

# Caminos convergentes y divergentes en las historias de la radio y la industria discográfica en Colombia

Convergent and divergent paths in the histories of radio and the recording industry in Colombia

Caminhos convergentes e divergentes nas histórias do rádio e da indústria fonográfica na Colômbia

---

**Carolina Santamaría-Delgado<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Doctora en Etnomusicología de University of Pittsburgh. Profesora asociada del Departamento de Música, Facultad de Artes. Coordinadora del grupo de investigación Músicas Regionales. Universidad de Antioquia. **Código ORCID:** [0000-0003-4001-2367](https://orcid.org/0000-0003-4001-2367). **Correo electrónico:** [carolina.santamariad@udea.edu.co](mailto:carolina.santamariad@udea.edu.co)

**Fecha de recepción:** 7 de febrero de 2024

**Fecha de aceptación:** 6 de abril de 2024



---

**Referencia bibliográfica para citar este artículo:** Santamaría-Delgado, Carolina. «Caminos convergentes y divergentes en las historias de la radio y la industria discográfica en Colombia». *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 29.2 (2024): pp.159-178. DOI: <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024007>

---

## **Resumen**

Antes de que en el país se establecieran los primeros estudios de grabación, a mediados de la década de 1950, músicos y cantantes usaban las instalaciones de los radioteatros para grabar sus discos. Que las emisoras y las disqueras usaran el sonido como materia prima llevó a que, además de tecnologías y espacios físicos, en ocasiones también compartieran trabajadores y fuentes de capital. A pesar de tener recursos e intereses en común, en Colombia no se dio una integración entre ambos sectores, como sí sucedió en Estados Unidos. El artículo defiende la hipótesis de que la raíz de las divergencias entre la industria radial y la industria discográfica en Colombia se encuentra en la particular cronología de la introducción e incorporación de las tecnologías de reproducción del sonido al país y en la dificultad de mantener la competencia entre un gran número de actores del mismo sector industrial en un contexto de dependencia tecnológica.

## **Palabras clave**

**Tesaurus:** industria discográfica, integración económica.

**Autor:** industria radial, tecnologías de grabación y reproducción sonora, dependencia tecnológica.

## **Abstract**

*Before the establishment of the first recording studios in Colombia in the mid-1950s, musicians and singers used the facilities of radio theaters to record their songs. The fact that radio stations and record labels used sound as raw material meant that, in addition to technologies and physical spaces, they sometimes also shared workers and sources of capital. Despite having common resources and interests, in Colombia there was no integration between both sectors, as happened in the United States. The article defends the hypothesis that the root of the divergence between the radio industry and the recording industry in Colombia is found in the chronology of the introduction and incorporation of sound reproduction technologies in the country and in the difficulty of maintaining a competition between an abundant number of agents of the same industrial sector in a context of technological dependency.*

## **Keywords**

**Thesaurus:** recording industry, economic integration.

**Author:** radio industry, technologies of recording and sound reproduction, technological dependency.

## **Resumo**

*Antes da criação dos primeiros estúdios de gravação na Colômbia, em meados da década de 1950, músicos e cantores utilizavam as instalações das rádios para gravar seus discos. O facto de as rádios e as editoras discográficas utilizarem o som como matéria-prima fez com que, para além das tecnologias e dos espaços físicos, por vezes também partilhassem trabalhadores e fontes de capital. Apesar de terem recursos e interesses comuns, na Colômbia não houve integração entre os dois setores, como aconteceu nos Estados Unidos. O artigo defende a hipótese de que a raiz das divergências entre a indústria radiofónica e a indústria fonográfica na Colômbia se encontra na cronologia particular da introdução e incorporação de tecnologias de reprodução sonora no país e na dificuldade de manter a competição entre um número abundante de de atores do mesmo setor industrial num contexto de dependência tecnológica.*

## **Palavras-chave**

**Tesaurus:** indústria fonográfica, integração económica.

**Autor:** indústria radiofónica, tecnologias de gravação e reprodução sonora, dependência tecnológica,

---

Una versión preliminar del texto se presentó como ponencia en el coloquio de investigación de la Semana de la Radio, que tuvo lugar de manera virtual entre el 5 y 6 de noviembre de 2021, organizado por la PUJ, la UPB, UNAL, Señal Memoria y RTVC.

## 1. Introducción

La existencia de vínculos históricos en el desarrollo y la permanencia de la industria radial y la industria discográfica a lo largo de los años es un tema que se da por descontado. Al ser la comercialización de la reproducción del sonido un punto focal del negocio de ambos sectores, a lo largo del siglo XX inevitablemente la radio y la industria discográfica compartieron tecnologías, espacios físicos, trabajadores y fuentes de capital. Ante la falta de suficiente investigación sobre la confluencia de ambas industrias en diferentes lugares del mundo, se podría dar por hecho que la convergencia de intereses y negocios ha sido un factor esencial de una ineludible concentración de poder que ha caracterizado la producción musical desde hace más de cien años, gracias a la cual los músicos y las audiencias estamos irremediamente cautivos. Según esa postura, solo es posible crear y divulgar aquella música que los dueños de la radio y las disqueras están dispuestos a financiar, y por lo tanto las audiencias no pueden acceder a estilos musicales que escapen de su control. Aunque esa narrativa de complot puede contener algo de verdad, también es cierto que existen evidencias históricas de prácticas, artistas y repertorios contraculturales que han prosperado a pesar de no obedecer -o, al menos, no hacerlo en sus inicios- a las exigencias y límites impuestos por la llave radio/disqueras: el punk, el narcocorrido, el ska, el reggaetón, entre otros. El presente artículo pretende ofrecer nuevos argumentos para cuestionar la base de las narrativas de inspiración marxista que infieren un control avasallador de los sectores industriales, y que se desprende de la convergencia entre ambos sectores para la producción y consumo de músicas populares de producción masiva.<sup>1</sup> El camino para hacerlo será argumentar que en Colombia la historia de la evolución e interacción entre ambos sectores muestra que estos tomaron rutas diferentes y, en algunos casos, francamente divergentes.

El razonamiento se construirá a partir de la siguiente hipótesis: la raíz de los desencuentros entre la industria radial y la industria discográfica en Colombia se encuentra en la particular cronología de la introducción e incorporación de las tecnologías de reproducción del sonido al país y en el hecho de que siempre han dependido de la tecnología creada en otros países. Mientras en el norte global la grabación fonográfica se consolidó industrialmente a principios del siglo XX y la radio lo hizo alrededor de los años veinte, en Colombia la sucesión de los hechos se dio a la inversa. Las primeras estaciones de radio comercial se consolidaron en la década de 1930 y la industria discográfica solo se afianzó a principios de los años cincuenta. La cronología inversa en la apropiación tecnológica tuvo una repercusión en diversos aspectos de la estructura de los negocios construidos alrededor de la tecnología de reproducción del sonido en el país e implica el rompimiento de la relación causa-consecuencia que, al menos en el desarrollo histórico de estas industrias en el norte global, ha servido para analizar las conexiones entre empresarios, capitales, fuerzas

---

<sup>1</sup> La atención que hace algunos años despertó el ensayo de Jon Illescas sobre una supuesta dictadura del videoclip, hace pensar que todavía hay muchas personas dispuestas a creer en la manipulación de los oyentes a partir de argumentos marxistas ya refutados hace tiempo. Véase: Illescas Martínez, Jon E. *Dictadura Del Videoclip* (Barcelona: El Viejo Topo, 2015).

laborales y medios de producción de ambos sectores industriales a lo largo del siglo XX.

Antes de comenzar a desarrollar la argumentación, quisiera dedicar unas pocas líneas al contraste que subyace entre la historiografía de la radio y de la industria discográfica en América Latina. Al ser uno de los primeros y más importantes medios de comunicación masiva en el siglo XX, así como una herramienta fundamental para la consolidación del Estado-nación, la radio ha despertado mucho interés entre los historiadores y existe abundante literatura sobre la historia de este medio en Colombia al menos desde la década de 1980, pese a las dificultades metodológicas que implica la ausencia de archivos y otras fuentes tradicionales de información histórica.<sup>2</sup> En contraste, hasta hace solo unas décadas la producción de grabaciones comerciales fue considerada por los académicos apenas como un producto de entretenimiento que no poseía mucho valor estético ni mayor interés analítico y, en cambio, suponía la alienación total de los oyentes. Según el pensador marxista Theodor W. Adorno, la música producida industrialmente estaba signada por la estandarización y la pseudoindividualización, entendida esta como la idealización del consumidor que cree que está eligiendo qué escuchar, cuando en realidad la música popular siempre es un producto predigerido que no reta intelectual, política o estéticamente a las audiencias.<sup>3</sup> En los últimos cincuenta años, sin embargo, el desarrollo del campo de estudios de la música popular ha cuestionado la aproximación pesimista y elitista de Adorno, motivada en buena parte por el entorno político en que escribió su crítica en la década de 1940.<sup>4</sup>

En consecuencia, la exploración de la historia de la industria discográfica en América Latina, y particularmente en Colombia, es un tema que apenas se ha comenzado a desarrollar alrededor de los últimos diez años. Es sorprendente lo poco que sabemos de la industrialización de una forma de producción simbólica que fabricó e hizo circular cientos de millones de soportes físicos (discos de 78, 45, LP,

---

<sup>2</sup> Véase el trabajo de Pareja, Reinaldo. *Historia de la radio en Colombia, 1920-1980* (Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984); este el primer estudio sobre la historia de la radio en Colombia, y desde principios del siglo XXI ha sido una temática abordada ampliamente por autores como Castellanos «La radio colombiana, una historia de amor y de olvido», en *Signo y Pensamiento* 39, 2001, pp.15-23; Castrillón Gallego, Catalina. *Todo viene y todo sale por las ondas: Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015) y Osses Rivera, Sandra Liliana. «Cincuenta años de Radio Comunitaria en Colombia. Análisis sociohistórico (1945-1995)», en *Revista Científica General José María Córdova* 13, núm. 16, 2015, pp. 263-83, entre otros.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor W. «On Popular Music», en Simon Frith y Andrew Goodwin ed, *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (London & New York: Routledge, 1990), pp. 301-14.

<sup>4</sup> En contraste, Simon Frith, uno de los autores que más incidencia ha tenido en la conformación del campo de los Popular Music Studies, argumenta que es fundamental estudiar las respuestas emocionales y los gustos de los oyentes de la música popular para poder entender cómo la estética está en el corazón de las maneras en que los seres humanos estructuramos nuestra propia vida. Véase, Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, 3.ª ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999).

cassetes, entre otros) a lo largo de Hispanoamérica durante al menos medio siglo.<sup>5</sup> Existen muchos obstáculos para reconstruir esta historia porque requiere rastrear una forma de inscripción sonora que se asumía como superficial y efímera, y que no fue considerada como «cultura» hasta al menos la década de 1970.<sup>6</sup> Los discos son una fuente documental difícil de manejar para los historiadores porque sus datos están incompletos o fragmentados, y un número importante de los discos comerciales producidos antes de 1970 no incluyen años de publicación ni tienen números seriales normalizados local ni globalmente. Por último, pocos archivos de las disqueras se han conservado y los que se preservan están envueltos por una suerte de «secreto industrial», en tanto suelen estar guardados celosamente como consecuencia de que aún siguen recaudando muchos recursos económicos por regalías. Precisamente porque existen muchas más investigaciones y cierto consenso historiográfico frente al desarrollo de la industria radial colombiana, este texto se centrará en la historia de la industria discográfica y pretende arrojar algunas luces acerca de una relativa autonomía de este sector frente a los medios de comunicación debido a la estructuración y funcionamiento del negocio de la música a partir de los años cincuenta.

Comenzaré entonces mi argumentación con una breve sección en la que se presenta de forma sintética la cronología del surgimiento de las tecnologías del sonido y el consecuente desarrollo de las industrias culturales masivas, particularmente en Estados Unidos. Posteriormente, haré un recuento sobre la introducción de estas tecnologías en Colombia tratando de hacer énfasis en la cronología de los procesos de cada sector. En las siguientes dos secciones me enfocaré en las convergencias y divergencias en las relaciones que se establecieron entre ambos sectores a mediados de siglo. Las conclusiones se enfocan en reflexionar sobre las consecuencias de la ruptura de la causalidad para entender el desarrollo particular de las industrias culturales locales. Se propone, además, considerar el impacto en la diversidad de la producción discográfica colombiana y se plantean posibles comparaciones con las industrias discográficas de otros países latinoamericanos.

## **2. Las tecnologías de grabación y reproducción sonora en Estados Unidos y Europa**

La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por la que ha sido llamada por historiadores y sociólogos de la ciencia como la Segunda Revolución Industrial, una época signada por rápidos avances en la ciencia, el desarrollo de

---

<sup>5</sup> Entre los principales estudios sobre la historia de la industria discográfica en Hispanoamérica, se destacan particularmente el trabajo de Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*, 1ra. edición (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017), en Argentina y Vicente, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil* (Sao Paulo: Alameda, 2014), en Brasil.

<sup>6</sup> En los años setenta, en Colombia las carátulas de los discos comenzaron a incluir un pequeño rótulo que decía explícitamente «el disco es cultura», una forma de legitimación que, sin embargo, no fue resultado de admitir su importancia como forma de producción simbólica, sino apenas un efecto colateral del reconocimiento de intereses económicos. Para las disqueras, declararse productores culturales fue una estrategia para solicitar una deducción de impuestos.

la tecnología, la producción en masa y la industrialización. En medio de ese afán tecnológico, inventores en Estados Unidos y Europa comenzaron a experimentar diferentes tecnologías que permitieran manipular el sonido, ya fuera produciéndolo, capturándolo o difundiéndolo.<sup>7</sup> La carrera por inventar un dispositivo novedoso la ganó Thomas Alva Edison, quien después de un poco más de una década de indagación sobre la mecánica del proceso de grabación y reproducción, patentó el primer fonógrafo en 1878, un artefacto que inscribía las ondas sonoras en un cilindro de cera. Apenas unos años más tarde, otros inventores como Emile Berliner y Alexander Graham Bell comenzaron a recurrir a la mecánica de la grabación sobre discos, un formato que solo hacia la década de 1910 empezó a ganar cada vez más preminencia en el mercado, puesto que los cilindros fueron el formato dominante de la naciente industria en el cambio del siglo XIX al XX. Para finales de la Primera Guerra Mundial, factores como la durabilidad y la facilidad para su producción y almacenamiento hicieron que el disco reemplazara al cilindro como soporte preferido para la distribución y consumo de la música grabada. El negocio de la fabricación y venta de máquinas reproductoras y discos se extendió rápidamente desde Estados Unidos y Europa hacia otras regiones del mundo.<sup>8</sup> Solo entre 1914 y 1917, las empresas dedicadas al negocio de la grabación en Norteamérica se expandieron desde un poco más de veinte hasta más de 150, haciendo de la industria disquera un negocio de crecimiento sensacional hasta bien entrada la década de 1920.<sup>9</sup>

Los avances científicos y tecnológicos que permitieron el surgimiento de la radio también se remontan al último cuarto del siglo XIX, y se desarrollaron de manera independiente, aunque simultánea, con la tecnología de grabación del sonido. Escasamente cinco años separan los experimentos sobre la radiación electromagnética de Heinrich R. Hertz en 1888 y el desarrollo de los primeros dispositivos de transmisión por parte de Guglielmo Marconi en 1894, lo que muestra la velocidad con la que en la época se buscaba aplicar los descubrimientos científicos al desarrollo tecnológico. Los experimentos con transmisiones radiales de sonidos del habla y música comenzaron hacia 1905, y las primeras aplicaciones comerciales surgieron a inicios de la década de 1920. En Estados Unidos, el interés por desarrollar el nuevo medio de comunicación se incrementó después del final de la Primera Guerra Mundial, y después de algunas disputas legales con el Departamento de Comercio frente a la regulación de la tecnología, para finales de 1922 había 500 estaciones a lo largo del país.<sup>10</sup> Aunque los costos de operación de las primeras estaciones radiales eran asumidos por sus dueños, para mediados de la década del

---

<sup>7</sup> Para un estudio crítico y comprehensivo de los inicios de la tecnología de reproducción del sonido, véase Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke University Press, 2003).

<sup>8</sup> Gronow, Pekka. «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium», en *Popular Music*, vol. 3, 1983, pp. 53-75.

<sup>9</sup> Barnett, Kyle. *Record Cultures: The Transformation of the U.S. Recording Industry* (Ann Arbor, [Michigan]: University of Michigan Press, 2020), p.8.

<sup>10</sup> White, Thomas H. «United States Pioneer Broadcast Service Stations: Actions Through June, 1922», *United States Early Radio History* (blog), 1 de enero de 2023, <https://earlyradiohistory.us/pion6221.htm>.

veinte se establecieron acuerdos entre las estaciones de radio y los propietarios de las patentes de las tecnologías implicadas en el proceso para que las estaciones pudieran comercializar el tiempo al aire, por lo que muy pronto la mayoría comenzó a financiarse con la venta de publicidad.

La Gran Depresión de 1929 marcó un punto de inflexión para la relación entre ambos sectores. La aparición de la radio comercial había golpeado fuertemente las finanzas y la estructura del negocio de la producción de reproductores y de discos. El advenimiento de la crisis económica fue otro duro revés para el sector fonográfico porque supuso un golpe demoledor para el consumo de bienes, sobre todo de aquellos que, como los discos, no resultaban indispensables para la supervivencia. La compra de la Victor Talking Machine Company, una de las empresas líderes en la producción de discos en el continente americano, por parte de la Radio Corporation of America (RCA) en ese 1929, resultó ser la tabla de salvación para fortunas creadas en Norteamérica gracias a la comercialización del sonido grabado. La fusión de ambas compañías en el sello RCA Victor fue la oportunidad para que esta y otras disqueras poderosas que siguieron su ejemplo pudieran salir de la quiebra ocasionada por el colapso del sistema económico. Este tipo de movidas financieras permitieron que desde la década de 1930 se diera en Estados Unidos una integración industrial, tecnológica y económica entre la radio y las disqueras. No es el propósito de este artículo hacer un seguimiento cuidadoso de las circunstancias históricas que marcaron el desarrollo posterior de la industria discográfica global. Por el momento, basta decir que ese modelo de concentración del capital y la tendencia a producir una estructura de mercado oligopólica ha seguido expandiéndose hasta nuestros días, cuando buena parte del negocio de la música grabada está inserto en las dinámicas de producción y difusión dominada por inmensos conglomerados multinacionales de medios y entretenimiento como Universal y Sony.<sup>11</sup>

### **3. La introducción de la tecnología de grabación y la radio en Colombia**

Para inicios del siglo XX, los países como Colombia tenían un rol de meros espectadores de los desarrollos tecnológicos, y apenas eran considerados como mercados abiertos a la expansión del consumo de productos fabricados en el norte global. Los registros históricos señalan que los discos y, por supuesto, las máquinas para reproducir sus sonidos comenzaron a ser comercializados en el país desde inicios del siglo XX. La tecnología del disco había llegado, pero entonces solo era posible reproducir el sonido, mas no registrarlo. A diferencia del fonógrafo, que podía capturar sonidos sobre la superficie de un cilindro de cera, la tecnología de los discos

---

<sup>11</sup> A pesar de la tendencia a la integración en grandes conglomerados, es importante advertir que estas multinacionales no son estructuras monolíticas. Dave Laing señala que las llamadas *majors* son empresas «integradoras de sistemas» que están en la cúspide de extensas cadenas de valor, por lo que una integración económica no necesariamente implica una alineación de los intereses de todos los actores que les suministran servicios, Laing, Dave. «The recording industry in the twentieth century», en Marshall, Lee (ed.) *The International Recording Industries*, Routledge Advances in Sociology (Oxford & New York: Routledge, 2013), pp.31-52.

solo permitía la reproducción de soportes producidos y prensados industrialmente. Las primeras grabaciones sonoras de naturaleza comercial que se hicieron en el país datan de 1913, como lo relata Sergio Ospina en su estudio sobre las labores de los *scouts* de la Victor Talking Machine en América Latina.<sup>12</sup> No obstante, en la época también se hicieron unas pocas grabaciones sobre cilindros de cera, pero estas tuvieron un carácter científico. En 1914, el etnólogo alemán Konrad Theodor Preuss hizo registros de cantos y rituales entre los Uitotos en Caquetá y los Kogui en la Sierra Nevada de Santa Marta, grabaciones que luego fueron enviadas para su estudio y preservación en el Archivo Fonográfico de Berlín.<sup>13</sup>

Aunque se trata de casos excepcionales y aislados, las grabaciones de los *scouts* norteamericanos y el etnólogo alemán señalan que para mediados de la década de 1910 habían llegado al país algunos recursos tecnológicos para registrar el sonido. Pero una cosa es grabar y otra que ese material registrado se convierta en una matriz que se preme a escala industrial. Como veremos más adelante, solo a partir de 1945 en Colombia existió la infraestructura para producir industrialmente los soportes, es decir, cientos o miles de discos para su comercialización. En consecuencia, durante la primera mitad del siglo XX las prácticas musicales locales fueron tratadas como un «recurso explotable» y las audiencias colombianas como un público consumidor de productos manufacturados en el exterior. Casi todos los músicos locales que lograron acceder a estudios de grabación en ese periodo tuvieron que viajar a otros países para hacer sus registros.

Mientras la difusión y consumo de discos importados prosperaba en manos de agentes comerciales como las firmas J. Glottman en Bogotá y Félix de Bedout e hijos en Medellín, entre las élites se manejaban otros intereses que se enfocaron en la tarea de traer al país la tecnología necesaria para establecer las primeras estaciones de radio. Tanto el gobierno como los empresarios buscaron aprovechar los beneficios que prometía el nuevo medio de comunicación para divulgar masivamente sus mensajes. De unos cuantos radioaficionados que experimentaban con la tecnología en las primeras décadas del siglo, muy pronto se pasó a la creación de emisoras, y en 1929 entraron a funcionar la primera estación radial oficial, la HJN de Bogotá, y la primera emisora privada, la HKD de Barranquilla.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Antes de que existieran estudios de grabación en el sur global, los *scouts* eran grabadores contratados por las disqueras para viajar por diferentes lugares del mundo haciendo registros de sonido para que más tarde pudieran ser prensados y vendidos en los mercados emergentes. Véase, Ospina Romero, Sergio. «Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926» (Ithaca, Cornell University, 2019), <https://hdl.handle.net/1813/67380>.

<sup>13</sup> Reyes, Laura Lisette. «La materialidad amerindia, entre relatos míticos y colecciones: una biografía de Konrad Theodor Preuss», en *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie* (Paris, 2018), <https://www.berose.fr/article1526.html?lang=fr>.

<sup>14</sup> Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, Opera Eximia (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República, 2014).

A mediados de la década de 1930, la radio se convirtió en el principal medio de comunicación masiva del país, promoviendo las agendas civilizadoras de los gobiernos de turno a través de las emisoras oficiales como la Radiodifusora Nacional, y la publicidad de las grandes empresas por medio de la radio comercial.<sup>15</sup> Junto con las noticias, los programas de variedades, las radionovelas y la publicidad, la música comenzó a hacer presencia en los espacios radiales. Aunque en un principio se le dio prelación a la interpretación en vivo de arias de ópera y selecciones de música de arte centroeuropea, con el paso del tiempo se fueron incluyendo otros repertorios populares y también se comenzó a recurrir con más frecuencia a los repertorios de música grabada. Muchas estaciones radiales tenían músicos en su nómina, y las más poderosas incluso mantuvieron durante un tiempo grandes ensambles, como por ejemplo la Orquesta Emisoras Fuentes, la Emisora Atlántico Jazz Band y la orquesta de La Voz de Antioquia. Por lo general, las interpretaciones de estas agrupaciones, acompañando a los cantantes de moda, constituían el plato fuerte de los programas en vivo que se transmitían en horarios de la noche que contaban con una gran audiencia local, y era el tipo de transmisiones que a veces lograban difundirse a través de las nacientes cadenas nacionales. Mantener estos ensambles resultó cada vez más difícil para las emisoras, por lo que la mayoría de esas orquestas fueron desbandadas o se desprendieron de las emisoras a lo largo de las décadas de 1940 y 1950, mientras que simultáneamente iba creciendo el uso de grabaciones fonográficas que permitieran llenar algunos espacios musicales. Este proceso, sin embargo, no ocurrió de la noche a la mañana, por lo que la participación de músicos en las emisoras colombianas fue irregular pero constante al menos hasta la década de 1970.<sup>16</sup>

#### 4. Convergencias

En el transcurso de esta narración aparece por primera vez un personaje fundamental para comprender las convergencias entre la radio y la industria del disco en Colombia. Antonio «Toño» Fuentes (1907 – 1985) integró en sus negocios el uso de los desarrollos tecnológicos de la radio y de la grabación discográfica a través del establecimiento casi simultáneo de la Emisora de los Laboratorios Fuentes (1932) y Discos Fuentes (1934) en Cartagena. La emisora surgió como un medio de difusión comercial para el negocio familiar, una fábrica de productos farmacéuticos, pero la disquera fue más bien el fruto de un proyecto personal de Toño, quien, además de haberse graduado en negocios en Estados Unidos, era radioaficionado y músico.

A pesar del flamante rótulo, el afirmar que en 1934 Discos Fuentes era una disquera quizás sea una exageración; en algunas pausas de la emisión, Fuentes usaba los equipos de la emisora para grabar músicos locales. Incluso hay testimonios de

---

<sup>15</sup> Véase los textos de Silva, Renán. «Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia», *Análisis Político*, vol. 41, 2000, pp. 3-22 y Pérez Ángel, Gustavo y Castellanos, Nelson. *La radio del tercer milenio: Caracol 50 años* (Bogotá: Caracol, 1998).

<sup>16</sup> Algunas evidencias de la disminución de la participación de orquestas en las emisoras de Medellín se pueden encontrar en Carolina Santamaría Delgado et al., «Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta», en *Resonancias: Revista de investigación musical*, núm. 46, pp. 79-98, <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.5>.

trabajadores de Emisoras Fuentes que aseguran que Toño podía llegar a cualquier hora a interrumpir la transmisión, y después de aducir que «la emisora se dañó», dejaban de emitir y se comenzaba a grabar.<sup>17</sup> En la sala de su casa en el sector de Bocagrande ensayó hacer grabaciones con un magnetófono o grabador de alambre, y años más tarde acondicionó unos estudios en el barrio Manga de Cartagena, unas instalaciones un tanto precarias para los estándares modernos de un estudio de grabación, pero que fueron fundamentales para la disquera durante varias décadas.<sup>18</sup> Todavía contamos con poca información sobre las actividades y la cronología de la producción de la disquera durante la primera década de funcionamiento. Sabemos, eso sí, que, frente a la ausencia de prensas durante esos primeros años de la disquera, Fuentes debía enviar las matrices al exterior, por eso muchos de los primeros registros aparecen bajo sellos como Odeón y RCA Victor. Ángel Massiris ha logrado documentar 40 matrices de piezas grabadas por Fuentes entre los años 1942 y 1943, diez de las cuales se imprimieron en Odeón de Buenos Aires en 1943, en cuyos marbetes se lee «fabricado especialmente para Laboratorios Fuentes S.A. Cartagena, Colombia».<sup>19</sup> Si bien Antonio Fuentes adquirió algunas máquinas para prensar en 1943, al parecer tuvieron que sortear muchos inconvenientes técnicos antes de ponerlas a funcionar apropiadamente en 1945. Además, las importaciones de materias primas estaban duramente limitadas por las restricciones propias de los tiempos de guerra.

Además de Antonio Fuentes, otros dueños de emisoras también aprovecharon la tecnología disponible en los estudios de la radio para hacer registros e intentar producir discos. En sus memorias, el experimentado locutor de la radio barranquillera Álvaro Ruiz Hernández señala que para inicios de la década del cuarenta las estaciones radiales Emisora Fuentes en Cartagena, Nueva Granada en Bogotá, Emisora Atlántico en Barranquilla y La Voz de Antioquia en Medellín contaban con máquinas cortadoras (más adelante se explicarán algunos detalles de su funcionamiento), que al parecer se usaban principalmente para grabar dramatizados.<sup>20</sup> Una búsqueda exhaustiva de las primeras grabaciones realizadas por emisoras colombianas y prensadas en el extranjero señala que las grabaciones más tempranas datan de 1938, con un estimado de 142 canciones grabadas entre ese año y 1942, la mayoría de las cuales se registraron en la Emisora Nueva Granada

---

<sup>17</sup> Peláez, Ofelia y Jaramillo, Luis Felipe. *Colombia musical: Una historia, una empresa* (Medellín: Discos Fuentes, 1996), p.38.

<sup>18</sup> Caballero Parra, Carlos Andrés. «Afrosound: La tecnología de audio en sus grabaciones y el uso creativo en la industria del disco en Colombia, 1960-1970», en Alejandro Tobón Restrepo, Carolina Santamaría-Delgado, y Fernando Gil Araque (eds.), *Reverberaciones: estudios sobre las músicas populares en Colombia en el marco de la IASPM-AL 2020*, (Santiago de Cali: Sello Editorial Javeriano, 2023), pp.175-88.

<sup>19</sup> Massiris Cabeza, Ángel. «Producción fonográfica y radiodifusión: Nacimiento de la industria discográfica colombiana», Blogspot, *Cultura musical del Caribe colombiano* (blog), 3 de febrero de 2024, <https://musicaribecol.blogspot.com/2024/01/produccion-fonografica-y-radiodifusion.html>.

<sup>20</sup> Ruiz Hernández, Álvaro. *Al aire: época de oro de la radio barranquillera*, 1ra. edición (Barranquilla, Colombia: Editorial La Iguana Ciega, 2014), p.48.

de Bogotá y la Radio Nutibara de Medellín. Entre 1941 y 1944 se grabaron otras 180 piezas en otras emisoras como Radio Cristal (Bogotá), Emisora Electra (Manizales), Radio Colonial (Cartagena), La Voz de los Laboratorios Fuentes, la Voz de Pereira, Emisora Siglo XX (Medellín) y Emisoras Unidas (Barranquilla).<sup>21</sup>

Si bien es difícil conocer con precisión cuáles eran las condiciones técnicas y los equipos con los que contaba cada emisora para realizar sus grabaciones, se sabe que las cortadoras usan un sistema de torno que con la ayuda de una aguja graba las ondas directamente sobre la superficie de un disco en tiempo real. El principal obstáculo que tenía esta forma de registro era que el proceso resultaba muy costoso porque el material sobre el cual se hacía la inscripción era importado y no se podía repetir una toma. Si había un error, se desechaba el disco estropeado y había que grabar nuevamente desde el principio sobre un soporte nuevo. Ante la ausencia de estudios de grabación especializados, la mayoría de las grabaciones comerciales realizadas hasta 1955 se hacían con ese tipo de tecnología en los escenarios de los radioteatros, como lo contaba la reconocida cantante Matilde Díaz en una entrevista a propósito de una versión del porro «Carmen de Bolívar» grabada ese año en La Voz de Antioquia.<sup>22</sup>

Existen rumores difíciles de comprobar sobre el uso de cortadoras de discos fuera de las emisoras en estudios improvisados en Barranquilla, donde al parecer había una producción artesanal de discos en los años cuarenta que permitió a músicos como Guillermo Buitrago autoproducir 15 o 20 copias de sus canciones para distribución en bares y cantinas locales.<sup>23</sup> La fiebre por el registro de sonidos muestra que a lo largo del país había una necesidad insatisfecha y, con excepción del caso de Antonio Fuentes, las estaciones de radio solían actuar como proveedoras logísticas para los músicos y empresarios que querían grabar. No obstante, es interesante notar que, en última instancia, los empresarios de la radio no fueron quienes aventuraron sus capitales para impulsar el desarrollo del naciente negocio de los discos. Quienes más invirtieron en la consolidación de un negocio alrededor de la grabación, distribución y venta de discos fueron, en su mayoría, los mismos

---

<sup>21</sup> Cabeza, Massiris. «Producción fonográfica y radiodifusión: Nacimiento de la industria discográfica colombiana».

<sup>22</sup> Portaccio Fontalvo, José. *Matilde Díaz: la única* (Bogotá: J. Portaccio Fontalvo, 2000), p.78. En la cultura popular de Medellín se preservan muchas historias graciosas del uso de la tecnología de máquinas de corte, que cuentan los malabares que tenían que hacer técnicos y músicos en los radioteatros para grabar. La única opción que tenían los primeros empresarios del disco era grabar a altas horas de la noche, cuando no había ya público, y con frecuencia los técnicos les pagaban a los aseadores que recogían la basura de noche para que no hicieran ruido arrastrando canecas.

<sup>23</sup> Caballero Elías, Edgar. *Guillermo Buitrago: precursor de la música vallenata*, Colección Humanidades y arte. Historia (Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2020), p.225. Con excepción del texto de González Henríquez, Adolfo. «Música popular e identidad en Barranquilla, 1940 - 2000: De la cultura tropical a la identidad global», en Mauricio Pardo Rojas (ed.), Colección Textos de Ciencias Humanas, *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009), pp.114-31, existe un gran vacío en la investigación histórica del negocio de las disqueras en Barranquilla, que fue el domicilio de empresas pioneras de la industria discográfica colombiana como Discos Tropical y Discos Atlantic.

comerciantes que durante las primeras décadas del siglo fungieron como agentes importadores de casas disqueras foráneas.<sup>24</sup> Con el establecimiento de los primeros estudios de grabación especializados como el de Ondina en 1956 y luego con los grandes estudios de Fuentes, Codiscos y Sonolux en Medellín entre 1960 y 1961, hubo cambios en la tecnología y se impuso la reciente tecnología de grabación en cinta, lo que en últimas llevó a que los empresarios de las disqueras pudieran prescindir de su dependencia logística del espacio y de los equipos de grabación del radioteatro.

## 5. Divergencias

En 1950, Antonio Fuentes le cedió el control de Emisora Fuentes a su hermano Rafael y, pocos años después, en 1954, se mudó de Cartagena a Medellín para consolidar el negocio de su disquera. Antes de profundizar en las divergencias, sin embargo, nombraremos algunos personajes que como Toño Fuentes intentaron establecer puentes entre los negocios de ambos sectores. Por ejemplo, Manuel J. Gaitán, quien era el agente local de RCA Víctor y en 1932 fundó La Voz de la Victor en Bogotá. Años más tarde el empresario Jack Glotmann se convirtió en el agente de esa disquera norteamericana en la ciudad, y a través de su firma se gestionaron los acuerdos para las grabaciones realizadas en la Emisora Nueva Granada.<sup>25</sup> En los años 30 en Barranquilla, Emigdio Velasco fue agente de RCA, fundó una emisora con el mismo nombre de la bogotana en 1936, y estuvo envuelto en la creación de discos Atlantic entre 1949 y 1950.<sup>26</sup>

A pesar de las similitudes en las trayectorias empresariales de algunos de estos pioneros de la industria discográfica, parece evidente que ninguno tuvo éxito en el propósito de construir una integración empresarial entre los sectores de la radio y los discos. No solo ambos sectores tenían intereses, contenidos y mercados distintos, sino que muy tempranamente dejaron de compartir recursos tecnológicos para la producción, asunto que posiblemente influyó en la separación de negocios y capitales de inversión. A diferencia de lo que sucedió con la fusión de ambos sectores en Estados Unidos, tanto los empresarios de la radio como los dueños de las disqueras en Colombia dependían tecnológicamente de la explotación de patentes de proveedores foráneos, y por lo tanto siempre competían entre ellos en términos del acceso al capital económico necesario para poderse actualizar y adquirir las últimas innovaciones tecnológicas. Podría argumentarse que, al no poder establecer un control suficiente sobre todo el proceso de producción, difusión y venta de los contenidos, quizás la trama empresarial local nunca contó con una oportunidad real

---

<sup>24</sup> Santamaría-Delgado, Carolina. «Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical», en *Artes la Revista*, vol.16, núm. 23, 2017, pp.138-56.

<sup>25</sup> Restrepo Gil, Mauricio. «Primeras grabaciones hechas en discos de 78 revoluciones en Colombia 1913-1949», en *Repertorio histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, vol.112, núm. 193, 2018, pp.181-208.

<sup>26</sup> Wade, Peter. *Música, Raza y Nación: música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002).

de construir un mercado oligopólico.<sup>27</sup> En cualquier caso, frente a las condiciones de gran incertidumbre en las que suelen operar las industrias culturales alrededor del mundo, sería arriesgado concluir que el factor tecnológico fue determinante para impedir la integración o que el modelo integrado norteamericano fuera la única salida posible al reto de estructurar actividades comerciales alrededor de los sectores de la radio y los discos.

A pesar de no estar integradas, es claro que las emisoras y las disqueras tuvieron relaciones comerciales, principalmente porque las últimas estaban interesadas en difundir sus productos musicales a través de la plataforma mediática de las primeras. Por ejemplo, en los años cincuenta algunas disqueras de Medellín financiaban programas radiales cortos, de media hora o una hora, en varias emisoras de la ciudad: «Oiga» de Codiscos, en La Voz de Antioquia entre 1959 y 1960; «Baila usted con Discos Fuentes», en La Voz de Medellín en 1960 y «Espectaculares Sonolux», en La Voz de Antioquia en 1960. Sin embargo, por lo general estos programas tenían el formato de concursos de cantantes aficionados y no eran muy diferentes a los que financiaban empresas de otros sectores de la industria local como Coltabaco o Galletas Noel. Las disqueras no patrocinaban los programas radiales de gala en horario estelar en emisoras de Medellín, como sí lo hacían las grandes textileras – Fabricato y Coltejer – en los años cuarenta. La Orquesta Sonolux, conformada por Luis Uribe Bueno para grabar en los nuevos estudios de la disquera del mismo nombre y que estuvo activa entre 1960 y 1962, ocasionalmente era invitada a participar en los programas de gala de la radio como «La Hora Phillips», pero nunca tuvo el rol de orquesta de planta en alguna emisora medellinense.<sup>28</sup>

De hecho, a partir de 1962 «La Hora Phillips» comenzó a producir su *show* nocturno desde los estudios de Caracol en Bogotá, con la participación de la Orquesta de Lucho Bermúdez junto a un cartel de grandes artistas. El traslado del programa fue una circunstancia central para que Lucho y su orquesta abandonaran Medellín y se mudaran definitivamente a la capital. En contraste, lo que sucedía con la relación indirecta entre disqueras y radio en Medellín, a través de este programa radial se construyó una relación directa entre la radio y la multinacional holandesa. Phillips, cuyo negocio estuvo más enfocado en el ensamblaje local y venta de dispositivos como radios y tornamesas, comenzó a producir discos localmente y apenas abrió una oficina en Bogotá en 1965 para ocuparse de la producción de discos.<sup>29</sup> En otras palabras, a diferencia de las disqueras locales, la Phillips sí era dueña de su propia tecnología, y en consecuencia intentó manejar varios de los eslabones de la cadena de producción, difusión y venta de contenidos (aunque ciertamente debía pagar a Caracol por el alquiler del tiempo de su programa al aire).

<sup>27</sup> Santamaría Delgado, Carolina et al., «Repensando el poder de las disqueras», junio de 2020.

<sup>28</sup> Murcia Valdés, Valeria. «Un homenaje a la Sonolux», *El Colombiano*, 27 de septiembre de 2018, <https://www.elcolombiano.com/cultura/musica/a-esta-orquesta-no-se-le-olvida-YA9389098>.

<sup>29</sup> Guingue Valencia, Lucas Mateo. *A Social History of a So-called «Golden Age» of Music Industrialization: Production in Colombian Recording and Sound Technology Industries, 1949-1963*, (doctoral Dissertation), Westminster, University of Westminster, 2019.

Otro factor para tener en cuenta al examinar las rutas divergentes entre la radio y de la industria discográfica es la diferencia en los planos estéticos e ideológicos en los que con frecuencia actuaban ambos sectores. Varios estudios han mostrado las enormes diferencias que había entre los listados de discos más vendidos y los listados de canciones más populares y artistas que se presentaban en la radio.<sup>30</sup> Emisoras asociadas a la élite empresarial, como La Voz de Antioquia, eran escrupulosas al elegir el tipo de repertorios que se presentaban al aire en tanto el foco de su oferta estaba en los consumidores de clase media, por lo que rechazaban producciones consideradas de mal gusto o que apelaban a públicos campesinos. Sin embargo, en la misma ciudad había otras estaciones radiales como La Voz de las Américas, cuyo nicho de mercado estaba en los barrios obreros, y cuya programación musical era una vitrina importante para los artistas de la llamada «música guasca» quienes grabaron una abundante producción musical en las disqueras de Medellín. Este es un ejemplo de cómo el dinamismo del mercado de los discos y de los programas radiales de música carrileruda ponían en evidencia el empuje de una modernidad campesina que entraba en conflicto con los imaginarios cosmopolitas de las élites.

El caso de los programas radiales de «lanzadiscos» requiere de un comentario aparte. Espacios como el mítico Radiolente, conducido por Hernán Restrepo Duque a través de la cadena Caracol y luego por RCN por alrededor de cuarenta años (desde 1952 hasta mediados de los ochenta), se concebían como espacios periodísticos. Aunque Restrepo Duque era famoso por sus comentarios especializados sobre los nuevos lanzamientos de las disqueras, en su programa también hablaba de cine, noticias del espectáculo y corridas de toros.<sup>31</sup> Si bien es cierto que las relaciones entre las disqueras y los conductores de estos espacios solían ser cercanas - de hecho, Restrepo Duque tenía el doble rol de periodista y de ejecutivo de Sonolux-, la mayoría de las veces eran los mismos periodistas quienes iban a golpear las puertas de las disqueras para que les dieran alguna información sobre las últimas novedades. Más allá de los numerosos ejemplares conservados en la colección personal de Restrepo Duque,<sup>32</sup> que evidencian que recibía copias de discos producidos por múltiples disqueras, no parece que las empresas hicieran lobby u ofrecieran incentivos económicos ocultos para que los periodistas radiales hicieran comentarios halagadores de sus discos. Si bien es cierto que las dinámicas ilegales de la payola nunca han sido fáciles de rastrear, la columna «Por la radio» que publicaba Carlos Serna diariamente en *El Colombiano* deja entrever la contrariedad de los periodistas del espectáculo en Medellín frente

---

<sup>30</sup> Guingue-Valencia, Lucas Mateo y Grisales Betancur, Daniel. «Discos que asustan a los periodistas: música de carrilera y modernidad campesina en Colombia a mediados del siglo XX», en *Contrapulso, Revista latinoamericana de estudios en música popular*, vol.4, núm.2, 2022, pp.94-109, <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.131>; Santamaría Delgado, Carolina et al., «Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta», en *Resonancias: Revista de investigación musical*, núm. 46, 2020, pp.79-98, <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.5>.

<sup>31</sup> Restrepo Gil, Mauricio. *Hernán Restrepo Duque: Una biografía*, Colección Arena (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012), pp.63-70.

<sup>32</sup> La Fonoteca Departamental de Antioquia conserva la mayor parte de la colección de discos de Hernán Restrepo Duque, que se puede consultar en el Palacio Rafael Uribe Uribe ubicado en el centro de Medellín.

a las trabas para acceder a información actualizada sobre los lanzamientos de las disqueras locales.<sup>33</sup>

## 6. Conclusiones

A lo largo del texto se buscó argumentar que, si bien la radio y las disqueras colombianas en sus inicios compartieron tecnologías y capitales, los empresarios del disco se desligaron muy rápidamente del negocio de los medios de comunicación. La razón principal para esa conexión era que ambos sectores tenían una relación de dependencia tecnológica frente a compañías norteamericanas y europeas, que inicialmente facilitó cierto tipo de colaboración entre empresarios de la radio y el emergente negocio discográfico. No obstante, una vez las disqueras contaron con sus propios estudios de grabación, y con unas tecnologías más apropiadas para realizar registros sonoros y para la impresión de discos en grandes cantidades, la cooperación se volvió menos necesaria. Aunque siempre existió una serie de trabajadores que se movían de manera más o menos fluida entre ambos sectores -como es el caso de los mismos músicos, los periodistas del espectáculo, los lanzadiscos, los escritores de notas y reseñas en las carátulas de los discos, entre otros-, estas tareas se consideraban como espacios laborales independientes.<sup>34</sup>

Pese a la separación de intereses en los años inmediatos a la consolidación de la industria discográfica, no faltó quien más adelante intentara construir una sinergia entre ambos sectores industriales. En 1974, el empresario Carlos Ardila Lülle, uno de los hombres más ricos del país, adquirió la disquera Sonolux para integrarla a su grupo empresarial que incluía fábricas de textiles, de alimentos y una de las cadenas radiales más importantes, RCN (Radio Cadena Nacional). Si bien la disquera continuó siendo un jugador importante en la producción discográfica colombiana a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, la integración de la disquera con un medio poderoso como RCN (que desde 1967 se había convertido también en una productora de televisión y en 1998 pasó a ser un canal privado) no necesariamente esa posición privilegiada se tradujo en una ventaja frente a sus competidores. Es bien conocida la anécdota de cómo el inesperado éxito del disco *Clásicos de la Provincia* de Carlos Vives en 1993 salvó a Sonolux de su inminente disolución pues la disquera se había convertido en una carga económica para el conglomerado empresarial.<sup>35</sup> El éxito duró poco, pues la producción de los siguientes dos discos de Vives resultaron muy costosos, y en consecuencia para 2001 hubo rumores de venta y anuncios sobre

---

<sup>33</sup> Véase Santamaría Delgado et al., «Repensando el poder de las disqueras», junio de 2020.

<sup>34</sup> Para un ejemplo, ver el caso de las dinámicas de la producción discográfica en Medellín en la década de 1960 en Ochoa Escobar, Juan Sebastián. *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018).

<sup>35</sup> Sevilla Peñuela, Manuel et al., *Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*, Colección Culturas Musicales en Colombia (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014), <http://javeriana.edu.co/coleccioncmc/nuestros-libros/travesias-por-la-tierra-del-olvido-modernidad-y-colombianidad-en-la-musica-de-carlos-vives-y-la-provincia/>.

un supuesto proceso de reingeniería de la empresa.<sup>36</sup> A partir de entonces, el nombre de la disquera desapareció de la esfera pública y en 2009 fue declarada como una empresa en liquidación. Por el contrario, y pese a las grandes dificultades que ha enfrentado el sector desde inicios del siglo XXI, las otras dos disqueras grandes de Medellín, Discos Fuentes y Codiscos, siguen activas en el negocio y aún son actores destacados en el mercado de la producción fonográfica en Colombia.

Al inicio de este artículo se planteó la hipótesis de que dos circunstancias parecen diferenciar el rumbo que tomó la relación entre las disqueras y las emisoras en Colombia, frente a lo acontecido en Estados Unidos con la integración de estos sectores. En primer lugar, el ciclo tecnológico que permitió la producción industrial de los discos no se completó sino hasta después de que la industria radial local estaba bien establecida; en segundo lugar, el hecho de ser un país consumidor y no productor de tecnología hizo muy difícil una integración vertical del negocio -el fracaso de la organización Ardila Lülle para sostener a Sonolux en el mercado lleva a pensar que simplemente la integración económica era imposible-.

Al romperse la relación de causalidad, cabe preguntarse qué consecuencias tuvo en Colombia el que la radio y las disqueras se mantuvieran como sectores industriales separados. Quisiera iniciar reflexionando sobre cómo la incorporación del modelo norteamericano ha influido en las rutas que investigadores locales hemos dispuesto para encontrar las respuestas a nuestras preguntas sobre el desarrollo de la industria discográfica local. Uno de los estudios clásicos sobre la estructura de la industria de la música en Estados Unidos es el de Paul Hirsh, cuyo modelo partía de una correlación entre la producción discográfica y el Top 40 de la radio<sup>37</sup>. Hace unos años, con unos colegas usamos el modelo como base para intentar comprender las dinámicas de la industria discográfica colombiana y nos sorprendió la desarticulación que encontramos entre ambos sectores, de ahí el interés de este texto por resaltar las divergencias.

Posiblemente la mayor consecuencia de la no integración entre los sectores radial y discográfico sea la oportunidad que existió para una mayor competencia entre todos los actores. En el culmen de su esplendor, entre las décadas de 1960 y 1980, la industria discográfica colombiana tuvo hasta 14 fábricas distribuidas por ciudades como Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cartagena y Pereira, así como un sinnúmero de sellos pequeños con una producción limitada e irregular gestionados por músicos y aficionados. En últimas, esto favoreció el registro de una gran diversidad de músicas en un país de por sí muy diverso culturalmente. Aunque predominó la producción y difusión de músicas tropicales bailables, a los estudios de grabación también llegaron muchas músicas campesinas que crearon sus propios nichos de mercado.

---

<sup>36</sup> «Ardila no vende Sonolux», *El Tiempo*, 24 de agosto de 2001. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-468554>

<sup>37</sup> Hirsh, Paul. «The Structure of the Popular Music Industry: An Examination of the Filtering Process by which Records are Preselected for Public Consumption» (Institute for Social Research, The University of Michigan, 1969), [https://cdn.isr.umich.edu/pubFiles/historicPublications/Structure\\_2913\\_.PDF](https://cdn.isr.umich.edu/pubFiles/historicPublications/Structure_2913_.PDF).

Paralelamente, la radio fue un vehículo de difusión importante para muchas de estas producciones musicales. La abundancia de emisoras de diversos tamaños y con públicos objetivos diferentes, también pudo favorecer la creación de audiencias para ciertos repertorios.

Por último, en cuanto a las consecuencias de lo aquí expuesto para los contenidos musicales, nos apoyamos en autores como Keith Negus, quien ha colocado la lupa sobre la tensión entre el control corporativo y la autonomía creativa, poniendo en duda que haya una sola respuesta a la manera como se negocian esas tensiones en determinado lugar y momento histórico<sup>38</sup>. Sería errado concluir con lo que podría parecer un simple juicio celebratorio respecto a los beneficios de la libre competencia para la salud del mercado musical colombiano, y para los sectores discográfico y radial. No obstante, encuentro que la conformación particular de las industrias de la radio y la producción discográfica en Colombia permitió una diversificación en la oferta de músicas grabadas con la que quizás no contaron otros países de la región como Chile, Venezuela, Ecuador y Perú, cuyos sectores discográficos fueron menos dinámicos que el colombiano en la segunda mitad del siglo XX. Será necesario realizar investigaciones de tipo comparativo que permitan confirmar esta intuición.

## 7. Referencias

### Fuentes primarias

#### *Prensa*

*El Tiempo*, Bogotá, 24 de agosto de 2001.

*El Colombiano*, Medellín, 27 de septiembre de 2018.

### Fuentes secundarias

#### *Libros*

Barnett, Kyle. *Record Cultures: The Transformation of the U.S. Recording Industry*. Ann Arbor, [Michigan]: University of Michigan Press, 2020.

Caballero Elías, Edgar. *Guillermo Buitrago: precursor de la música vallenata*. Colección Humanidades y arte. Historia. Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2020.

Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. 1ra. edición. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.

---

<sup>38</sup> Negus, Keith *Music genres and corporate cultures* (London; New York: Routledge, 1999).

- Castrillón Gallego, Catalina. *Todo viene y todo sale por las ondas: Formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. 3.<sup>a</sup> ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
- Hirsh, Paul. «The Structure of the Popular Music Industry: An Examination of the Filtering Process by which Records are Preselected for Public Consumption». Institute for Social Research, The University of Michigan, 1969.
- Illescas Martínez, Jon E. *Dictadura Del Videoclip*. Barcelona: El Viejo Topo, 2015.
- Negus, Keith. *Music genres and corporate cultures*. London; New York: Routledge, 1999.
- Ochoa Escobar, Juan Sebastián. *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2018.
- Ospina Romero, Sergio. «Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine Company through Latin America, 1903-1926». Cornell University, 2019.
- Pareja, Reynaldo. *Historia de la radio en Colombia, 1920-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984.
- Peláez, Ofelia, y Luis Felipe Jaramillo. *Colombia musical: Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes, 1996.
- Pérez Ángel, Gustavo, y Nelson Castellanos. *La radio del tercer milenio: Caracol 50 años*. Bogotá: Caracol, 1998.
- Portaccio Fontalvo, José. *Matilde Díaz: la única*. Bogotá: J. Portaccio Fontalvo, 2000.
- Restrepo Gil, Mauricio. *Hernán Restrepo Duque: Una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2012.
- Ruíz Hernández, Álvaro. *Al aire: época de oro de la radio barranquillera*. 1ra. edición. Barranquilla: La Iguana Ciega, 2014.
- Santamaría-Delgado, Carolina. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República, 2014.

Sevilla Peñuela, Manuel, Ochoa Escobar, Juan Sebastián, Santamaría-Delgado, Carolina, y Cataño Arango, Carlos Eduardo. *Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.

Vicente, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. Sao Paulo: Alameda, 2014.

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

### **Capítulos de libro**

Adorno, Theodor W. «On Popular Music», en Simon Frith y Andrew Goodwin (ed.) *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge, 1990.

Caballero Parra, Carlos Andrés. «Afrosound: La tecnología de audio en sus grabaciones y el uso creativo en la industria del disco en Colombia, 1960-1970», en Tobón Restrepo, Alejandro Santamaría-Delgado, Carolina y Gil Araque Fernando (eds.), *Reverberaciones: estudios sobre las músicas populares en Colombia en el marco de la IASPM-AL 2020*. Santiago de Cali: Sello Editorial Javeriano, 2023.

González Henríquez, Adolfo. «Música popular e identidad en Barranquilla, 1940 - 2000: De la cultura tropical a la identidad global», en Mauricio Pardo Rojas (ed.), *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2009.

Laing, Dave. «The recording industry in the twentieth century», en editado por Lee Marshall, *The International Recording Industries*, Routledge Advances in Sociology. Oxford & New York: Routledge, 2013.

Restrepo Gil, Mauricio. «Primeras grabaciones hechas en discos de 78 revoluciones en Colombia 1913-1949», en *Repertorio histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, vol.112, núm.193, 2018, pp. 181-208.

Reyes, Laura Lisette. «La materialidad amerindia, entre relatos míticos y colecciones: una biografía de Konrad Theodor Preuss». En *Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*. Paris, 2018.

### **Artículos de revista**

Castellanos, Nelson. «La radio colombiana, una historia de amor y de olvido», en *Signo y Pensamiento*, vol. 39, 2001, pp.15-23.

Gronow, Pekka. «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium», en *Popular Music*, vol. 3, 1983, pp. 53-75.

Guingue-Valencia, Lucas Mateo, y Daniel Grisales Betancur. «Discos que asustan a los periodistas: música de carrilera y modernidad campesina en Colombia a mediados del siglo XX», en *Contrapulso: Revista latinoamericana de estudios en música popular*, vol.4, núm. 2, 2022, pp.94-109. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.131>.

Osses Rivera, Sandra Liliana. «Cincuenta años de Radio Comunitaria en Colombia. Análisis sociohistórico (1945-1995)», en *Revista Científica General José María Córdova*, vol.13, núm.16, 2015, pp. 263-83.

Santamaría Delgado, Carolina, Juan Sebastián Ochoa Escobar, Amparo Álvarez García, Federico Ochoa Escobar, y Juan Pablo Lopera Londoño. «Repensando el poder de las disqueras: el caso de las industrias de la música tropical y la canción romántica en Medellín en los años sesenta», en *Resonancias: Revista de investigación musical*, núm.46, 2020, pp. 79-98.

Santamaría-Delgado, Carolina. «Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical», en *Artes la Revista* 16, núm. 23, 2017, pp.138-56.

Silva, Renán. «Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia», en *Análisis Político*, vol. 41, 2000, pp. 3-22.

### ***Tesis, ponencias, documentos y otros inéditos***

Guingue Valencia, Lucas Mateo. *A Social History of a So-called «Golden Age» of Music Industrialization: Production in Colombian Recording and Sound Technology Industries, 1949-1963*, (doctoral Dissertation), University of Westminster, 2019.

Massiris Cabeza, Ángel. «Producción fonográfica y radiodifusión: Nacimiento de la industria discográfica colombiana». Blogspot. *Cultura musical del Caribe colombiano* (blog), 3 de febrero de 2024. <https://musicaribecol.blogspot.com/2024/01/produccion-fonografica-y-radiodifusion.html>.

White, Thomas H. «United States Pioneer Broadcast Service Stations: Actions Through June, 1922». *United States Early Radio History* (blog), 1 de enero de 2023. <https://earlyradiohistory.us/pion6221.htm>.



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=407582782007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Carolina Santamaría-Delgado

**Caminos convergentes y divergentes en las historias de la radio y la industria discográfica en Colombia**

**Convergent and divergent paths in the histories of radio and the recording industry in Colombia**

**Caminhos convergentes e divergentes nas histórias do rádio e da indústria fonográfica na Colômbia**

*Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*

vol. 29, núm. 2, p. 159 - 178, 2024

Universidad Industrial de Santander,

**ISSN:** 0122-2066

**ISSN-E:** 2145-8499

**DOI:** <https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024007>