en nuestro objeto de estudio—. Las múltiples facetas de la musa se reflejan en la diversidad sonora de un espacio urbano configurado a partir de mundos sonoros distintos, imaginarios heterogéneos y prácticas culturales múltiples que constituyen la pluralidad cultural de la ciudad a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Por eso resulta problemático sostener sin matices que “Cali es la capital mundial de la salsa”, si se considera el origen transnacional de buena parte de esa música (Nueva York y el Caribe) y la complejidad de los procesos locales que la hicieron propia. No obstante, no puede negarse que la música caribeña —antecedente de lo que en los años sesenta se denominó salsa— encontró en Cali una acogida masiva desde inicios del siglo XX. Como apunta Vásquez (2001):

En los años cuarenta y cincuenta, durante el acelerado auge industrial (...) la inmigración intensa profundizó la hibridación cultural y consolidó un nuevo ‘sensorio’ que, como caldo de cultivo, permitió la ávida recepción de la música antillana y la rítmica caribeña en Cali. (p. 251)

En la misma línea, Ulloa (1992, citado por Waxer, 2001) observa que, pese a la heterogeneidad de la ciudad, la salsa y la música antillana se adoptaron como símbolos de la “nueva vida urbana” (p. 103). Estas apreciaciones permiten delinear un panorama en el que la música caribeña fue apropiada localmente por determinados grupos sociales durante gran parte del siglo XX.

Si en las décadas de 1940 y 1950 se configuró un paisaje sonoro diverso, en los años sesenta esa diversidad se amplió con la llegada simultánea de la salsa y del rock —corrientes originadas en contextos distintos— y con asentamientos sociales diferenciados. Vásquez (2001) lo sintetiza así:

Al comenzar los años sesenta, nos llegan desde Estados Unidos dos corrientes de influencia musical con orígenes distintos: la pachanga, antecedente de la salsa, y el rock. Cada una tuvo asentamientos distintos en Cali, porque mientras la cultura del ‘rock business’ de posguerra penetraba en los barrios altos, la música del barrio latino de Nueva York y el folclore puertorriqueño se anclaban en los sectores populares, ligados a la tradición musical cubana. (p. 258)

Conviene matizar que la diferencia de asentamientos sociales no implica que un género sea intrínsecamente menos o más “comercial”: más bien, dichas percepciones son el resultado de construcciones sociales y de procesos históricos locales. Como recuerda León (2004), el consumo convierte a la música en materia tangible del mundo social: es mediante su apropiación, acumulación

y uso que la música adquiere materialidad y valor social. Valor que también nos revela tensiones sociales, giros a las narrativas totalizantes.

Una lectura menos reduccionista —que no reduzca la identidad caleña a un solo imaginario salsero— debe privilegiar el análisis del consumo cultural como espacio de sentidos, tensiones y apropiaciones discursivas. Jesús Martín-Barbero (1999) contribuye a esta perspectiva al afirmar que el consumo no es mera reproducción de fuerzas, sino un sitio de producción de sentido en el que el uso socializa y resignifica los productos culturales.

Cali presenta varios hitos musicales que ayudan a comprender su historia reciente: la presentación de Richie Ray & Bobby Cruz en la Casetta Panamericana durante la Feria de Cali (1968); la realización de los Juegos Panamericanos (1971), acontecimiento que impulsó transformaciones urbanas y la proyección de la ciudad como escenario de grandes eventos; y los procesos culturales de la década de 1990.

Los años noventa confluyeron con dos vectores relevantes: por un lado, la consolidación del rock en español (vinculado a fenómenos regionales como la Guerra de las Malvinas y a la emergencia de un mercado hispanoparlante del rock); por otro, la realización de conciertos de gran escala con cartel internacional. Un ejemplo paradigmático es el festival EcoMundo (1992), Figura 1, evento de altas expectativas que terminó siendo evaluado críticamente por su organización y resultados, pese a contar con nombres de renombre internacional (Ej. David Gilmour —Pink Floyd—, Kool & The Gang, Roger Daltrey —The Who—, Phil Manzanera —Roxy Music—, Juliet Roberts y Rata Blanca).

En *La salsa en tiempos de nieve*, Ulloa (2017) muestra además cómo la circulación de la salsa en ciudades como Nueva York, Miami y Cali formó parte de redes transnacionales en las que actores informales —incluidos vínculos con el narcotráfico en ciertos períodos y contextos— influyeron en la producción y la circulación musical. En Cali, esos flujos de capital y poder contribuyeron a financiar conciertos, espacios y producciones discográficas, lo que evidencia la necesidad de incorporar los efectos de los circuitos ilegales y legales en el análisis de la cultura popular bajo la globalización.

Por todo lo anterior, se requiere un análisis historiográfico más riguroso y desprovisto de pasiones partidarias. Solo a través de una investigación que priorice las evidencias y que sitúe los gustos personales en su contexto sociohistórico será posible integrar otras músicas y prácticas sonoras en la narrativa de una ciudad plural. Así, la historia musical de Cali puede pensarse —y escribirse— como el resultado de la interacción entre industrias transnacionales, procesos locales de apropiación, transformaciones urbanas y las diversas “Euterpes” que habitan y hacen vibrar la ciudad.

Figura 1
Ecofracaso



Nota. Fuente: Riomalo, S. (2017, 24 de mayo). Ecofracaso: La triste noche en la que Gilmour y Daltrey se presentaron en Cali. Vice. <https://www.vice.com/es/article/ecofracaso-la-triste-noche-en-la-que-gilmour-y-daltrey-se-presentaron-en-cali/>

Conclusión

El análisis de los melómanos y coleccionistas de Santiago de Cali evidencia que su práctica musical no constituye un fenómeno aislado, sino una manifestación de la modernidad tecnológica y de la expansión de la industria discográfica. El disco, como objeto material y símbolo cultural, operó simultáneamente como vehículo de circulación de repertorios internacionales y como herramienta de diferenciación y construcción de pertenencia social.

La industria musical y su proyección hacia músicas regionales generaron mercados locales que fomentaron la emergencia de gustos plurales y cosmopolitas, donde las apropiaciones culturales, las tensiones y los desplazamientos de sentido fueron constitutivos de la experiencia musical urbana. Estos procesos, replicables en otros contextos latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, muestran cómo la globalización de la música se incorpora en los consumos locales, mediando relaciones sociales, identidades y prácticas culturales.

Asimismo, el consumo musical en Cali no se restringió a la hegemonía de la salsa, sino que incluyó múltiples repertorios, canales de distribución y formatos, evidenciando la complejidad de los públicos urbanos. Los espacios de escucha —bares, salones, cafés y discotecas— funcionaron como territorios de socialización y aulas informales, articulando tecnología, música y cuerpo en rituales colectivos que reflejan la dimensión social, cultural y simbólica de la música grabada en la ciudad. En síntesis, la historia musical de Cali demuestra que la apropiación de repertorios transnacionales es un proceso activo y mediado por contextos locales, en el que la música cumple simultáneamente funciones de disfrute, educación, distinción social y construcción identitaria.

Rol de autores CrediT

AVG:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.
- Adorno, T. W. (2000). *Sobre la música* (M. Tafalla, Trad.). Paidós Ibérica.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias / Introducción a la sociología de la música* (Obra completa, vol. 14, pp. 1–446). Ediciones AKAL.
- Martín-Barbero, J. (1999). Recepción de medios y consumo cultural: travesías. En G. Sunkel (Coord.), *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación* (pp. 2–25). Convenio Andrés Bello.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador* (R. Blatt, Trad.). Taurus.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (A. Brotons Muñoz, Trad.). *En Obras* (Libro I / Vol. 2, pp. 1–368). Abada Editores.
- Bueno, L. de (Coord.). (1990). 4.40 vs Albita Rodríguez. *El País*, p. B1.
- Burke, P. (2000). *Formas de hacer historia* (J. L. Gil Aristu & F. Martín Arribas, Trads.). Alianza Editorial.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* (P. Hermida Lazcano, Trad.). Paidós.
- Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna* (A. Feros & S. Chaparro, Trads.). Alianza Editorial.
- Castillo, C. A. (1994). *El arte y la sociedad, en la historia de Cali* (153 pp.). Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.
- El País. (1993, [1 de marzo] 30 de febrero). Los “parches” de Cali. *El País*, pp. 6–7.
- García Canclini, N. (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel (Coord.), *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación* (pp. 72–95). Convenio Andrés Bello.
- Kim, S.-J., Stollery, P., y Whyte, R. (2013). *Three Cities* [composición sonora]. University of Aberdeen, Sound Emporium Research Group. <https://www.petestollery.com/threecities>
- Melo, J. V. (2004). La música como fachada cultural. En I. Aretz (Relatoría), *América Latina en su música* (9.ª ed., pp. 220–237). UNESCO; Siglo XXI.
- Mompín Poblet, J. (1986). *Alta fidelidad: giradiscos y cápsulas* (2.ª ed., Vol. 2, Biblioteca Nuevas Tecnologías: Electrónica / Informática, 62 pp.). Orbis; Marcombo.

- León, A. (2004). La música como mercancía. En I. Aretz (Relatoría), *América Latina en su música* (9.^a ed., pp. 238–254). UNESCO; Siglo XXI.
- Prins, G. (1999). Historia oral. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 144–176). Alianza Universidad.
- Saunier, P.-Y. (2013). *Transnational History* (ix + 193 pp.). Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-35175-3>
- Schumacher Ratti, F., & Fuentes Bravo, C. (2017). La experiencia de escucha acusmática: una propuesta de análisis integrado. *Revista Musical Chilena*, 71(227), 108–121.
<https://doi.org/10.4067/S0716-27902017000100108>
- Simonett, H. (2001). Desde Sinaloa para el mundo: transnacionalización y reespecialización de una música regional. En A. M. Ochoa Gautier & A. Cragnolini (Coords.), *Músicas en transición* (Cuadernos de Nación, pp. 109–118). Ministerio de Cultura, Colombia.
- Spiteri Monsieur, L., & Oliva, C. (2019, marzo). *The acousmatic situation in digital games. Mapping Spaces, Sounding Places: Geographies of Sound in Audiovisual Media*, 1–3. University of Malta.
<https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/60605>
- Ulloa Sanmiguel, A. (2017). *La salsa en tiempos de “nieve”: la conexión latina Cali–Nueva York (1975–2000)*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Vásquez Benítez, E. (2001). *Historia de Cali en el siglo XX: sociedad, economía, cultura y espacio* (318 pp.). Artes Gráficas del Valle. ISBN 958-33-2904-5.
- Villada, O., & Libreros, L. (2012, 6 de mayo). Salsa, somos salseros. *Revista Dominical Gaceta*, pp. 10–13.
- Waxer, L. (2001). Hay una discusión en el barrio: el fenómeno de las viejotecas en Cali. En A. M. Ochoa Gautier y A. Cragnolini (Coords.), *Músicas en transición* (Cuadernos de Nación, pp. 101–108). Ministerio de Cultura, Colombia.
- Werner, M., & Zimmermann, B. (2006). Beyond comparison: Histoire croisée and the challenge of reflexivity. *History and Theory*, 45(1), 30–50. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x>