



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTES DE SANT CARLES

DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS
DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA
MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

TESIS DOCTORAL

CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA

DIRECTORES

PHD. MARÍA EULALIA ADELANTADO MATEU

PHD. DAVID ROLDÁN GARROTE

PHD. JUAN DIEGO PARRA VALENCIA

NOVIEMBRE DE 2022

A mi hijo, Juan Sebastián

RESUMEN

La música tropical realizada en el departamento colombiano de Antioquia en las décadas de 1960 y 1970 marcó el rumbo musical y comercial en la historia de la industria discográfica del país. Artistas y agrupaciones de gran trayectoria y trascendencia tuvieron en esta época la oportunidad de revolucionar la música juvenil con influencias del rock anglosajón y norteamericano y la música tropical tradicional de la costa atlántica colombiana.

Para el estudio que motiva esta investigación es necesario tener en cuenta tanto las etapas previas como las posteriores a la época en cuestión. Primero, la historia, con las orquestas de los maestros Lucho Bermúdez y Edmundo Arias, al mejor estilo de las *big band*; segundo, el progreso, cuando la industria musical de Medellín, la capital de Antioquia, se identificó con lo que hoy es llamada “música raspa” o “chucu-chucu”. Todo esto permitirá aprehender este lapso de tiempo como un legado de tradición e imaginario colectivo en el sentir musicalailable colombiano.

A partir de este contexto social y cultural, el trabajo se enfoca en la construcción de un análisis estético sonoro de los diferentes procesos de la producción musical en torno a los roles específicos que involucran la cadena de producción artística y comercial, y que permitieron la construcción y consolidación de un sonido y una estética particulares.

Las empresas discográficas disponían de grandes orquestas que permitían a los músicos y a los productores musicales desarrollar su creatividad en los géneros tradicionales en Colombia, ya fueran músicos populares empíricos o profesionales con educación formal. Este hecho dió las bases necesarias para realizar un análisis entre el paradigma de la música popular y su constante confrontación frente la música de arte occidental impartida en las academias formales.

Desde el punto de vista técnico, esta época vivió importantes cambios, debido en gran parte a una tecnología del audio siempre cambiante, que permitió a los músicos, los ingenieros y los productores musicales dar rienda suelta a su imaginación en torno a temáticas y narrativas alrededor de la música tropical colombiana; este análisis permite determinar la influencia de la tecnología en la evolución de la estética sonora, así como también la influencia de la misma tecnología en las estrategias propias del mercadeo y del negocio de la música de la época.

Un último análisis hará un comparativo entre la música tropical tradicionalailable de estos años y la realizada a modo de “reencauche” –de éxito efímero–, que pretendía imponer un nuevo sonido “digital” a aquellas grabaciones y convertirlas en éxitos.

Se espera así realizar un trabajo que abarque los temas más importantes relacionados con la producción sonora, los sistemas y las formas de registro que permitieron a esta generación –de la que muchos de sus protagonistas aún viven– consolidar un estilo musical y, sobre todo, una estética sonora que trascendió las fronteras y marcó el devenir cultural y patrimonial en la música colombiana.

PALABRAS CLAVES: *música colombiana, patrimonio sonoro antioqueño, producción musical, producción discográfica, industria discográfica, ingenieros de sonido, productores musicales, estética sonora.*

ABSTRACT

Tropical music performed in the Colombian department of Antioquia in the 1960s and 1970s set the musical and commercial course in the history of the country's recording industry. Artists and groups of great trajectory and transcendence had at this time the opportunity to revolutionize youth music with influences from Anglo-Saxon and North American rock and traditional tropical music from the Colombian Atlantic coast.

For the study that motivates this research, it is necessary to take into account both the previous and subsequent stages of the period in question. First, history, with the orchestras led by maestros Lucho Bermúdez and Edmundo Arias, in the best big band style; second, progress, when the music industry of Medellín, the capital of Antioquia, became identified with what is now called “scraping music (*música raspa*)” or “chucu-chucu”. All this will allow us to apprehend this period as a legacy of tradition and collective imagination in the Colombian dance musical feeling.

From this social and cultural context, the work focuses on the construction of a sound aesthetic analysis of the different processes of musical production around the specific roles that involve the chain of artistic and commercial production and that allowed the construction and consolidation of a particular sound and aesthetic.

Record companies had large orchestras that allowed musicians and music producers to develop their creativity in traditional genres in Colombia, whether they were empirical popular musicians or professionals with formal education. This fact gave the necessary bases to carry out an analysis between the paradigm of popular music and its constant confrontation with Western traditional music taught in formal academies.

From a technical point of view, this era saw significant changes, due in large part to an ever-changing audio technology, which allowed musicians, engineers and music producers to unleash their imaginations around themes and narratives of Colombian tropical music. This analysis allows us to determine the influence of technology in the evolution of sound aesthetics, as well as the influence of the same technology in the strategies of marketing and the music business of the time.

A final analysis will make a comparison between the traditional tropical dance music of these years and that made as a “re-treading” –of ephemeral success–, which sought to impose a new “digital” sound on those recordings and turn them into hits.

In this way, it is hoped to carry out a work that covers the most important issues related to sound production, systems and forms of recording that allowed this generation to consolidate a musical style –many of whose protagonists are still alive–. Above all, a sound

aesthetic that transcended borders and marked the cultural and patrimonial evolution of Colombian music.

KEYWORDS: *Colombian music, Antioquian sound heritage, music production, record production, record industry, sound engineers, music producers, sound aesthetics.*

RESUM

La música tropical realitzada en el departament colombià de Antioquia en les dècades de 1960 i 1970 va marcar el rumbo musical i comercial en l'història de l'indústria discogràfica del país. Artistes i agrupacions de gran trajectòria i transcendència varen tindre en esta época l'oportunitat de revolucionar la música juvenil en influències del roc anglosaxó i nortamericà i la música tropical tradicional de la costa atlàntica colombiana

Per a l'estudi que motiva esta investigació és necessari tindre en conte tant les etapes prèvies com les posteriors a l'epoca en qüestió. Primer, l'història, en les orquestes dels mestres Lucho Bermúdez i de Edmundo Arias, al millor estil de les *big bands*; segon, el progrés, quan l'indústria musical de Medellín, la capital de Antioquia, es va identificar en lo que hui és cridada “música raspa” o “chucu-chucu”. Tot açò permetrà aprehender este lapsus de temps com un llegat de tradició i d'imaginari col·lectiu en el sentir musical bailable colombià.

A partir d'este context social i cultural, el treball s'enfoca en la construcció d'un anàlisi estètic sonor dels diferents processos de la producció musical entorn als rols específics que involucren la cadena de producció artística i comercial i que varen permetre la construcció i consolidació d'un sò i una estètica particulars.

Les empreses discogràfiques disponien de grans orquestes que permetien als músics i als productors musicals desenvolupar la seua creativitat en els gèneros tradicionals en Colòmbia, ja anaren músics populars empírics o professionals en educació formal. Este fet dió les bases necessàries per a realitzar un anàlisi entre el paradigma de la música popular i la seua constant confrontació #front la música tradicional d'Occident impartida en les acadèmies formals.

Des del punt de vista tècnic, esta época va viure importants canvis, degut en gran part a una tecnologia de l'àudio sempre canviant, que va permetre als músics, els ingeniers i els productors musicals donar regna solta a la seua imaginació entorn a temàtiques i #narrativa al voltant de la música tropical colombiana; este anàlisi permet determinar l'influència de la tecnologia en l'evolució de l'estètica sonora, aixina com també l'influència de la mateixa tecnologia en les estratègies pròpies del mercadeo i del negoci de la música de l'epoca.

Un últim anàlisi farà un comparatiu entre la música tropical tradicional bailable d'estos anys i la realitzada a modo de “reencauche” —d'èxit efímer—, que pretenia impondre un nou sò “digital” a aquelles gravacions i convertir-les en èxits.

S'espera aixina realisar un treball que comprega els temes més importants relacionats en la producció sonora, els sistemes i les formes de registre que varen permetre a esta generació consolidar un estil musical —molts dels seus protagonistes encara viuen— i, sobretot, una estètica sonora que va transcendir les fronteres i va marcar el devindre cultural i patrimonial en la música colombiana.

PARAULES CLAU: *música colombiana, patrimoni sonor antioqueño, producció musical, producció discogràfica, indústria discogràfica, enginyers de so, productors musicals, estètica sonora.*

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa, Mónica Alexandra Herrera Colorado, que para mi suerte me acompaña desde 2006 con estos periplos profesionales y académicos. A su lado pude realizar una maestría y una especialización, y finalmente, puedo entregar este documento de tesis doctoral terminado. Su paciencia y acompañamiento incondicional han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

A mis padres, Mariela Parra y Julio Caballero, que apoyaron desde siempre mi vocación artística, y a mis hermanos por su apoyo.

A los doctores David Roldán Garrote y Juan Diego Parra Valencia, por sus consejos, estructuración metodológica y apoyo administrativo.

A las diferentes directivas del Instituto Tecnológico Metropolitano desde 2016 hasta la fecha de entrega de este documento, por su apoyo y reconocimiento a mi trabajo académico y profesional.

A mis amigos y compañeros Paula Botero y Hernán Múnera, por motivarme siempre a seguir este tipo de aventuras académicas.

Al maestro Juan José Arango, que permitió que mis ideas y conceptos se organizaran de manera clara.

A las personas que accedieron a ser parte incondicional de este trabajo por medio de sus entrevistas: Hernan Usquiano, Julio Ernesto Estrada, Mario Rincón, Rafael Mejía, Tony Peñarredonda, Darío Valenzuela, Álvaro Rojas, Humberto Moreno, Humberto Chaparro, Fernando López, Juan Escobar, Jaime Uribe Espitia, Humberto Muriel, Alfonso Fernandez, Óscar Valencia, John Jairo Betancur, Julian Quintero Cardona, Rodrigo Acosta, Guillermo Galeano, Aníbal Rodríguez, Alejandro Patiño, Danilo Jiménez, Santiago Carvajal y Jorge Díaz

Finalmente, *in memoriam*, a quienes fallecieron en el transcurso de este trabajo y con sus testimonios y aportes fueron parte de él: Luis Carlos Montoya, Juancho Vargas, Javier García y Juan Francisco Sans Moreira.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA. COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL	
1. Preliminares.....	14
2. La influencia de la compañía RCA Victor en Latinoamérica	15
3. Las grandes disqueras colombianas. Desarrollo y consolidación.....	29
3.1 Espacio de grabación (locación).....	35
3.2 Tamaño del ensamble	37
3.3 Tecnología utilizada.....	41
4. Consolidación de la industria nacional y definición de los estilos musicales	58
CAPÍTULO II. ORQUESTAS DISQUERAS COLOMBIANAS. DIÁLOGOS ENTRE LA ACADEMIA Y LO POPULAR	
1. Preliminares.....	91
2. Qué es una orquesta disquera. Contexto y justificación en el desarrollo de la música tropical colombiana y el crecimiento de las disqueras	96
3. Breve análisis sobre la evolución y el desarrollo en las formas de registro e interpretación de las orquestas disqueras.....	108
4. El proceso musical de las orquestas disqueras y sus intérpretes. Características y diferencias según el sello discográfico	118
4.1 Las cuatro orquestas de Daniel Santos en Discos Fuentes	119
4.2 Una orquesta tropical italiana de Manizales	122
4.3 El maestro Edmundo Arias y el sonido monofónico de Discos Ondina.....	124
4.4 Otras producciones de Edmundo Arias diferentes a las realizadas en Ondina	133
4.5 La configuración de la Orquesta Sonolux.....	135
5. Las relaciones entre los músicos académicos y los músicos populares	138
5.1 Breve análisis de la Orquesta Sonolux	145
5.2 La orquesta del maestro Lucho Bermúdez	149
5.3 La orquesta Hermanos Martelo de Colombia (Discos Zeida)	157
5.4 Pedro Laza y sus Pelayeros (Discos Fuentes).....	159
5.5 Los Corraleros de Majagual (Discos Fuentes).....	164
6. Influencia artística de las orquestas disqueras en la música juvenil tropical de los años sesenta en Medellín, condiciones técnicas y surgimiento del chucu-chucu	182

CAPÍTULO III. ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS. FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL COLOMBIANA

1. Preliminares.....	189
1.1 La tecno-estética de Gilbert Simondon y otros conceptos.....	196
1.2 La musicología de la producción discográfica	205
2. La influencia de las máquinas y los soportes de registro sonoro en la estética musical tropical de Medellín.....	208
2.1 Línea de tiempo tecnológica del audio en Medellín frente al audio mundial.....	208
2.2 Los cambios de tecnología.....	215
3. La estética sonora en la música tropical según la agrupación	251
3.1 Los Teen Agers y el comienzo de la revolución.....	253
3.2 La originalidad de Los Falcons.....	269
3.3 Los Golden Boys y la propuesta juvenil tropical de Fuentes	271
3.3 Los Claves o The Clevers	285
3.4 Sonolux y Los Black Stars.....	288
3.5 Los Hispanos y su periplo por las disqueras de Medellín.....	297
3.5.1 Historia.....	297
3.5.2 Los Hispanos en Codiscos	298
3.5.3 Los Hispanos en Discos Fuentes. Primera parte	305
3.5.4 Los Hispanos en Sonolux.....	313
3.5.5 Los Hispanos en Discos Fuentes. Segunda parte.....	319
3.6 Los Graduados y el sonido tropical de Codiscos.....	324
3.7 Los New Stars Club y su éxito “Estrella” en Discos Victoria.....	337
3.8 Afrosound y el proyecto <i>Latin Soul</i> de Discos Fuentes.....	338
3.9 El Combo de las Estrellas y la consolidación del género	352
4. El desarrollo tecnológico y sus posibilidades artísticas y comerciales	358
4.1 La tecnología de audio como elemento de composición artística	359
4.2 La tecnología de audio como soporte de la estrategia comercial. Calidad, comercio y creatividad: las facilidades tecnológicas frente al talento musical	366
5. Apéndice. Discografía del Capítulo III.....	374

CAPÍTULO IV. GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS. ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

1. Preliminares.....	381
2. La cadena productiva.....	386
3. Definiendo al productor musical	393
3.1 La multiplicidad de funciones del productor	399
4. Mario Rincón Parra y Discos Fuentes	402
5. Zeida/Codiscos y Gabriel Alzate.....	417
6. Horacio López y Javier Yepes en Sonolux.....	420
7. Las disqueras y sus personajes característicos	422

7.1 Los departamentos técnicos y de mantenimiento	423
7.2 Los departamentos creativos y comerciales.....	437
7.3 De la promoción a la dirección	445
8. Análisis técnico y musical de las obras de las principales disqueras de Medellín	460
8.1 El sonido de Discos Fuentes a partir de sus agrupaciones de chucu-chucu	460
8.2 El sonido de Codiscos y sus mayores exponentes del género tropical	463
8.3 Sonolux y la tradición electro-sonora	465
8.4 El fenómeno de los compilados y variados de fin de año.....	466
8.5 Los “fusilajes” y la huella sonora	472

CAPÍTULO V. EPÍLOGO. LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

1. Contexto.....	476
2. Otros referentes.....	480
3. El reencauche tropical de la década de los noventa y las pretensiones comerciales del sonido “tradicional”	483
4. La penetración del sonido puertorriqueño y el inicio del declive de las disqueras tradicionales.....	491
4.1 Su influencia sonora y musical	491
4.2 El sonido urbano del reguetón	493
4.3 El reguetón y la salsa	494
4.4 La llegada a Medellín	498
4.5 Medellín, un nuevo foco de producción sonora internacional.....	501
4.6 Características estético-sonoras del reguetón	502
4.7 La producción de un sonido contemporáneo	509
5. La tecnología de grabación y el declive de la industria tradicional.....	513
5.1 El folclor y los sonidos electrónicos. Del vinilo al <i>streaming</i>	522
5.2 El formato como factor determinante en los modelos de escucha y consumo	523
5.3 El devenir del sonido folclórico en nuevas manifestaciones interpretativas	533

CAPÍTULO VI. APUNTES, CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES FINALES

1. Lo tropical y la industria discográfica	538
2. Las disqueras, sus grandes orquestas y la definición de los conceptos <i>popular</i> y <i>académico</i>	540
3. Las agrupaciones tropicales juveniles, sus máquinas y la huella sonora de la industria discográfica nacional	543
4. Los “magos” y “brujos” detrás de las consolas	545
5. El legado y la continuidad de la sonoridad tropical.....	547
Referencias	551

Entrevistas 561

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1. Victor Talking Machine Company (VTMC). Números de matriz de las grabaciones realizadas en Sudamérica (1907-1926).....	19
Tabla 1.2. Disqueras nacionales establecidas en Colombia (1945-1953)	27
Tabla 1.3. Representantes comerciales en América Latina de las compañías discográficas extranjeras (1900-1940).....	28
Tabla 1.4. relación de los sellos internacionales distribuidos en Colombia por algunas de las disqueras nacionales	30
Tabla 1.5. Canciones representativas de los principales sellos norteamericanos en la década de los cuarenta	34
Tabla 1.6. Sonolux. Referencias discográficas (1960-1979).....	86
Tabla 1.7. Codiscos/Zeida. Referencias discográficas (1960-1979)	87
Tabla 1.8. Discos Fuentes. Referencias discográficas (1960-1979).....	88
Tabla 2.1. “Juan Onofre”. Comparativo de las características sonoras e interpretativas ...	124
Tabla 2.2. Álbumes de la Orquesta Sonolux (1960-1962)	145
Tabla 2.2. Producciones discográficas del maestro Lucho Bermúdez y su orquesta en Medellín.....	150
Tabla 2.3. Fonogramas del maestro Lucho Bermúdez y su orquesta con más publicaciones. producciones realizadas en Medellín.....	151
Tabla 2.4. Listado de los álbumes de Pedro Laza y sus Pelayeros (1958-1972).....	160
Tabla 2.6. Listado de las producciones de Los Corraleros de Majagual (Primer momento: 1962-1966).....	168
Tabla 2.7. listado de las producciones de Los Corraleros de Majagual (Segundo momento: 1966-1973).....	174
Tabla 2.8. Comparativo del porro “El mecánico” entre las versiones de la orquesta del maestro Edmundo Arias y la agrupación Los Golden Boys.....	185
Tabla 2.9. Comparativo del porro “Carmen de Bolívar” entre las versiones de la orquesta del maestro Lucho Bermúdez y la agrupación Los Black Stars	186
Tabla 2.10. Comparativo de “Festival en Guararé” entre las versiones de Los Corraleros de Majagual y Los Hispanos	187
Tabla 3.1. Línea de tiempo de la tecnología de audio y la industria discográfica en Medellín y el mundo (1947-1980)	210
Tabla 3.3. Los Hispanos. Ficha técnica de las tres primeras producciones en Codiscos (1967-1968).....	304
Tabla 3.4. Los Hispanos. Ficha técnica de las cinco producciones de la agrupación en Discos Fuentes en la primera etapa (1969-1971)	313

Tabla 3.5. Los Hispanos. Álbum <i>De paseo</i> . Ubicación de los instrumentos en el panorama estéreo	315
Tabla 3.5. Los Hispanos. Ficha técnica de las seis producciones de la agrupación en Sonolux	318
Tabla 3.6. Los Hispanos. Ficha técnica de las tres producciones de la agrupación en la segunda etapa en Discos Fuentes.....	322
Tabla 3.7. Los Graduados. Ficha técnica de las 12 producciones de la agrupación en Codiscos entre 1969 y 1975	335
Tabla 3.8. Ficha técnica de las cinco producciones de Afrosound entre 1973 y 1979 en Discos Fuentes.....	351
Tabla 3.9. Ficha técnica de las siete producciones de El combo de las Estrellas entre 1975 y 1979 en Codiscos.....	357
Tabla 4.1. Fruko. Créditos de los álbumes publicados en el período 1970-1979.....	414
Tabla 4.2. Afrosound. Créditos de los álbumes publicados en el período 1973-1979	416
Tabla 4.3. The Latin Brothers. Créditos en los álbumes publicados en el período 1974-1979	416
Tabla 4.4. Zieda/Codiscos. Créditos en los álbumes publicados en el período 1967-1976.....	418
Tabla 4.5. Sonolux. Créditos en los álbumes tropicales publicados en el período 1967-1973	421
Tabla 5.1. Listado de los temas oficiales de la Feria de Cali (1958-1983)	478
Tabla 5.2. Listado de las emisoras de frecuencia modulada (FM) en Medellín (2019)	500
Tabla 5.3. Duración promedio de las producciones de reguetón (década de 2010).....	507
Tabla 5.4. Relación de número de compases por sección en ocho temas de reguetón.....	508

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. Recorte de la revista <i>The Music Trade Review</i> (6 de agosto de 1910)	17
Figura 1.2. Fotografía actual de la antigua fábrica de la RCA Victor en el barrio Saavedra, Buenos Aires.....	22
Figura 1.3. Fotografía actual de la antigua sede de Fonografía Artística en el barrio San Isidro de Santiago de Chile	24
Figura 1.4. La Habana. Estudios Areíto (antiguamente Panart y Egrem)	25
Figura 1.5. RCA Victor. Estudio de Ciudad de Nueva York (1947).....	36
Figura 1.6. RCA Victor. Estudio A, Auditorium, Camden (NJ)	36
Figura 1.7. Columbia Broadcasting System (CBS). Estudio experimental.....	37
Figura 1.8. Ella Fitzgerald con la orquesta de Dizzy Gillespie (1946)	38
Figura 1.9. Ubicación del micrófono para ensambles pequeños	39
Figura 1.10. Ubicación de los micrófonos para ensambles medianos.....	40
Figura 1.11. Ubicación de los micrófonos para ensambles grandes.....	40
Figura 1.12. Bing Crosby y las Andrews Sisters en una sesión de grabación (década de 1940)	42
Figura 1.13. Bing Crosby y las Andrews Sisters (1944)	43
Figura 1.14. Contracarátula del álbum <i>Lo mejor de Carlos di Sarli y su orquesta típica</i> . Estudio de la RCA Victor en Buenos Aires (década de 1950).....	47
Figura 1.15. Lucho Bermúdez (izquierda, de pie) en Buenos Aires (década de 1960).....	49
Figura 1.16. Etiquetas de dos versiones diferentes del porro “Salsipuedes”	50
Figura 1.17. Publicidad de la grabadora de cinta magnetofónica Ampex 300 (1949)	52
Figura 1.18. Don Antonio Fuentes (izquierda), Daniel Santos (tercero de izquierda a derecha) y acompañantes celebrando la culminación de la grabación del álbum <i>Candela</i> en Cartagena de Indias (1958)	54
Figura 1.19. Fotografía actual de la antigua fábrica de Discos Ondina en el barrio Sevilla, Medellín.....	57
Figura 1.20. Sonolux. Estudio de grabación Luis Uribe Bueno. Sesión de grabación del maestro León Cardona (circa 1967)	63
Figura 1.21. Sonolux. Estudio de grabación Luis Uribe Bueno. Contracarátula del álbum <i>Camino Viejo. Garzón y Collazos interpretan a José A. Morales</i> (circa 1967)	63
Figura 1.22. Sonolux. Estudio de grabación Luis Uribe Bueno. Agrupación Sensación del Caribe. Contracarátula del álbum <i>Si machi no kier</i> (1973)	64
Figura 1.23. Sonolux. Estudio de grabación Luis Uribe Bueno. Agrupación los Cañaguateros. Carátula del álbum <i>¿Quién ha dicho...? Somos los Cañaguateros</i> (1975)	64
Figura 1.24. Sonolux. Estudio de grabación Luis Uribe Bueno visto desde arriba (1988). Banda Hijos de la Niña Luz. Carátula del álbum <i>Siempre A'entro</i>	65

Figura 1.25. Codiscos/Zeida. Anuncio de prensa que publicita la distribución del sello Capitol Records (1955).....	65
Figura 1.26. Codiscos/Zeida. Orquesta de Pacho Galán. Estudio de grabación, Edificio Roca (1957).....	69
Figura 1.27. Codiscos. Taller de galvanoplastia.....	70
Figura 1.28. Codiscos. Caldera.....	70
Figura 1.29. Codiscos. Imprenta.....	71
Figura 1.30. Codiscos. Etiquetas para los álbumes	71
Figura 1.31. Codiscos. Proceso de empaque	71
Figura 1.32. Discos Fuentes. Construcción de la nueva sede en Medellín (1960).....	72
Figura 1.33. Discos Fuentes. Traslado de las prensas a la sede del barrio Colón, Medellín (1954).....	73
Figura 1.34. Don Antonio Fuentes con un operario de prensa de la compañía (circa 1962)73	
Figura 1.35. Discos Fuentes. Recorte del periódico <i>El Colombiano</i> . Lanzamiento del formato estéreo en Colombia	74
Figura 1.36. Vinculación de Óscar Salazar Montoya a Discos Fuentes (recorte de prensa) 75	
Figura 1.37. Discomundo. Listado de álbumes más vendidos (julio de 1967).....	80
Figura 1.38. Discomundo. Listado de las canciones más escuchadas (julio de 1967)	81
Figura 1.39. Codiscos/Zeida. Sellos discográficos representados por la compañía (1969) .82	
Figura 1.40. Sonolux. Géneros musicales de los discos de larga duración (1960-1979).....	83
Figura 1.41. Codiscos/Zeida. Géneros musicales de los discos de larga duración (1960-1979)	83
Figura 1.42. Discos Fuentes. Géneros musicales de larga duración (1960-1979).....	84
Figura 2.1. Etiqueta del bambuco “Rumichaca”	97
97	
Figura 2.2. “De Cartagena a Barranquilla”. Etiqueta de la cara A del disco del mismo nombre	100
Figura 2.3. “Enriqueta”. Etiqueta de la cara B del disco <i>Qué bella tierra es Cartagena...</i>	101
Figura 2.4. Estudio de grabación Liederkranz Hall. Ciudad de Nueva York (1938).....	103
Figura 2.5. Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band (década de 1940)	106
Figura 2.6. Orquesta de la Emisora Fuentes (década de 1950)	107
Figura 2.7. Edificio de las Emisoras Fuentes en Cartagena de Indias.....	107
Figura 2.8. Variación temporal de la gaita <i>El clarinete de Simón</i> (min 2 seg 49).....	109
Figura 2.9. Variación temporal del fandango “Toma tú” (min 2 seg 27).....	111
Figura 2.10. Variación temporal del merecumbé “Ay, cosita linda” (min 3 seg 29)	112
Figura 2.11. “Palenquerita”. Contrapunto (“sapito”) de los saxofones	115
Figura 2.12. Elenco del álbum <i>Candela</i> (1958). Daniel Santos (centro) y Pedro Laza (izquierda, al fondo, sosteniendo el contrabajo) y los Pelayeros.....	117
Figura 2.13. Julio García, director y arreglista de la orquesta Los Diplomáticos	121

Figura 2.14. “Juan Onofre”. Comparativo entre los instrumentos de viento en la introducción (versiones de Discos Sonolux y Discos Ondina).....	124
Figura 2.15. Tabla técnica del micrófono RCA77DX.....	127
Figura 2.16. “Cumbia candelosa”. Partitura y espectrograma del corte de trompetas (seg 23)	131
Figura 2.17. Carátula del álbum <i>A bailar con Edmundo Arias y su orquesta</i>	132
Figura 2.18. Edmundo Arias y su Orquesta. Carátula del álbum <i>A gozar la vida</i>	134
Figura 2.19. <i>Gaita de las flores</i> . Bajo de la versión de Discos Fuentes (compases 33-36)	154
Figura 2.20. <i>Gaita de las flores</i> . Bajo de la versión de Discos Silver (compases 33-36) ..	154
Figura 2.21. “Gaita de las flores”. Espectrograma de la versión de Discos Fuentes (compases 33-36).....	155
Figura 2.22. “Gaita de las flores”. Espectrograma de la versión de Discos Silver (compases 33-36).....	155
figura 2.23. Planilla de grabación de la orquesta los Hermanos Martelo	158
Figura 2.24. Pedro Laza.....	161
Figura 2.25. Carátula del álbum <i>Corraleros de Majagual</i> (1962).....	169
Figura 2.26. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>Corraleros de Majagual Vol. III</i> (1962)	171
Figura 2.27. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>Corraleros de Majagual Volumen IV</i>	172
Figura 2.28. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>Titiguay</i> (1965).....	173
Figura 2.29. Carátula del álbum <i>Los Corraleros en Nueva York</i> (1968).....	176
Figura 2.30. publicidad de la consola Electrodyne ACC-1204 (circa 1969).....	177
Figura 2.31. Contracarátula del álbum <i>Nuevo Tumbao</i> (1969)	178
Figura 2.32. Fragmento de “El Pasmao” (1965)	178
Figura 2.33. Fragmento de “Pirulino” (1965).....	179
Figura 2.34. Fragmento de “La Burrita” (1966).....	179
Figura 2.35. Fragmento de “La Manzana” (1968).....	179
Figura 2.36. Espectrograma general de “La bongra” (1965).....	180
Figura 2.37. Espectrograma general de “La burrita” (1966)	180
Figura 2.38. Espectrograma general de “La manzana” (1968).....	181
Figura 2.39. Espectrograma general de “Que regresen ya” (1969)	181
Figura 2.40. “El mecánico”. Acompañamiento armónico (compases 41-48)	185
Figura 2.41. Fragmento del porro “Carmen de Bolívar” (compases 9-10)	186
Figura 3.1. Lanzamiento de la grabadora Ampex Serie 300 (1949).....	216
Figura 3.2. Codiscos. Grabadora monofónica Ampex Serie 300 (finales de los años cincuenta).....	216
Figura 3.3. Sonolux. Grabadoras Ampex de uno, dos y tres canales (1966).....	217
Figura 3.4. Discos Fuentes, Grabadoras Ampex de 1, 2 y 4 canales (1960).....	217

Figura 3.5. Carátula del álbum <i>Matilde Díaz con Lucho Bermúdez y su orquesta</i> . Sonolux LP-108 (1954).....	219
Figura 3.6. Carátula del álbum de <i>Serenata con el Dueto de Antaño</i> . Zeida-Codiscos LDZ-1 (mediados de la década de 1950).....	219
Figura 3.7. Contracarátula del álbum de <i>Ritmos bailables. Lucho Bermúdez y su orquesta</i> . Discos Silver SLD 1009 (1958).....	220
Figura 3.8. Contracarátula del álbum <i>Peñaranda</i> . Discos Fuentes FLP-001 (1958)	220
Figura 3.9. Ficha técnica del álbum <i>Rito Esclavo</i> , de Pedro Laza y sus Payeros, con información del torno de corte Scully. Discos Fuentes ST. FLP 0037.....	221
Figura 3.10. Discos Fuentes. Cuarto de corte con el torno Scully (1960).....	222
Figura 3.11. Texto de la contracarátula del álbum <i>Los Teen Agers Internacionales</i> . Codiscos E-LDZ 20119 (s. f.)	222
Figura 3.12. Codiscos. Torno Scully (década de 1960).....	223
Figura 3.13. Discos Fuentes. Don Antonio Fuentes y su hija Rosario en el cuarto de control (década de 1960).....	224
Figura 3.14. Discos Fuentes. Consola analógica de tubos (década de 1960).....	224
Figura 3.15. Anuncio publicitario del fabricante alemán Neumann (1963).....	226
Figura 3.16. Estudio de Codiscos en el Edificio Roca, centro de Medellín. Dos cantantes al piano frente al micrófono Telefunken U47	227
Figura 3.17. Estudio de Codiscos en el Edificio Roca, centro de Medellín. El ingeniero Gabriel Alzate y el director artístico David Ocampo con la consola Altec Lansing 230B.....	227
Figura 3.18. Estudio de Codiscos en el Edificio Roca, centro de Medellín. Proceso de corte con el torno Scully	228
Figura 3.19. Consolas de estado sólido. Be-M4 (1964), de Laboratorios Bell; Neumann (1964); consola de radio BC-7A (1968)	229
Figura 3.20. Portada de la revista <i>db</i> de diciembre de 1967 que muestra la consola Electrodyne adquirida por Discos Fuentes	230
Figura 3.21. Aviso publicitario de la consola Electrodyne ACC-1608 aparecido en la edición de julio de 1968 del <i>Journal AES</i>	230
Figura 3.22. Discos Fuentes. Consola Electrodyne ACC-1204	231
Figura 3.23. Porcentaje de ventas de los formatos en estéreo y monofónico en la industria estadounidense (1965-1968).....	234
Figura 3.24. Carátulas del álbum <i>Dinamita</i> en dos formatos. Discos Fuentes ST.F.L.P. 0036 (estéreo); Discos Fuentes F.L.P. 0036 (monofónico) (1961)	235
Figura 3.25. La Sonora Dinamita. Contracarátula del álbum <i>Dinamita</i> , publicado en el formato estéreo-compatible. Discos Fuentes, ST.F.L.P. 0036	235
Figura 3.26. Nota de la revista <i>Billboard</i> acerca del formato estéreo compatible (7 de marzo de 1960)	236
Figura 3.27. Sonolux. Carátula de álbum <i>Yo nací para ti</i> , “SonoXestéreo” (1962).....	237

Figura 3.28. Contracarátula de álbum <i>Yo nací para ti</i> , con las dos referencias ofrecidas. Sonolux LP 12-333 / IES-35 (1962).....	237
Figura 3.29. Codiscos. Etiquetas de álbum <i>Francisco Zapata y sus nuevos ritmos al rojo</i> , en versiones monofónico y estéreo (1967).....	238
Figura 3.30. Discos Fuentes. Contracarátula del álbum <i>Fruko, el bueno</i> , con la marca registrada DolbySystem A (1972)	238
Figura 3.31. Discos Fuentes. Rodolfo Aicardi con los Ídolos. Etiqueta de la cinta maestra y contracarátula del álbum <i>Se pusieron las pilas</i> (200664) con la marcación Dolby System (1971).....	239
Figura 3.32. Discos Fuentes. Afrosound. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>La danza de los mirlos</i> , con la marcación Dolby System A (1973).....	240
Figura 3.33. Cinta magnética de acetato Scotch referencia 111, de la compañía 3M, usada en Discos Fuentes a principios de la década de 1960.....	241
Figura 3.34. Cinta magnética de poliéster Scotch referencia 202, de la compañía 3M, usada en Discos Fuentes entre mediados de las décadas de 1960 y 1970	241
Figura 3.35. Cinta magnética master Ampex referencia 406, usada en Discos Fuentes a mediados de los años setenta	242
Figura 3.36. Cinta magnética master Ampex referencia 456, usada en Discos Fuentes en los años ochenta.....	242
Figura 3.37. Caja de la cinta magnética master de poliéster referencia 206, de la compañía 3M y su marca Scotch, usada en Codiscos en la década de 1970	243
Figura 3.38. Cinta Ampex referencia 434, propiedad de Sonolux (1974).....	244
Figura 3.39. Cinta magnética Scotch referencia 111, de la compañía 3M, usada en Discos Silver y.....	245
Figura 3.40. Cinta magnética de poliéster Scotch referencia 250 pro-pack, de la compañía 3M, usada en Discos Metròpoli.....	245
Figura 3.41. Cinta estándar Magnetophonband, de la compañía BASF.....	245
Figura 3.42. Cinta Quantegy / Ampex referencia 499, para master	246
Figura 3.43. Cinta máster de la marca Audiotape, filial de Audio Devices, Inc.	246
Figura 3.44. Cintas de 5 pulgadas de <i>reel</i> de la marca Audiotape, filial de Audio Devices, Inc., para la velocidad de 3 ¾ pulgadas por segundo, encontradas en el archivo de Americana de Discos	247
Figura 3.45. Texto en el interior de la cinta Formula 15, de la marca Audiotape, filial de Audio Devices, Inc.	247
Figura 3.46. El dueto Fortich y Valencia al frente del micrófono RCA 44 en una emisora de radio de Medellín (1966)	248
Figura 3.47. Conferencista al frente del micrófono Shure Unidyne 55 (década de 1950). 248	
Figura 3.48. Paraninfo de la Universidad de Antioquia, Medellín. Micrófono dinámico de cristal Turner S34X (década de 1940).....	249

Figura 3.49. Paraninfo de la Universidad de Antioquia, Medellín. Otra imagen del micrófono dinámico de cristal Turner S34X (1969)	249
Figura 3.50. Par de micrófonos RCA 44. Emisora La Voz de Medellín (1957)	250
Figura 3.51. Orquesta Sonolux. Radioteatro de la emisora La Voz de Antioquia, Medellín. Dos micrófonos RCA 77 y un micrófono RCA 44 colgados sobre el escenario (circa 1961).....	250
Figura 3.52. Hotel Nutibara, Medellín. Orquesta de Lucho Bermúdez con dos micrófonos, posiblemente los Astatic T3 de principios de la década de 1940 (circa 1955)	251
Figura 3.53. Codiscos. Consola Altec-Lansing 230B con preamplificadores encima de ella (1958).....	254
Figura 3.54. Los Teen Agers. Espectrograma de “La sirena”. Álbum <i>Al ritmo de la juventud</i> , Codiscos LDZ 2059 (1960)	261
Figura 3.55. Espectrograma de “La cinta verde”. Álbum <i>Nuevos ritmos</i> , Discos Fuentes ST FLP 0067 (1961).....	261
Figura 3.56. Ejemplo musical 1. Los Teen Agers. “Rita”. Combinación rítmica entre la guitarra eléctrica, el solovox, los saxofones y la percusión (compases 9-12).	263
Figura 3.57. Disposición dispersa (a) frente disposición densa (b).....	266
Figura 3.58. Imagen visual del estéreo de Gibson.....	266
Figura 3.59. Comparación entre una mezcla estéreo y una monoaural según Gibson	267
Figura 3.60. Los Teen Agers. Plano tridimensional de las primeras producciones en Codiscos (1958-1960)	268
Figura 3.61. Los Teen Agers. Plano tridimensional del álbum <i>Nuevos ritmos</i> (1961)	268
Figura 3.62. Los Teen Agers. Plano tridimensional del álbum <i>En la costa</i> (1962)	269
Figura 3.63. Los Golden Boys. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>Los Golden Boys</i> (1963).....	273
Figura 3.64. Ejemplo musical 2. Los Golden Boys. “Rubiela”. Acompañamiento del solo de guitarra eléctrica	274
Figura 3.65. Los Golden Boys. “El twist del guayabo”. Relación entre el nivel de los instrumentos y su ubicación en la imagen estéreo.....	274
Figura 3.66. Los Golden Boys. “El twist del guayabo”. Plano tridimensional	275
Figura 3.67. Ejemplo musical 3. Los Golden Boys. “La chismosa”. Introducción a tres voces	276
Figura 3.68. Ejemplo musical 4. Los Golden Boys. “Martha Cecilia”. Preludio a la entrada de la solista vocal.....	279
Figura 3.69. Ejemplo musical 5. Los Golden Boys. “Martha Cecilia”. Acompañamiento del saxofón y la guitarra eléctrica al solo del solovox.....	279
Figura 3.70. Los Golden Boys. Etiquetas del álbum <i>Mosaico n.º 8</i>	283
Figura 3.71. Los Golden Boys. Contracarátula del álbum <i>Mosaico n.º 8</i>	283
Figura 3.72. Ejemplo musical 6. <i>Riff I-V-I</i> del bajo	284

Figura 3.73. Ejemplo musical 7. Los Golden Boys. “Se me va el mundo”. Célula rítmica entre el güiro y la campana.....	285
Figura 3.74. Los Claves. Imagen estéreo del álbum <i>Esta sí es la fiesta buena</i>	286
Figura 3.75. Los Claves. Imagen estéreo de las producciones en Discos Fuentes.....	287
Figura 3.76. Los Black Stars. Plano tridimensional del álbum <i>Fiesta con Los Black Stars</i>	289
Figura 3.77. Ejemplo musical 8. Los Blanco frente a Los Black Stars. Comparación de la introducción de “Cumbia sabrosa”	290
Figura 3.78. Ejemplo musical 9. Los Blanco frente a los Black Stars. Comparación del coro de “Cumbia sabrosa”	290
Figura 3.79. Los Black Stars. Espectrograma de un fragmento de “Macondo”. Rango 43-5.340 Hz. Álbum <i>Por lo alto, Vol. VI</i> (1970)	294
Figura 3.80. Los Black Stars. Espectrograma de un fragmento de “La hamaca grande”. Rango 43-5.340 Hz. Álbum <i>De moda</i> (1971).....	295
Figura 3.81. Los Hispanos. Planillas de grabación del álbum <i>De película</i> (1967)	300
Figura 3.82. Los Hispanos. Planilla de programación y corte del álbum <i>De película</i> (1967)	301
Figura 3.83. Los Hispanos. Etiqueta de la cinta maestra del álbum <i>De película</i> (1967)....	302
Figura 3.84. Los Hispanos. Etiquetas del álbum <i>De película</i> (1967).....	302
Figura 3.85. Los Hispanos. Plano tridimensional de los tres primeros álbumes grabados en Codiscos.....	304
Figura 3.86. “Los Hispanos se han graduado”. Recorte de prensa.....	306
Figura 3.87. Respuesta de Jairo y Guillermo Jiménez, de la agrupación Los Hispanos, a la nota de Fernando Vera Ángel, y contra-respuesta de este.....	307
Figura 3.88. Los Hispanos. Plano tridimensional del álbum <i>De nuevo</i> (1967).....	309
Figura 3.89. Los Hispanos. Ejemplo musical 10. “Manuelito Barrios”. Güiro y conga frente a bajo.....	310
Figura 3.90. Los Hispanos. Carátula y contracarátula del álbum <i>De triunfo en triunfo</i> (1970)	311
Figura 3.91. Los Hispanos. Carátula y contracarátula del álbum <i>De primera</i> (1971).....	312
Figura 3.92. Los Hispanos. Plano tridimensional del álbum <i>De paseo</i> (1971)	315
Figura 3.94. Los Hispanos. Álbum <i>De padrinos en la boda de Mandrake</i> . Espectrograma de “De padrinos en la boda de Mandrake”	317
Figura 3.95. Los Hispanos. Plano tridimensional del álbum <i>De afán</i> (1973)	318
Figura 3.96. Los Hispanos. Álbum <i>Qué chévere...</i> Etiqueta de la cinta maestra del lado A (1978).....	321
Figura 3.97. Los Graduados. Ejemplo musical 11. Secuencia armónica de la introducción del paseo “Una flor para mascar”	330
Figura 3.98. Los Graduados. Imágenes de la sesión de grabación del álbum <i>¡Sí! Son Los Graduados</i>	332

Figura 3.99. Los Graduados. Fotografía grupal de la sesión de grabación del álbum <i>¡Sí! Son Los Graduados</i>	334
Figura 3.100. Los Graduados. Planos sonoros tridimensionales.....	336
Figura 3.101. Agrupación Los New Stars Club.....	338
Figura 3.102. Fruko y sus Tesos en el estudio de Discos Fuentes (circa 1975).....	341
Figura 3.103. Discos Fuentes. Otro ángulo del cuarto de grabación.....	342
Figura 3.104. Discos Fuentes. Separadores acústicos (dos artistas Discos Fuentes de la época)	342
Figura 3.105. Afrosound. Recreación de planilla de grabación de “Caliventura”	343
Figura 3.106. Etiqueta de cinta maestra del álbum <i>La danza de los mirlos</i>	344
Figura 3.107. Ejemplo musical 12. Afrosound. Fragmento de “Rapsodia del chinito” (compases 47-62).....	346
Figura 3.108. Etiqueta de cinta maestra del álbum <i>Calor... The Afrosound</i>	348
Figura 3.109. Imágenes de los amplificadores usados en Discos Fuentes (década de 1970)	365
Figura 3.110. Amplificador de bajo Fender Vibe VI usado eventualmente para la guitarra eléctrica.....	365
Figura 3.111. Órgano Yamaha Electone EX42	366
Fuente: contraportada del álbum <i>Adolfo Echeverría y la Gran Banda</i> , Discos Fuentes MFS- 3351 (1976)	366
Figura 3.112. La Sonora Dinamita. Carátula del álbum <i>Ritmo</i> (1960).....	367
Figura 3.113. Los Black Stars. Carátula del álbum <i>Qué bueno está el cumbión</i> (LP 12-660)	368
Figura 3.114. Pedro Laza y sus Pelayeros. Contracarátula del álbum <i>Navidad negra</i> (ST-FLP 0014).....	368
Figura 3.115. Los Teen Agers. Contracarátula del álbum <i>Los Teen Agers internacionales</i> (LDZ-20119).....	369
Figura 3.116. Detalle del texto técnico de la contracarátula del álbum <i>Los Teen Agers</i> <i>Internacionales</i> (LDZ-20119)	369
Figura 3.117. Los Black Stars. Contracarátula del álbum <i>Por lo alto Vol.6</i> (LP 12-780) .	370
Figura 3.118. Los Black Stars. Detalle de la contracarátula del álbum <i>Por lo alto Vol.6</i> (LP 12-780).....	370
Figura 3.119. Los Corraleros de Majagual. Detalle de la contracarátula del álbum <i>Nuevo</i> <i>Tumbao</i> (LP 200508).....	371
Figura 3.120. Contracarátula del álbum <i>Fruko, el bueno</i> (1972) con la marca registrada del Dolby System A.....	372
Figura 3.121. Fruko y sus Tesos. Contracarátula del álbum <i>Fruko, el bárbaro</i> (Discos Fuentes 201103, 1976).....	373
Figura 3.122. Interior del álbum <i>Colección de oro 14 Cañonazos</i> (Discos Fuentes A30014, 1987).....	373

Figura 4.1. Don Antonio Fuentes (izq.) y Darío Restrepo Jaramillo (der.), administrador de Discos Fuentes (1958)	387
Figura 4.2. Pedro (izq.) y José María Fuentes (der.)	388
Figura 4.3. Óscar Salazar (izq.) y Gonzalo Mira (der.)	388
Figura 4.4. Sistema de prensas de Discos Fuentes (década de 1960).....	389
Figura 4.5. Don Antonio Fuentes trabajando en la construcción de su empresa (1960)....	389
Figura 4.6. Carlos Arturo Moncada Ramírez (izq.) y don Alfredo Díez (der.).....	390
Figura 4.7. Don Alberto Díez, jefe técnico y artístico (c.1960)	391
Figura 4.8. Don Horacio Díez, subgerente (c.1960).....	391
Figura 4.9. Don Alfredo Díez, gerente (c.1980).....	392
Figura 4.10. Don Antonio Botero, gerente, y don Guillermo de Bedout, subgerente	392
Figura 4.11. El proceso de producción musical según Hepworth-Sawyer y Golding.....	397
Figura 4.12. Manual de las cabezas de corte y amplificador Grampian-Gotham (1959)...	403
Figura 4.13. Mario Rincón Parra recibiendo instrucciones de don Antonio Fuentes en Discos Ondina (c.1959).....	404
Figura 4.14. Discos Fuentes. Cuarto de control (1960).....	405
Figura 4.15. Discos Fuentes. Cuarto de control (década de 1960).....	405
Figura 4.16. Mario Rincón Parra editando una cinta (década de 1960)	406
Figura 4.17. Discos Fuentes. Cuarto de grabación (década de 1960)	407
Figura 4.18. Discos Fuentes. Cuarto de control (c. 1975).....	409
Figura 4.19. Discos Fuentes. Contracarátula del álbum <i>Fruko, el bárbaro</i> (1976).....	410
Figura 4.20. Discos Fuentes. contracarátula del álbum <i>Nuevos ritmos</i> de Los Teen Agers (1961).....	411
Figura 4.17. Contracarátula del álbum <i>Golden Boys</i> (FLP-0156, 1964)	412
Figura 4.18. Contracarátulas del álbumes de Los Golden Boys (1964-1965).....	412
Figura 4.19. Detalle de los créditos en la contracarátula del álbum <i>Fruko, el tesoro</i> (1979)	415
Figura 4.21. Horacio López (der.) (c.1960).....	421
Figura 4.22. Aníbal Rodríguez, técnico de mantenimiento de Discos Fuentes (2018)	424
Figura 4.23. John Escobar, técnico de grabación, corte y mantenimiento, al lado de don Antonio Fuentes (c.1970)	427
Figura 4.23. Firmas de los técnicos de corte	428
Figura 4.24. Etiquetas del sello Seeco	433
Figura 4.25. Virginia López. Etiqueta del álbum <i>Virginia López sings</i>	434
Figura 4.26. Los Graduados. Reverso de cinta maestra del álbum <i>Juanito preguntón</i>	434
Figura 4.27. Bowen y Villafuerte, y Los Pamperos. Álbum <i>Música de siempre para siempre</i> . Instrucciones de corte para el máster.....	435
Figura 4.28. Instrucciones de ecualización para corte.....	436
Figura 4.30. Ruta recorrida por una obra para convertirse en una propuesta artística	455
Figura 4.31. Memorandos internos de trabajo en Codiscos	455
Figura 4.32. Codiscos. Planilla de grabación de El Combo de las Estrellas	456

Figura 4.33. Discos Fuentes. Etiqueta de una grabación de The Latin Brothers.....	457
Figura 4.35. Discos Fuentes. Personal técnico-musical (1986).....	458
Figura 4.36. Directores artísticos (1986).....	459
Figura 4.37. Discos Fuentes. Espectrogramas de cuatro de sus agrupaciones tropicales...	461
Figura 4.38. Codiscos. Espectrogramas de cuatro de sus agrupaciones tropicales	463
Figura 4.39. Los Black Stars. “La piragua” (1969).....	465
Figura 4.40. Elektra. Disco compilatorio de muestras folclóricas (1956).....	467
Figura 4.41. Sun Records. Disco de muestras folclóricas (1961).....	467
Figura 4.42. Phillis Records (Phil Spector). Disco de Navidad (1963).....	468
Figura 4.43. Discos Fuentes. <i>14 cañonazos bailables</i> (volumen 1) – FLP0069 (1961).....	469
Figura 4.44. Codiscos. <i>EL Disco del Año</i> – E-LDZ–20428 (1969).....	470
Figura 4.45. Discos Victoria. <i>Lo mejor del año</i> – LPV–15147 (1975).....	470
Figura 4.46. CBS. <i>13 Superbailables</i> – CBS–14992 (1976).....	471
Figura 4.47. “Así empezaron papá y mamá”. Izq.: Los Hispanos, Discos Fuentes; der.: Los Graduados, Codiscos (1969).....	473
Figura 4.48. “Caminito serrano”. Espectrogramas compilados 1975.....	473
Figura 5.1. Recorte de prensa. Fiesta con los Teen Agers.....	477
Figura 5.2. Afiche central de la Feria de Cali	493
Figura 5.3. Afiche de la Feria de Cali.....	479
Figura 5.4. Reseña de la invitación a un concierto “go-go” del grupo bogotano Los Speakers	482
Figura 5.5 Portada del periódico <i>El Diario</i> (20 de octubre de 1966).....	482
Figura 5.6. Carátula del álbum <i>Clásicos de la Provincia</i> (1993).....	484
Figura 5.7. Nano Cabrera. Carátula del álbum <i>Caribe soy</i> (1986).....	488
Figura 5.8. La Familia André. Carátula del álbum <i>Amor amor</i> (1987).....	489
Figura 5.9. Daiquirí. Carátula del álbum <i>La casa del ritmo</i> (1984).....	490
Figura 5.10. Bacilos. Contracarátula del álbum del mismo nombre (2000).....	490
Figura 5.11. Felipe y Davilita. Carátula y contracarátula del álbum <i>Al compás de las sonoras</i> (1954). Sello Marvela, distribuido en Colombia por Sonolux.....	491
Figura 5.12. Bobby Capó. Carátula del álbum <i>Bobby Capó. Yo canto para ti</i> (1958). Sello Seeco y sub-sello Tropical, distribuidos en Colombia por Codiscos y Sonolux	492
Figura 5.13. Willie Colón (der.) y Héctor Lavoe (izq.). Carátula del álbum <i>Crime Pays</i> (1972)	496
Figura 5.14. Carátula del álbum <i>Fruko. el bárbaro</i> (1976).....	497
Figura 5.15. Carátula del álbum <i>El cartel de Yankee</i> (1997)	497
Figura 5.16. Discos Fuentes. Estudio Antonio Fuentes (2016).....	515
Figura 5.17. Discos Fuentes. Sede actual (2022)	515
Figura 5.18 Discos Fuentes. Estado inicial de las cintas.....	516

Figura 5.19. Instituto Tecnológico Metropolitano. Estado actual de las cintas de Discos Fuentes.....	517
Figura 5.20 Discos Victoria.....	518
Figura 5.21. Codiscos. Archivo de cintas.....	519
Figura 5.22. Americana de Discos. Archivo de las cintas analógicas.....	520
Figura 5.23. Don Guillermo Galeano en las oficinas de su disquera Americana de Discos.....	520
Figura 5.24 Discos Fuentes. Afiche promocional de la celebración de los 85 años de fundación.....	521
Figura 5.25. Discos Fuentes. Exhibición de los equipos de grabación en la celebración de los 85 de fundación (Teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín, 2020).....	522
Figura 5.26. Tiendas de vinilos en Medellín.....	525
Figura 5.27. Telegrama enviado a Discos Fuentes por el presidente Alberto Lleras Camargo (1960).....	531
Figura 5.28. Ejemplo musical 1. Célula rítmica básica del reguetón.....	504
Figura 5.29 Ejemplo musical 2. Variación de la célula rítmica del reguetón.....	505
Figura 5.30. Ejemplo musical 3. “La gasolina”. Compases 25-28.....	505
Figura 5.31. Ejemplo musical 4. “Tiraera al gurú”. Resumen de la programación de las cuerdas.....	506
Figura 5.32. Ejemplo musical 5. “Obra de arte”. Introducción del piano.....	506
Figura 5.33. Sherman & Fine. Esquema del diagrama de flujo para la voz.....	513

INTRODUCCIÓN

En 2013, la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM), centro de educación superior de Medellín, realizó un convenio interadministrativo con la Secretaría de Cultura Ciudadana de la misma ciudad que incluía entre sus objetivos la realización de acciones relacionadas con la conmemoración del bicentenario de la independencia de Antioquia, en la actualidad uno de los 32 departamentos del país. De ellas emanó el proyecto de investigación *Creación sobre patrimonio sonoro antioqueño del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña*, realizado por el investigador y filósofo Juan Diego Parra Valencia y por el autor de este trabajo, y derivado de este una serie de productos académicos y artísticos –textos, audiovisuales, fonogramas y conciertos– conexos con el tema de la música tropical colombiana grabada en Medellín en las décadas de 1960 y 1970.

Ese primer proyecto sembró las bases de una línea de investigación en torno a estas músicas; la capital de Antioquia fungía en ese entonces como la capital industrial de Colombia y albergaba las principales compañías discográficas –llamadas “disqueras en el entorno hispanoamericano– del país. De allí el interés del autor de esta investigación en profundizar en los temas relacionados con la producción musical y discográfica de ese tiempo, que marcaron un importante momento de la historia de la música popular en Colombia y del devenir profesional y disciplinario de quienes hicieron parte de esta “revolución sonora”. (Parra Valencia: 2014)

Con los años fueron llegando nuevas investigaciones en la misma línea realizadas por el mismo equipo de trabajo: *Recuperación del patrimonio musical antioqueño: Mariano Sepúlveda y su cumbia eléctrica. El pionero del rock tropical* (2015), *Cumbia en Latinoamérica. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas* (2018) y *Discos Fuentes en la memoria sonora de Colombia* (2020); y a su vez de ellas derivaron publicaciones artísticas y académicas relacionadas con el tema principal de este

trabajo: *La producción musical en Colombia en las décadas de 1960 y 1970. Formas de registro y estética sonora de la música tropical colombiana*. Son ellas los antecedentes que aportaron el soporte estructural y metodológico de la investigación que se presenta a continuación.

El arte de la grabación y la producción musical, y todo lo que en relación con esta área multidisciplinar pueda identificarse en el marco de sus estudios, han permitido llevar a cabo un trabajo que da cuenta de los aspectos necesarios para su análisis. Desde el conocimiento y el impacto que la tecnología de grabación tuvo en los momentos de cambio de los paradigmas sonoros y cómo fueron adoptados por los encargados de implementarlos desde sus diferentes roles, hasta el devenir de las músicas urbanas y tropicales actuales y la influencia que recibieron de las formas tradicionales de producción y generación sonora.

Uno de los componentes más interesantes de este trabajo es el de relacionar el universo de la música tropical colombiana por fuera de los estándares comerciales del ámbito anglosajón con los análisis musicológicos implementados recientemente por renombrados investigadores, que han sido publicados en editoriales académicas y científicas: Simon Frith y Simon Zagorsky-Thomas (Cambridge University Press, 2014), sobre musicología y producción discográfica; Richard James Burgess (Oxford University Press, 2013), sobre producción musical; y Susan Schmidt Horning (Johns Hopkins University Press, 2013), sobre cultura, tecnología y el arte de la grabación, además de otros autores que han tratado la evolución del arte sonoro a partir de los géneros musicales de tradición hegemónica y anglosajona.

Esta adaptación, basada en estructuras culturales tan ajenas al ambiente discográfico latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970, ha permitido identificar una serie de elementos recuperables y adaptables a ese momento cultural y, en especial, a la realidad discográfica y sonora colombiana y latinoamericana, que surgió de un entramado de relaciones entre el arte tradicional, el folclor, los sonidos contemporáneos, los géneros urbanos, la tecnología de audio y la industria discográfica.

Con todo, los análisis precisaban de otro componente vital para su comprensión: el relacionamiento del arte, la estética, la técnica y la tecnología, entendiendo esta última como la forma de implementar aquello que es dominado de forma técnica. Ante la necesidad imperativa de relacionar lo artístico con la tecnología y la estética con la técnica han surgido desde la filosofía teorías y propuestas que transversalmente han permitido entender el concepto de la producción musical y discográfica. Por un lado están las de Gilbert Simondon y Régis Debray, con sus interpretaciones teóricas y epistemológicas acerca de la relación entre la creación y la técnica y el arte y la tecnología; y por el otro las de Juan Diego Parra Valencia, Agustín Berti, Natalia Ortiz Maldonado, Nicolas Donin y Bernard Stiegler, con el esclarecimiento del devenir artístico y discográfico de la industria, con todo lo que ello implica para su adaptación.

1. HIPÓTESIS

Partiendo de los medios de registro sonoro y del valor estético que tuvieron las producciones musicales de los años sesenta y setenta del siglo XX realizadas en Medellín, se puede decir que si bien el impacto masivo de la música tropicalailable en Colombia y en América Latina es indudable, no existen aún estudios reflexivos acerca de las formas de producción tanto artística como técnica que derivaron en construcciones estéticas especiales que aún hoy definen los criterios de identidad y territorialidad. Por ello se hace necesario construir un estudio interdisciplinario que permita el diálogo entre formas de consumo cultural y las formas de producción musical.

En relación al análisis del paradigma de la creación musical como un acto simbólico y abstracto en la figura tradicional del creador, es posible afirmar que la búsqueda de esa sonoridad puede ser más trascendental que la de una musicalidad característica, y es, más bien, una consecuencia que define en gran parte el éxito de su consumo comercial.

Según esto, es necesario invertir la relación entre la creación musical y el uso de las herramientas tecnológicas que permiten al creador plasmar una idea determinada. Se supone, entonces, que el uso de las herramientas será el que determine el alcance creativo de los artistas, los compositores y los intérpretes, y, por ello, el rol del ingeniero, el productor musical e incluso el arreglista tendrá un valor agregado y diferenciador del intérprete o del compositor tradicional. De este modo, la música popular en Colombia realizada en este período estuvo sin lugar a dudas influenciada por la tecnología y los avances técnicos en la evolución de su estética sonora.

Fue así como, a partir de estos análisis, la serie de conjeturas e hipótesis planteadas al inicio de la investigación comenzó a dar luces acerca de la influencia que tuvo la tecnología de grabación en la época de estudio y la consecuente consolidación de una estética sonora que trascendió el imaginario sonoro de Colombia y de otros países hispanoamericanos: una estética sonora de lo popular, lo tropical y la músicaailable alrededor de la industria discográfica. Esta relación entre creatividad y tecnología trajo para su implementación la asunción de responsabilidades no como justificación de ella, sino, por el contrario, como consecuencia de la búsqueda sonora de sus actores; en otras palabras, de la producción de las obras a partir de las posibilidades que la tecnología del momento les brindaba.

Para la concreción de estos resultados fue necesaria la implementación de una metodología basada en la búsqueda no solo del corpus bibliográfico pertinente, sino, además, de tipo archivística, con entrevistas a los actores que aún viven. Con esta información fue posible la estructuración de una serie de objetivos que dieran cuenta tanto del proceso histórico y artístico como de las situaciones que, desde lo cultural y artístico, lo empresarial y social, crearon las dimensiones de una época que marcó el devenir cultural sonoro de Colombia, al menos en lo relacionado con la música tropical.

2. OBJETIVOS

Se plantea en términos generales la construcción de un análisis estético sonoro de los diferentes procesos de la producción musical en torno a los roles específicos que involucran la cadena de producción artística y comercial, y que permitieron la construcción y consolidación de un sonido y una estética particulares, teniendo en cuenta el contexto social y cultural del momento. Con base en esto, se describen a continuación los objetivos trazados para la concreción definitiva de este trabajo, aclarando que su desarrollo se llevó a cabo de manera concreta a lo largo de los capítulos.

Comparar las formas de producción de audio frente a la música popular a nivel mundial, fundamentadas en la influencia que la RCA Víctor tuvo en Latinoamérica, incluyendo además las mayores empresas discográficas, la industria local y su consolidación a través de la definición de los estilos musicales que las caracterizaron.

Reconstruir de manera documental las denominadas “orquestas disqueras” pertenecientes a los sellos discográficos, que marcaron una clara influencia entre los músicos de academia y los músicos populares, y a partir de allí diferenciar los conceptos musicales de *popular* y *académico* en la cultura colombiana.

Identificar la relación entre el arte y los equipos que constituyeron el núcleo fundamental del sonido tradicional, de tal forma que se puedan diferenciar las formas de registro y de producción musical en el auge de la industria musical en la estética sonora tropical colombiana, y partir de allí entender la relación entre el desarrollo tecnológico y las posibilidades artísticas y comerciales de sus producciones.

Describir y diferenciar los roles característicos en la industria musical que permitieron en esta época definir el estilo creativo y de producción artística en los géneros populares colombianos a partir de la identificación conceptual del ingeniero, el grabador y el sonidista, para determinar así el grado de influencia en las obras de las principales compañías discográficas.

Establecer los elementos que permitieron a la música popular tropical realizada en esta época convertirse en un producto de consumo exitoso, a partir del análisis de las necesidades derivadas de la producción musical y en conformidad con estructuras musicales preestablecidas, mediante el estudio de discos “variados” y compilados comerciales con éxitos del momento, y así identificar su papel dentro de la construcción de cada sonido particular según los gustos comerciales.

Realizar un paralelo entre la producción musical popular tropical tradicional y la de “reencauche” producida en los años noventa del siglo XX en Colombia, para reivindicar el sonido tradicional con base solamente en pretensiones de tipo comercial.

Analizar el devenir musical en la actualidad y su relación con los procesos hechos en las décadas pasadas y su influencia en el fenómeno de la llamada “música urbana” contemporánea, a partir del cambio generacional y sonoro en Medellín.

3. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Uno de los aportes llamativos de este trabajo es la implementación de una metodología de forma de escucha, acompañada de sus respectivos análisis críticos, que produce interpretaciones mentales y cognitivas diferentes de las de la escucha o los análisis musicológicos de forma tradicionales. Este tipo de predisposición auditiva permite el esclarecimiento artístico y tecnológico a partir de las posibles escenificaciones sonoras presentes en las obras. Más allá del simple ejercicio de subir el volumen del equipo de reproducción, la información de un fonograma –incluso la falta de ella– requiere de una contextualización relacionada con la tecnología usada en su elaboración que explique el modo como fue capturado para alcanzar su resultado estético final.

Tres variables fueron fundamentales para estos análisis: 1) la escucha crítica¹ de los soportes analógicos existentes –principalmente cintas y vinilos–; 2) los testimonios de los participantes de este aparato de creación estética –artistas, grabadores, productores, arreglistas e ingenieros–; y 3) los archivos bibliográficos acopiados de diferentes fuentes –revistas, libros de historia musical y catálogos discográficos, entre otros–. En la medida en que estas tres variables tuvieran suficientes elementos de análisis, los resultados esperados serían más contundentes; del triángulo de las llamadas *majors* analizadas en esta investigación, Discos Fuentes fue la que más aportó, seguida de Codiscos y Sonolux.

El estudio y la consolidación de esta área disciplinar viene siendo reforzada a nivel internacional por tres frentes principales:

The Association for the Study of the Art of Record Production (ASARP), fundada por Simon Zagorsky-Thomas en la primera conferencia que dictó en the Art of Record Production Conference (ARP) de 2005 en la Universidad de Westminster. Junto con Simon Frith publicó en 2012 un compilado de las ponencias más importantes realizadas hasta esa fecha: *The art of record production: An introductory reader for a new academic field*. El

¹ Entiéndase por “escucha crítica” para este trabajo, el ejercicio de escucha razonada que permite identificar y analizar la sonoridad de un ejemplo musical o fonográfico con base en sus procesos espectrales, dinámicos y espaciales, en relación a la musicalidad de la obra.

autor de esta investigación asistió a la reunión de la ASARP de 2017, realizada en el Conservatorio Real de Estocolmo y a la del Berklee College of Music de Boston en 2019.

El Capítulo latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM), que le ha dado apertura a esta área disciplinar a través de simposios relacionados con la producción musical, discográfica y de audio: en las versiones 13 – celebrada en el Conservatorio de Puerto Rico en 2018– y 14 –*De la grabación magnetofónica al ordenador: creación musical y mediación tecnológica en los procesos de producción de audio*, celebrada virtualmente desde Medellín en 2020–, el autor de esta investigación presentó sendas ponencias. La próxima reunión, *Musicología de la producción fonográfica en América Latina: los estudios de grabación y su impacto en las cartografías sonoras de la región*, se llevará a cabo en este año (2022) en la Pontificia Universidad de Valparaíso, Chile.

Finalmente están los Capítulos anglosajones e ibéricos de la IASPM y las convenciones y conferencias de la Audio Engineering Society (AES), dos asociaciones que trabajan a nivel internacional temas relacionados con la musicología –la primera–, el audio y la producción musical –la segunda–, más allá de sus implicaciones con la ingeniería de audio.

Es pertinente resaltar en este momento el incremento de los programas académicos y profesionales de las artes de la grabación y la producción musical en el ámbito latinoamericano, que a diferencia de los países europeos y norteamericanos han surgido desde principios de los noventa. Colombia se destaca con el mayor número de ofertas de educación terciaria: con una duración de entre tres y cinco años, la Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad de los Andes y la Universidad El Bosque en Bogotá; la Universidad Icesi en Cali, y el ITM de Medellín ofrecen programas adscritos a la sala técnica de Artes en música y afines del Ministerio de Educación Nacional y no a la de Ingenierías, lo que les da un componente disciplinar diferenciado de los de ingeniería de audio y de sonido. Adicionalmente existen programas de educación no formal o de academias con reconocidas marcas internacionales como Berklee College of Music o SAE Institute, que realizan cursos, talleres y seminarios relacionados con el oficio de la grabación y la producción musical.

Aunque hay que reconocer la excelente labor docente llevada a cabo por estas instituciones, es evidente el vacío que muestran en el eje de la investigación. Es factible, entonces, que esta tesis sea el primer trabajo académico relacionado con la producción musical en Colombia en las décadas de 1960 y 1970, pues si bien existen otros relacionados con la industria discográfica, estos han sido enfocados hacia el campo de la historia, las comunicaciones, los estudios culturales y la musicología.

La distribución de esta investigación se realizó en cuatro capítulos y un epílogo, en los que se condensan y desarrollan los objetivos planteados; concluye el trabajo con una sección de conclusiones –a manera de consideraciones y apuntes– que sugieren puntos de partida para emprendimientos futuros que incluso puedan extenderse hacia otros géneros musicales.

El primer capítulo, “Contexto y desarrollo de la música tropical bailable colombiana. Comparación de las formas de producción de audio frente a la música popular a nivel mundial”, da cuenta de los principales antecedentes de la industria discográfica en Latinoamérica y la influencia que las grandes compañías discográficas norteamericanas tuvieron en la industria discográfica regional, en especial la RCA Victor, que de manera estratégica, desde su fundación en 1901, cuando aún no se había fusionado con la Radio Corporation of America (RCA), ocurrida en 1930, y simplemente era la Victor Talking Machine, tuvo como uno de los objetivos en las tres primeras décadas de operación su consolidación internacional por medio de las grabaciones *in situ*, realizadas no solo en Estados Unidos sino también en países latinoamericanos y de otros continentes. Esta labor le produjo una copiosa colección de obras de muchos géneros musicales que, una vez prensadas, eran devueltas a los países de origen para su comercialización. No pasó mucho tiempo para que sus connacionales Columbia Phonograph Company (fundada en 1887), Brunswick Records (fundada en 1916), la alemana Odeon Records (fundada en 1903) y la francesa Pathé Records (fundada en 1890) siguieran la misma senda.

Entre las décadas de 1920 y 1940 todas ellas crearon subsidiarias en Argentina, Brasil, Chile, México y Cuba, que se convirtieron en la punta de lanza para la consolidación de las industrias locales a partir de 1950. A los demás países del continente solo enviaron cortadoras de acetatos que fueron ubicadas estratégicamente en pequeños estudios improvisados por las compañías distribuidoras locales de equipos de reproducción. Sabiendo que con tres variables a su disposición –soportes de audio, reproductores y artistas– podían dominar el mercado, las compañías montaron los famosos salones de escucha, entre los que se destacaron los de la RCA Victor y la Brunswick (Restrepo Gil, 2108: 191); desde allí se pedían y encargaban las obras que se grababan en Ciudad de Nueva York y Camden (New Jersey). De esta articulación se fue generando no solo la instalación de equipos y la comercialización de fonogramas, sino, aún más importante, la convocatoria de músicos locales para grabar sus obras en el mismo Estados Unidos o en las sucursales latinoamericanas. Estudiantinas, duetos, tríos y artistas como Ángel María Camacho y Cano, y Lalo Orozco viajaron en las tres primeras décadas a Estados Unidos para tal fin, y lo mismo hizo el maestro Lucho Bermúdez a Buenos Aires, La Habana y Ciudad de México a partir de los años cuarenta.

Otro de los aportes de este capítulo es el análisis de cómo esta influencia discográfica procuró la consolidación de diferentes géneros musicales en el país, pues si bien los registrados hasta 1930 eran músicas del interior –la región cultural y geográfica denominada “andina”–, entre ellos valeses, pasillos y danzas llevados de España, el verdadero auge surgió con las músicas costeñas grabadas por las primeras disqueras nacionales, que surgieron de la costa caribe.

El capítulo concluye con una descripción de la influencia que ejercieron las disqueras multinacionales en el devenir estético y sonoro de la industria en Latinoamérica, el legado de

los grandes estudios y el inicio de las disqueras en Colombia, que se establecieron en ciudades alejadas de Bogotá, la capital: Cartagena de Indias, Barranquilla y Medellín.

El segundo capítulo, “Orquestas disqueras colombianas. Diálogos entre la academia y lo popular”, presenta una recopilación de las orquestas disqueras y detalla la influencia que tuvieron en el desarrollo de la música tropical; asimismo, expone los testimonios y las opiniones respecto a la relación entre las músicas populares y las de corriente académica de algunos de sus participantes.

Para la reconstrucción de estas orquestas fue necesario identificar su origen en la industria norteamericana, a fin de entender las dinámicas estéticas y comerciales para las cuales fueron creadas y, por tanto, su relación con los géneros musicales y la delgada línea entre lo popular, lo tradicional y lo académico que las separaba. En tanto sus repertorios eran muy específicos, los géneros que interpretaban eran, por tanto, los determinantes para sus configuraciones. Con altisonantes nombres como Orquesta Internacional de la Víctor, Orquesta Victor de Salón, Los Castilians, Orquesta Lacalle u Orquesta Internacional de Camden, a partir de 1910 estas agrupaciones de la costa Este norteamericana fueron reforzadas con cantantes y músicos regionales que interpretaban instrumentos autóctonos como el tiple y la bandurria.

Años después, cuando el dominio latinoamericano de las grabaciones lo ostentaban las filiales de la RCA Victor en México y Argentina, artistas colombianos se desplazaron a grabar a estos países, ya no bambucos, pasillos, danzas y valeses, sino música de la costa caribe. Fue el caso del maestro Lucho Bermúdez y sus cumbias, porros y gaitas en Buenos Aires, en 1946, que grabó con la orquesta de músicos porteños de esta disquera.

Además de las disqueras, también hubo orquestas en los radioteatros; recuérdese que la radiodifusión creció a la par de la industria discográfica. A veces eran de planta, como la de las Emisoras Fuentes, en Cartagena de Indias, propiedad de la familia Fuentes, y en otras actuaban como orquestas de concierto que se presentaban en las emisoras y aprovechaban la oportunidad para grabarse. Fue el caso de la Atlántico Jazz Band y la Orquesta A Número 1 en Cartagena de Indias y Barranquilla, en la década de los cuarenta.

Al estilo de las *jazz band* norteamericanas de las décadas 1920 y 1930, estas primeras agrupaciones dieron pie a las orquestas tropicales más espectaculares de la historia musical del país. A partir de 1950 formaron parte importantísima del *staff* de artistas de las disqueras, se convirtieron en las favoritas del entretenimiento nocturno de Medellín con sus bailes en clubes, salones sociales y hoteles, y participaron regularmente en los conciertos de los radioteatros de las dos emisoras más importantes de la ciudad en esos años: la Voz de Antioquia y La Voz de Medellín. A pesar de su corta historia, el mejor ejemplo de ellas fue la Orquesta Sonolux, una auténtica orquesta disquera de planta al estilo de las de las grandes compañías internacionales, integrada por músicos profesionales.

En algunas de las entrevistas de este capítulo podrán evidenciarse las diferencias conceptuales entre aquellos intérpretes que habían tenido estudios formales y los que simplemente tenían talento innato.

Don Antonio Fuentes, protagonista no solo de este sino de los capítulos que siguen, aparece aquí como un personaje no solo con un gran talento musical, un interés constante en el cariz tecnológico de su trabajo, sino también un olfato comercial impresionante que le permitió crear, a partir de propuestas musicales precarias, verdaderas joyas que aún hoy son parte esencial del patrimonio musical colombiano. Haciendo a un lado la perfección interpretativa y orquestal de las orquestas disqueras, asumió el riesgo de llevar a su estudio en la década de los sesenta a agrupaciones “pelayeras” –gentilicio del municipio de San Pelayo, en el departamento de Córdoba, famoso por su Festival anual del Porro– de las sabanas de la región caribe, que con sus trompetas, trombones, bombardinos y saxofones producían una seductora, cruda y raizal música totalmente alejada del oído “culto” y selectivo de las élites sociales del interior del país. Los Corraleros de Majagual es la más recordada.

El capítulo concluye con el recuento del paso de la tecnología de grabación monoaural a la estereofónica realizada en Colombia. No sorprenderá leer que su autor fue el *Jack-of-all-trades* don Antonio, y que la agrupación que eligió para su lanzamiento no era la orquesta disquera de su sello: eligió a Pedro Laza y sus Pelayeros.

El tercer capítulo, “Arte, máquinas y equipos. Formas de registro y producción musical en el auge de la industria musical colombiana”, conforma el núcleo conceptual y temporal de la investigación. En él se exponen las razones tecno-estéticas y epistemológicas utilizadas en los análisis discográficos de las agrupaciones juveniles que hicieron parte del fenómeno musical tropical en Medellín, empezando con Los Teen Agers en 1958 y terminando con El Combo de las Estrellas a finales de la década de los setenta. El capítulo traza un lineamiento entre las máquinas y los equipos de grabación y su relación con el arte y la creación musical identificando las variables que intervinieron en este proceso.

Partiendo de la conformación instrumental de las primigenias bandas de rock and roll estadounidenses –piano, guitarra y bajo² eléctricos, batería y eventualmente la armónica–, las primeras agrupaciones colombianas les adicionaron un particular instrumento muy en boga en esos años: el Solovox, un pequeño teclado electrónico monofónico fabricado por la compañía Hammond, que emulaba –cabría mejor decir que intentaba hacerlo– instrumentos de la familia de las maderas y las cuerdas, y también producía algunos efectos de sonido. Todos ellos conformaron el modelo estándar de la mayoría de las agrupaciones.

Mientras tanto la tecnología de audio daba grandes saltos: el formato estéreo, las primeras grabadoras multi-canal, los componentes de estado sólido que remplazaron los de tubos, las grandes consolas y, en especial, los procesadores y efectos de audio que permitieron la consolidación de la puesta en escena sonora (Zagorsky-Thomas, 2014). Al

² Inicialmente la parte del bajo era ejecutada por el contrabajo –que llamaban “de cajón– o el guitarrón mexicano. A mediados de la década de los sesenta fue remplazado por el bajo eléctrico –que llamaban “electrónico”–. Y ya entrada la de los setenta, fue nuevamente remplazado por el contrabajo eléctrico –que llamaban baby bass– y el legendario Fender Classic Vibe Bass VI.

terminar la década de 1970, los estudios ya contaban con grabadoras de 24 canales que permitían el *overdubbing* (sobre-grabación), y el concepto del productor musical como interventor artístico en la realización de los álbumes había sido incorporado.

Al igual que en el capítulo anterior, las entrevistas a personajes claves permitieron aproximarse a las formas de grabación con las cuales se logró el establecimiento del género tropical colombiano como referente estético. Sus aportes como empleados de las diferentes disqueras recrearon situaciones particulares y ayudaron a identificar la huella sonora de cada una.

Las tres *majors* medellinenses conformaron sus equipos de trabajo colaborativo y seleccionaron, con asesores especializados extranjeros, los componentes de sus estudios. La competencia entre ellas ya era manifiesta, y aprovechaban el prestigio de las marcas adquiridas para auto-promocionarse en campañas de mercadeo y en las mismas carátulas y contracarátulas de sus álbumes.

Una a una, el capítulo presenta los análisis sonoros de las producciones tropicales más destacadas, incluyendo su puesta en escena sonora y las adaptaciones de los géneros tradicionales.

El capítulo concluye mostrando el éxito de los conjuntos juveniles sobre las grandes orquestas y las agrupaciones pelayeras.

El cuarto capítulo, “Grabadores, sonidistas e ingenieros. Roles en la producción musical y perfeccionamiento del perfil”, aborda los perfiles alrededor de la profesión y la industria discográfica, especialmente por la multiplicidad de funciones y denominaciones que tuvo la industria local como consecuencia de la influencia anglosajona. El perfeccionamiento –y ascenso– del perfil del productor musical, inicialmente como operario de cintas, grabador o ingeniero de corte para alcanzar la función de director artístico fue trascendental: ahora, estando condicionado por la tecnología, los géneros musicales y la prosperidad comercial de las agrupaciones, debía además proponer y tomar decisiones de índole artística.

De los autores que han tratado el papel de los productores musicales, se tomó principalmente el trabajo del productor Richard James Burgess (2013) relacionado con la historia de la producción musical, donde define las categorías en las que sus roles pueden enmarcarse. Coincidiendo con Susan Schmidt Horning (2013), Burgess parte del entendimiento de las funciones que tienen los productores en ese dispositivo de creación musical denominado “estudio de grabación”. Aunque también se revisaron investigaciones y artículos de otros autores, la ubicación geográfica de sus análisis solo permitió una aproximación retrospectiva, dada la precariedad de los estudios locales de la época.

En suma, el desarrollo del objetivo de este capítulo permitió identificar la incidencia de los productores en la estética sonora de los álbumes, sobre todo si se tiene en cuenta que los equipos de trabajo de cada disquera competían entre ellos. Así fue posible reconocer los estilos y formas que usaban. El caso de la agrupación Los Hispanos es el más interesante, ya

que pasaron por las tres *majors*, y su experiencia en cada una procuró la trazabilidad no solo de sus registros sino también de los equipos que los acompañaron.

Otro aspecto considerado aquí es el de las dinámicas empresariales, en particular el papel jugado por los promotores discográficos, personajes concedores del negocio del disco y la industria que trabajaban directamente con las distribuidoras de discos y los medios de comunicación, especialmente la radio. En su mayoría venían de este medio y habían comenzado sus carreras como DJ. Algunos, por su talento y don de gentes, llegaron a ser parte de los equipos de producción artística de las disqueras.

La influencia que los ingenieros y técnicos de sonido tuvieron en el aprendizaje de los técnicos medellinenses también es analizada en este capítulo, haciendo una clara separación entre aquellos con alcance artístico y estético –los grabadores y cortadores de *stampers*–, y aquellos cuyo alcance era solo de índole técnica –los ingenieros y técnicos de mantenimiento de los equipos–. Esta separación dio pie a explorar la diferencia entre un ingeniero de grabación –el campo de la ingeniería de audio y sonido–, y un artista de la grabación –el campo de la producción musical y las artes de la grabación–.³

El capítulo concluye con el análisis de los álbumes compilados de fin de año, que permiten hacer una comparación en igualdad de condiciones de las huellas sonoras individuales y consolidadas –la macro-huella– de las disqueras locales. Para este propósito se llevaron a cabo análisis sonoros de aquellos álbumes que incluyen la misma obra con diferentes agrupaciones y arreglos: los llamados “fusilajes” o covers. (López-Cano, 2018)

Sin exageraciones, la escucha crítica de casi un centenar de álbumes estableció claramente la configuración del imaginario sonoro que habitó en los equipos de trabajo y los artistas de la música tropical en la época de estudio.

Seguidamente, en el epílogo, “La renovación y el auge de las músicas urbanas importadas. Del reencauche, el rap y el reguetón al folclor y la música electrónica”, se describe el legado que el fenómeno sonoro de la música tropical grabada en Medellín en las décadas de los sesenta y los setenta dejó en el devenir histórico y artístico de los géneros populares en el país, en especial los relacionados con la salsa, el merengue, el vallenato, y últimamente los géneros urbanos como el tropipop y el reguetón.

El trabajo de investigación *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (Santamaría-Delgado et al., 2014) aborda los aspectos que propiciaron este importante fenómeno musical en Colombia en 1993, y muestra la trazabilidad de la fusión que se dio entre el vallenato tradicional y el rock.

Dicha fusión dio pie a la aparición del tropipop en la primera década del siglo XXI, con producciones caracterizadas por sonidos caribeños combinados con el pop. Se aproximaba la

³ También conocido como “ciencias de la grabación”, el término usado por los ingenieros de sonido para determinar una acción que se puede pensar como una interacción artística a otra de carácter netamente científico.

hora de entrada de géneros más fuertes, que llegaron con el rap puertorriqueño y neoyorquino, el reggae jamaicano y panameño y otros aires que productores y artistas de Medellín “blanquearon” y terminaron transformando el imbatible reguetón. Luego de un receso de más de dos décadas, Medellín retomaba el liderazgo de la producción musical del país, no solo nacional sino internacionalmente.

Más allá de sus particularidades artísticas, la popularidad y el arraigo del reguetón abrieron las puertas para una reflexión final: la pugna ideológica entre los valores del sentir de la gente de a pie y aquellos netamente académicos o musicológicos, que a ojos vistas lo consideran inferior. No es la primera vez que sucede ni tampoco será la última.

Finalmente, en “Apuntes, consideraciones y conclusiones finales”, se presentan los principales hallazgos y resultados de esta investigación.

Concluye esta introducción haciendo la salvedad de que este trabajo no está estructurado como un estudio historiográfico de las agrupaciones que conformaron el imaginario de la música tropical colombiana en las décadas de 1960 y 1970, ni tampoco es un tratado histórico de la evolución de la tecnología del audio y la grabación en esos años. Su verdadera esencia reside en explicar cómo, en la historia de este género musical, los cambios tecnológicos influenciaron el resultado estético-sonoro a partir del uso e implementación del dispositivo estético y artístico del estudio de grabación.

CAPÍTULO I

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA. COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Así las cosas, el triunfo gradual de lo tropical en la cultura popular colombiana, visible desde los años 40, representa algo diferente pero no sorpresivo: se encuentra localizado en el mismo espacio tenso y ambivalente entre modernidad y tradición, entre lo blanco y lo negro, y entre región, nación y globo, que siempre ha estado en el corazón de la nación colombiana.

Peter Wade, 2002

Este capítulo presenta el proceso de la grabación musical como paradigma y fenómeno de cambio en el estudio formal de la música, a partir del desarrollo de las grandes disqueras colombianas y su influencia en el devenir tecnológico, fabril y artístico de la industria local, considerando sus inicios e innovaciones y su establecimiento como un importante renglón de la economía nacional. Los temas tratados son la influencia de la compañía RCA Victor en la sonoridad de las producciones discográficas; el fenómeno de las disqueras, su inicio y consolidación; y la definición de sus repertorios en función del análisis de los géneros musicales más representativos.

1. PRELIMINARES

A través del tiempo, el concepto *tropical* en Colombia ha trasegado entre lo exclusivamente costeño regional y lo nacional, y en esos ir y venires ha sabido mezclarse con otros géneros musicales y permitido su apropiación en otras zonas del país a partir de un sincretismo que ha devenido en la aceptación de todos los públicos independientemente de su clase social o preferencias políticas y religiosas, al igual que en una normalización cultural de lo colombo-africano en las sonoridades.

Alrededor de esa denominación –lo “tropical”–, a lo largo del siglo XX las grandes disqueras⁴ y la industria del entretenimiento crearon un útil imaginario para sus dispositivos comerciales (el cine, la radio y la televisión) que incluía una delimitación geográfica a partir no solo de fronteras físicas sino de símbolos característicos adaptados a sus conveniencias mercantiles y culturales –generalmente anglosajonas– impuestas por ellas mismas, sobre la base de gigantescos presupuestos que permitieron su distribución en otros espacios.

La música tropical se circunscribió a los países alrededor del mar Caribe incluyendo Brasil, una vasta zona con más discrepancias culturales que similitudes territoriales, que en el imaginario aludido se vislumbraba como un paraíso para el descanso o incluso como el “patio trasero” para hacer y deshacer sin trabas. Fue así como en la primera mitad del siglo XX Estados Unidos se apropió de lo “negro” y lo “latino”, denominaciones ya no geográficas y políticas sino culturales, que se fundieron, junto con lo “amerindio”, en un crisol de singularidades: el mestizaje propio de las músicas tropicales.

Los estadounidenses asocian el concepto *latinos* con la comunidad latinoamericana que reside en su país, distinto de *latinos latinoamericanos*, que agrupa a los habitantes del resto del continente (Pacini Hernández, 2011: 931). En el mestizaje de las culturas centro y sudamericanas –a excepción de los países de índole anglosajona en la región caribe–, lo latino casi siempre apuntala y encierra lo tropical de manera análoga y complementaria, hecho que permite una clara aceptación de los términos mestizo, criollo, híbrido, incluso mulato sin connotaciones despectivas o raciales.

Este mismo fenómeno ocurrió en Colombia, donde, además de sus zonas litorales,⁵ existen otras con matices culturales y raciales diferentes. Wade (2002) señaló una “tropicalización” del país a partir de un proyecto nacionalista que reemplazó el género musical del bambuco andino por los de la costa caribe como la “música nacional”. Ante todo se trataba de discursos nacionalistas que pretendían una homogenización cultural –podría decirse una “hibridación”–, en un “intento de presentar la nación como un todo único y

⁴ El término “disquera” para referirse a las compañías discográficas, de amplio uso en Hispanoamérica, será usado a lo largo de esta investigación.

⁵ Colombia posee litorales en el mar Caribe y el océano Pacífico.

homogéneo en conflicto directo con el mantenimiento de las jerarquías de clase y cultura” (2002: 14), muy evidentes sobre todo en las grandes ciudades del interior, incluida Medellín como capital industrial de la nación.

Así, la cultura sonora colombiana, que a lo largo de las primeras décadas del siglo XX se vio influenciada por músicas foráneas gracias a la fuerza de las disqueras internacionales que distribuían obras de Argentina, México, Cuba, España y Estados Unidos aprovechando la evolución de los medios de difusión como la radio, el cine o los discos y posteriormente la televisión, tuvo en la música “costeña” –la de la costa caribe– una importante función de transformación de la identidad cultural, aunque matizando el asunto de razas y posiciones sociales de las élites dominantes. La música “negra” ya era sinónimo de caliente,ailable, sexual, sin que necesariamente fuera interpretada por artistas de color, y era aceptada siempre y cuando sus arreglos la “travistieran” de moderna y elegante.

Sin duda, en el siglo XX Colombia sufrió una “costeñización” sonora a partir del ingreso de la música de la costa caribe al interior del país por causa de factores económicos, culturales y políticos, en los cuales la industria discográfica nacional tuvo un papel trascendental y protagónico.

2. LA INFLUENCIA DE LA COMPAÑÍA RCA VICTOR EN LATINOAMÉRICA

Las primeras grabaciones musicales, que llegaron a Colombia a finales del siglo XIX, solo podían ser adquiridas por pocas personas en razón de los altos costos que para la época tenían los cilindros y el fonógrafo. Inicialmente la tecnología arribó a Barranquilla y Bogotá,⁶ y en 1882 a Medellín, cinco años luego de patentado el singular aparato por el ingeniero, inventor y empresario Thomas Alva Edison, de tal forma que para un “país de indios” –como llamaban los norteamericanos a los Estados Unidos de Colombia–⁷ era toda una novedad. De este hecho dio cuenta un artículo del periódico medellinense *El Mensajero Noticioso* en la edición n.º 21 del 9 de febrero de 1882:

La visita la hicimos hoy –informó el cronista del semanario– a la casa del señor don Marceliano Arango Palacio, con el objeto de ver prácticamente lo que ya en teoría sabíamos del prodigioso invento del sabio norteamericano [...]. [Este señor], primer introductor del fonógrafo a nuestro Estado, vive en la calle Palacé, en la casa que antes ocupaba el señor don Lorenzo Márquez.

⁶ La tecnología había llegado a Bogotá tres años antes. “Ya para ese momento, los aparatos de reproducción de grabaciones de sonido eran bien conocidos en el país [...]. A escasos dos años de su patente y primera ola de popularización en Estados Unidos y Europa, novedades tecnológicas relacionadas con la transmisión y la reproducción del sonido como el micrófono, el teléfono y el fonógrafo se trajeron a Bogotá en 1879, hecho que mereció una destacada nota periodística”. (Bermúdez Cújar, 2009: 120)

⁷ Hasta 1886 Colombia fue un Estado federal; de ahí su denominación como “Estados Unidos de Colombia”.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Ojalá todos fueran a ver la obra prodigiosa del ingeniero americano (sic). (Restrepo Gil, 2018: 185)

El testimonio anterior va más allá de una simple anécdota: da fe del entusiasmo que suscitaban en el público los artefactos inventados por los ingenieros del Norte, que acudían en masa a las ferias mundiales donde el artilugio de Edison se robaba todas las miradas. Así lo mencionó el diario barcelonés *La Vanguardia* en su artículo sobre la Exposición Universal de París de 1889:

Hoy he podido oír el *fonógrafo* de Tomás Alba Edison [...]. El *fonógrafo* actual es sencillamente *perfecto*. El teléfono, vulgarizado hoy por doquier, maravilló a los visitantes de la Exposición de 1878; pero, sin duda, el *fonógrafo* causará igual en el certamen actual, hasta que en la exposición futura un nuevo y prodigioso invento, como por ejemplo la visión *a distancia*, marque un nuevo escalón en el camino del progreso. (Giné Janer, 2008)

Ambos comentarios periodísticos resaltan la admiración por el invento y desvelan lo que iban a ser su comercialización e innovaciones futuras en los mercados internacionales por parte de los industriales norteamericanos en su expansión cultural y tecnológica.

Iniciada la primera década del siglo XX, cuando Colombia aún sentía los coletazos de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación de Panamá (1903), se realizó la que aparentemente fue la primera grabación de música colombiana de compositor nacional: “Pasillo colombiano”, del maestro Pedro Morales Pino (1863-1926), interpretado por el Trío Instrumental conformado por los señores Hidalgo (bandurria), Villalón Morales (guitarra) y Reynoso (mandolina) (Discography of American Historical Recordings, DAHR, s. f.).⁸ Lógicamente se hizo afuera, en La Habana, el lunes 11 de marzo de 1907,⁹ y estuvo a cargo de la norteamericana Victor Talking Machine Company (VTMC).

En 1908 y 1909, respectivamente, la Columbia Phonograph Company (CPC) grabó en México y Estados Unidos al dueto Pelón y Marín, conformado por Pedro León Franco Rave (1867-1952) –conocido como Pelón Santamaría– y Adolfo Marín (1882-1932);¹⁰ y en 1910, en Ciudad de Nueva York, la misma compañía grabó a la notable agrupación Lira Antioqueña, que realizó una estancia de tres meses en la que grabó el Himno Nacional en

⁸ *Victor matrix O-86. Pasillo colombiano / Trío Instrumental.* Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000249/O-86-Pasillo_colombiano.

⁹ Es probable que haya habido una confusión con la fecha de la grabación de esta obra. El DAHR utiliza el formato de fecha norteamericano (mes/día/año: 3/11/1907), lo que indica que su realización fue el 11 de marzo, no el 3 de noviembre. Así lo confirma la matriz Victor O-86 de La Habana, correspondiente al tema “Pasillo colombiano”.

¹⁰ Curiosamente varios de los escritos que mencionan las primeras grabaciones de música colombiana presentan las obras de Pelón y Marín como las primeras, incluso por encima de la del Trío Instrumental, en razón de que probablemente eran consideradas comerciales, mientras que la segunda aparece como una obra aislada.

conmemoración del primer centenario de la independencia.¹¹ Ya comenzaba a sentirse la fuerte influencia que los distribuidores musicales tendrían en el desarrollo de la industria discográfica del país: el agente de discos David Arango de la CPC había contactado al empresario norteamericano Joseph Hoffay, y este patrocinó la producción.

De estas grabaciones existe una reseña con fecha 6 de agosto de 1910 en *The Music Trade Review*, una revista neoyorquina dedicada al negocio de la música y las grabaciones de la época que publicitaba instrumentos musicales, especialmente pianos, y en cuya sección The Talking Machine Trade presentaba el estado de la industria de la grabación [Figura 1.1].

FIGURA 1.1. RECORTE DE LA REVISTA *THE MUSIC TRADE REVIEW* (6 DE AGOSTO DE 1910)



La banda u orquesta de indios de los Estados Unidos de Colombia, Sur América, proveniente de las montañas, arribó recientemente a Nueva York. Están para grabar una lista completa de discos instrumentales y vocales nativos para el Departamento de Exportaciones de la Columbia Phonograph Company. La agrupación, que tiene aspecto extraño, consta de un grupo de personas de piel cobriza, y su llamativa apariencia no deja de atraer la atención cuando pasan por Broadway. Vic Emerson, al frente del laboratorio, está haciendo algunas buenas matrices de este grupo.

Fuente: Restrepo Gil (2018).¹²

Otros artistas colombianos también viajaron a grabar al país norteamericano, esta vez en los estudios de la VTMC en Camden, Nueva Jersey.

Cabe destacar que la mayoría de las grabaciones por fuera de Estados Unidos fueron llevadas a cabo por expedicionarios enviados por las principales disqueras de la época, que, debido al gran volumen que el mercado venía presentando, visitaban los principales países latinoamericanos –para ese entonces México, Argentina y Cuba– en búsqueda de nuevos artistas, pues la música convencional para un determinado público se había ampliado y popularizado hacia otros clientes.

¹¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Bpq4o55PlsQ&t=89s>

¹² Records by Colombian orchestra (agosto de 1910). *The Music Trade Review*, 2(6), 39, sección The Talking Machine Trade. Disponible en <https://mtr.arcade-museum.com/MTR-1910-51-6/MTR-1910-51-6-38.pdf>

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Desde los albores del siglo, las compañías norteamericanas e inglesas se concentraron en producir grabaciones para una pequeña pero adinerada minoría: arias operáticas, piezas sinfónicas y otros géneros similares dentro de la esfera de la música artística occidental. Al crecer la demanda, también creció el catálogo de grabaciones de otros tipos de música. Fue entonces cuando las compañías se decidieron a enviar emisarios a explorar las posibilidades de negocios que ofrecían los mercados emergentes. Entre 1908 y 1916 varias compañías despacharon ingenieros con aparatos rudimentarios de grabación a América Latina para tomar algunas muestras de las músicas locales –fue así como el dueto de Pelón y Marín llegó a grabar unas canciones durante su estadía en México en 1908. (Santamaría-Delgado, 2014)

Iniciada la segunda década del siglo XX, la compañía VTMC, como parte de su programa de excursiones a Suramérica, realizó con sus técnicos viajeros las primeras grabaciones de música étnica en territorio colombiano. Era más económico para ella viajar con los equipos que costear los gastos de traslado de los artistas a Norteamérica y, adicionalmente, le representaba réditos más atractivos por la comercialización de las músicas –que eran reenviadas al país con gran acogida–. Las capturas, a cargo de los grabadores¹³ que habían estado previamente en Cuba y Perú, se hicieron en noviembre de 1913. El género elegido, músicas andinas, fue grabado en un improvisado estudio de Bogotá que pretendía imitar la disposición técnica tradicional de dos cuartos: uno para la captura del sonido y otro para su fijación en medio físico.¹⁴ Esta función básica se conserva hasta hoy en la mayoría de estudios del mundo. La VTMC creó una serie de números de matriz para identificar las grabaciones realizadas en el Sudamérica [Tabla 1.1].

¹³ Zagorsky-Thomas (2014: 42) acuñó el término “grabador” (*recordist*) para denominar a la persona encargada de realizar grabaciones

¹⁴ Para ampliar este tema, v. Sergio Ospina Romero (2013) Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), s. pp. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/38772>

TABLA 1.1. VICTOR TALKING MACHINE COMPANY (VTMC). NÚMEROS DE MATRIZ DE LAS GRABACIONES REALIZADAS EN SUDAMÉRICA (1907-1926)

LETRA	DIÁMETRO (IN)	LUGAR	FECHAS
A	12	México y Argentina	1908-1910 (v. también 'R')
BA	10	Buenos Aires	1922-1926
F	10	Argentina	1907-1908
G	10	La Habana, Trinidad, Puerto Rico, Caracas, Santiago de Chile, La Paz, Arequipa y Lima	1914-1923 (v. también 'K')
H	10	La Habana, Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo y Brasil	1911-1912 (v. también 'J')
J	12	La Habana, Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo y Brasil	1911-1912 (v. también 'H')
K	12	La Habana, Trinidad, Puerto Rico, Caracas, Santiago de Chile, La Paz, Arequipa y Lima	1914-1923 (v. también 'G')
L	10	La Habana, Lima y Colombia	1913
M	12	La Habana, Lima y Colombia	1913
O	10	La Habana y Ciudad de México	1907-1910
R	10	México y Argentina	1908-1910 (v. también 'A')
S	12	La Habana y Ciudad de México	1907-1910
X	10	La Habana y Santiago de Chile	1924-1925

Fuente: DAHR (s. f.).¹⁵

En ese espacio temporal entre las excursiones de la VTMC y la creación de las primeras disqueras latinoamericanas, gran parte de la música se grabó en los estudios de las tres principales compañías (VTMC, CPC y Burnswick Records), que contaban con sus propias orquestas y eventualmente invitaban a los músicos latinoamericanos que visitaban Nueva York y New Jersey. Con todo, las dos primeras y la alemana Odeon no dejaron de enviar a sus grabadores viajeros a Argentina, Brasil, Uruguay y Chile. Así, La Habana (1907), Ciudad de México (1908), Estados Unidos (1909-1910) y Bogotá (1913) fueron los *hubs* de las grabaciones colombianas hasta 1930.

Dado el auge que tuvo la comercialización de sus discos, la VTMC decidió establecer una sucursal en Buenos Aires en 1921: la Pan American Recording Company. En sus *Memorias*, el ingeniero Harry Sooy anotó:

El 24 de febrero, el sr. Royal ordenó a H. O. Sooy que comprara y construyera el equipo necesario para un Departamento de Laboratorio y Matriz en América del Sur. El envío del equipo debía realizarse en tres meses a partir de la fecha, así que trabajamos como demonios en el laboratorio, y el envío estaba listo para ser enviado a tiempo, pero se retrasó debido a algunos asuntos legales que parecían haberse pasado por alto. Esta fue la segunda vez desde el 1 de enero de 1921 en

¹⁵ *Status of Victor Matrix Series*. Disponible en <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/43>

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

que me solicitaron suministrar hombres competentes del Departamento de Grabación para realizar tareas externas [traducción libre del autor]. (Sooy, s. f.)

El estudio se instaló en el tradicional barrio Palermo y comenzó a operar a finales de 1921 con los mismos grabadores viajeros.

Después de un retraso considerable con los asuntos legales, Charles Althouse, como gerente, con su nueva esposa, acompañado por Walter Hamilton Staats y su familia, zarparon para Buenos Aires, Argentina, S. A., 21 de octubre de 1921, en el S.S. Southern Cross, para asumir los deberes de la nueva compañía, conocida como Pan American Recording Company, ubicada en Buenos Aires [traducción libre del autor]. (Sooy, s. f.)

A mediados de los años veinte¹⁶ acontecieron tres importantes hitos: se dio inicio a la radiodifusión; al duopolio de la VTMC y la CPC les llegaron nuevos competidores: Brunswick Records, de Estados Unidos y Odeon, de Alemania, con su filial americana Okeh; y se implementó la grabación con soporte eléctrico. Con respecto los dos últimos, aunque no era muy fuerte –había empezado vendiendo gabinetes para equipos de reproducción– Brunswick Records contaba con su propio departamento de desarrollo tecnológico en el que, en colaboración con General Electric (GE), había diseñado una tecnología alternativa de grabación diferente de la de soporte eléctrico. En todo caso fue finalmente esta última, creada por AT&T y su filial Western Electric, la que terminó imponiéndose. En 1924 la tecnología de soporte eléctrico fue vendida (licenciada) a las dos grandes: VTMC y CPC.

Con las grabaciones en formato eléctrico y el establecimiento de las primeras radiodifusoras, la industria dio un cambio trascendental: a partir de ese momento la producción discográfica y el mundo de la radio conformaron una pareja indisoluble donde ambas se necesitaban mutuamente: los medios de difusión de la primera frente a la exigencia de llenar los espacios de la segunda, que los combinaba con presentaciones en vivo.

La RCA (Radio Corporation of America) fue establecida en Estados Unidos en 1919 a través de la compra de la compañía American Marconi (AM) por parte de GE. Esta operación tuvo interesantes visos que vale la pena mencionar: por temor a la intromisión de la Inteligencia Británica, no obstante el hecho de que el Tratado de Versalles ya había sido firmado, la Marina norteamericana le solicitó a GE que no negociara con AM, cuya sede principal estaba en Londres. Finalmente, en un acto de “supuesto” patriotismo, la primera terminó adquiriendo la totalidad de las acciones de la segunda, de modo que la nueva compañía, la RCA, quedó conformada por capital ciento por ciento norteamericano.

Por otro lado, la integración de la VTMC con la RCA, llevada a cabo a principios de 1929, tuvo gran trascendencia, dadas las perspectivas de éxito comercial que visionaban sus ejecutivos. Así lo expresó David Sarnoff, el vicepresidente de la época:

¹⁶ En esta investigación, la mención de años (“los veinte”) y décadas (“los sesenta”) hace referencia al siglo XX.

Está claro que en la nueva era del entretenimiento eléctrico expresado ahora en la radiodifusión, las películas cinematográficas sonoras y las instalaciones de teatro, la radio y el fonógrafo desempeñan funciones distintas pero complementarias. El éxito de estas industrias depende del desarrollo futuro del entretenimiento eléctrico en el hogar y el teatro. La técnica del laboratorio eléctrico ha sido traducida en nuevos sistemas de grabación y reproducción de sonido adoptados por la industria fonográfica. Ya se han incorporado los logros acústicos de la industria fonográfica en los altavoces de los radios [traducción libre del autor]. (*The Music Trade Review*, 12 de enero de 1929)

Poco a poco Colombia fue adoptando estas estrategias de difusión y mercadeo. Las dinámicas industriales y culturales derivadas del funcionamiento de las emisoras de radio dieron pie a nuevos relacionamientos entre ellas y los artistas, los géneros musicales y las grabaciones discográficas, y la oferta de emisoras extranjeras de onda corta obligaron a los programadores nacionales a diseñar contenidos atractivos para los usuarios.

Para hacer atractiva la radio era necesario ofrecer contenidos de alta calidad, especialmente musicales, que pudieran competir con los emitidos por las estaciones de onda corta provenientes de todo el mundo; y entonces, en este sentido, se puede ver que el público no es para nada un sujeto pasivo que recibe contenidos y los asimila sin más, sino que es este más bien quien impone al emisor la cualidad, calidad, forma y contenido de los productos musicales o de entretenimiento. (Arias, 2011: 20)

Tal empeño le permitió a la radio convertirse en un factor decisivo en la consolidación y el descubrimiento de nuevos talentos musicales. Cantantes populares que no pasaban de ser “simples artesanos” se fueron convirtiendo en artistas de alta difusión con un circuito estable de presentaciones. Este emprendimiento fue aprovechado por los Gobiernos nacionales de la época –1930-1946, llamada el período de la República Liberal– en sus políticas de fomentar la “música nacional” a través del impulso a la cultura y los valores populares nacionalistas.

El crac de 1929 mermó la producción de fonogramas y desvió el consumo de música de los usuarios hacia la radio.

La producción de grabaciones en español para el mercado latinoamericano alcanzó su clímax entre mediados de la década de 1910 y los primeros años de la década de 1920. Sin embargo, en 1929 la crisis económica y la aparición de la radio afectaron seriamente el negocio a nivel mundial. Como muchos otros alrededor del globo, los intérpretes colombianos se beneficiaron de la euforia inicial que les dio cierta legitimación social, y por lo tanto también sufrieron los efectos de la depresión económica. (Santamaría-Delgado, 2014)

Así, los hechos más representativos del advenimiento de la industria musical acontecidos en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX fueron los siguientes: las grabaciones de los técnicos viajeros en los países de origen (hasta 1920 aproximadamente);

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

el establecimiento de los estudios y laboratorios de grabación para la producción parcial de los discos –sin el proceso de duplicación– (hasta finales de la década de los treinta); su fabricación integral en Argentina, Chile y México (que abarca desde los inicios hasta la mitad del siglo);¹⁷ y la constitución de las disqueras nacionales autónomas, en lo posible sin injerencias económicas o artísticas de las compañías norteamericanas (hasta los años sesenta).

El Barrio, periódico de la Comuna 12 de Buenos Aires, publicó en su portal de noticias un artículo en el que afirmó que la compañía RCA Victor, luego de su fusión con la VTMC, estableció su centro de operaciones el 11 de marzo de 1929 en el barrio Saavedra [Figura 1.2], y que la primera grabación producida enteramente allí había sido realizada cinco años atrás.

[En] una humilde casa del barrio Palermo [donde] se grabó el primer disco Victor fabricado en la Argentina, que correspondió a la orquesta de Osvaldo Fresedo, con el tango “Oscarcito”, que salió a la venta el 11 de septiembre de 1924. (*El Barrio*, abril de 2008)

Al cotejar estos datos con el repositorio de la, DAHR (matriz BA-510),¹⁸ efectivamente el producto aparece grabado en la primavera de 1924; una nota adjunta menciona que el disco fue aprobado el 30 de marzo de 1925 y publicado con la referencia Victor 79524 [*black label (ethnic) 10-in. double-faced*], y que al respaldo estaba el tema “Sueño de amor”. Esta inconsistencia en las fechas de publicación (1924 frente a 1925) es trivial, dado el hecho de que la producción de matrices de la compañía había comenzado en 1922.

FIGURA 1.2. FOTOGRAFÍA ACTUAL DE LA ANTIGUA FÁBRICA DE LA RCA VICTOR EN EL BARRIO SAAVEDRA, BUENOS AIRES



Fuente: Google Maps (s. f.).

¹⁷ Fonografía Artística, de Chile, la llevó a cabo desde 1910; la VTMC, de Argentina, a partir de 1920; y otros países, a partir de los cincuenta.

¹⁸ *Status of Victor Matrix Series.* Disponible en <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600004735/BA-510-Oscarcito>

No solo la RCA Victor sino también otras compañías extranjeras habían incursionado en Argentina desde principios del siglo.

La primera marca de discos nacionales fue Royal Record, y surgió en 1902 con artistas como Arturo Navas, la orquesta del Teatro San Martín y Eugenio López; tres años más tarde apareció la marca Zonofono, cuyos discos, al igual que la anterior, ofrecían grabaciones de un solo lado. [...] Hacia 1906 ya hay varios artistas argentinos grabando en la francesa Disque Pathé, entre ellos el bandoneonista Loduca y el matrimonio Gobbi. Al año siguiente aparecen los primeros fonogramas Marconi, con artistas como Villoldo, López y Alfredo Eusebio Gobbi. En 1908 circulan discos con repertorio argentino del importante sello europeo Homokord, con este nombre y también con el de Homophon Company o con otras etiquetas; [...] en París, en 1909 (aunque algunos autores las fechan en 1907), se hicieron las grabaciones para el sello Gath & Chaves, propiedad de la tienda homónima; en 1910 ingresan al mercado argentino los Favorite Record. (Benedetti, 2015: 69-70)

Del enunciado anterior queda claro que la discografía en Argentina comenzó mucho antes de la llegada de la RCA Victor a comienzos de la década de los veinte con toda su maquinaria y poderío empresarial. Lo que no es verificable es saber cuáles de esas grabaciones fueron realizadas en el país y cuáles solo circulaban comercialmente.

Hasta la crisis mundial provocada por la Gran Guerra seguirán surgiendo otras marcas discográficas como Gloria, Polyphon Record, Atlanta, Polydor (denominación genérica para una matricería que se publicitaba con diferentes etiquetas: Premier Record, Sonora, Apolo Record, Arena Record, Ferrari Record, Relsie Record, Tocasolo Sin Rival, Kronophon Record, Oro-Phon), y los discos Era (caso similar al anterior: una matricería genérica que luego se editaba con las etiquetas Era y también Beka Grand Record, Artigas, Chatecler, Gayarre, Parlophone Record, Phono d'Art, Scala Record y otros). (Benedetti, 2015: 71)

¡Cuántas etiquetas diferentes para los discos de una misma compañía! No es sino ver los casos de Polydor y Era, de cuyas matrices podían salir hasta nueve sellos. Según Benedetti (2015:71), no todas las compañías producían de manera permanente; a veces simplemente hacían lanzamientos hasta agotar existencias. Cabe recordar que las tres grandes disqueras que ingresaron a este país fueron la Columbia Phonograph Company (CPC) en 1904; Odeon en 1906, con el sello de Odeon Records hasta 1910 y luego como Discos Odeon; y la RCA Victor en 1907-1912, con los grabadores viajeros y en 1917, al final de la Gran Guerra.

En Chile, la historia comenzó en la misma época que su vecino. El empresario ruso Efraín Band Blumenzweig (1862-1936) creó por iniciativa propia la compañía Fonografía Artística en 1903, aunque se afirma que había experimentado con grabaciones en cilindro desde finales del siglo XIX (Garrido Escobar & Menare Rowe, 2014). Según estos autores, Band, acompañado de expertos extranjeros, contó con el apoyo del Gobierno para la apropiación de la tecnología y el aprendizaje de los procesos de producción, lo que le

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

permitió fabricar los primeros discos en 1907 en su casona del barrio santiaguino de San Isidro (2014) [Figura 1.3].

El nuevo emprendimiento de Efraín Band consistía en la grabación y prensado de discos para gramófono. Para ello debía disponer, además de la sala de grabaciones que se ubicaba en su propia casa, “en la primera habitación, entrando por la puerta de calle, a mano izquierda”, de una fábrica completa para la elaboración de los discos. Fue así que en el tercer patio de su casa ubicada en calle San Isidro n.º 218, adquirida en 1902 en la suma de \$ 20.000, construyó un galpón e instaló la fábrica de discos. Esta incluía un sistema de galvanoplastia, una máquina de vapor para fundir la pasta *shellac*, y a lo menos un par de prensas hidráulicas para impresión de discos, además de la maquinaria ya existente para el moldeado de los cilindros, que siguió produciendo paralelamente. (Garrido Escobar & Menare Rowe, 2014)

FIGURA 1.3. FOTOGRAFÍA ACTUAL DE LA ANTIGUA SEDE DE FONOGRAFÍA ARTÍSTICA EN EL BARRIO SAN ISIDRO, SANTIAGO DE CHILE



Fuente: Google Maps (s. f.).

Las grandes compañías internacionales no se quedaron atrás. La fábrica francesa Pathé Frères y la CPC comenzaron la distribución de cilindros en 1904 y 1905, respectivamente; y la VTMC, en 1910, la de discos; esta competencia puso en aprietos el emprendimiento de Bond. Para 1927 se había creado la Industria Fonográfica Chilena, que distribuía los discos del sello Odeon, y en 1928 la RCA Victor construyó un estudio de grabación que, según fechas dudosas,¹⁹ pasó a ser propiedad de la Victor Talking Machine Chile, Inc. en 1930. (Garrido Escobar & Menare Rowe, 2014)

Por el lado de Brasil, según David Sarnoff, la RCA Victor se estableció en 1928. (The David Sarnoff Library, s. f.)

¹⁹ Garrido Escobar y Menare Rowe (2014) señalaron que, según el señor Julio del Río Bretignere, gerente de la RCA Victor chilena y de IRT, para 1930 la compañía aún se denominaba Victor Talking Machine Chile, Inc.; sin embargo, surge la duda de que, si se había fusionado con la RCA en 1929, para tal fecha ya habría abandonado su razón social. Con todo, varias de sus filiales conservaron sus nombres hasta dicha fusión.

La historia en México es un poco más detallada. Su cronología va desde las grabaciones *in situ* de la VTMC a partir de 1905, pasando por la fundación de Peerless en 1933,²⁰ hasta el establecimiento de la RCA Victor en 1935. (Portaccio Fontalvo, 2016)

En el caso de Cuba, se presume que las primeras grabaciones realizadas *in situ* datan de los últimos años del siglo XIX, aunque la primera confirmada corresponde a la soprano Chalia Herrera para la marca de cilindros Bettini Unnumbered en 1897 y 1898. No sobra recordar el paso de los grabadores viajeros de la VTMC, que con el apoyo de la casa comercial Humara y Lastra desarrollaron su labor en 1910; y el de la CPC a partir de 1906. (Reyes, 2015: 12)

Otro hecho de gran impacto para la historia de la fonografía musical cubana ocurre en 1908 con la fundación de la Compañía Cubana de Fonógrafos S. A. Esta firma publica un catálogo resumen en el que relacionan los registros realizados en La Habana para diferentes fonográficas. (Reyes, 2015: 12)

En 1935 la radioemisora Circuito CMQ adquirió algunos equipos en desuso de la VTMC para grabar música autóctona de forma independiente. Este intento de conformar un estudio de grabación netamente cubano, sumado al del sello Star en 1938, no llegaron a feliz término hasta 1944, con la fundación de los estudios Panart,²¹ que a partir de la Revolución cubana (1959) y de su posterior nacionalización pasó a llamarse Egrem en 1964 [Figura 1.4].²² Panart enfrentó dificultades industriales y comerciales frente al poderío de su competidora, la RCA Victor, cuyos estudios, ubicados en la sede de la CMQ, estaban activos desde 1935. Una sola ventaja tuvo la cubana frente a la extranjera: el tiempo de fabricación de los discos; mientras que los de la RCA Victor se hacían en New Jersey, los de Panart se hacían “en casa”. ¿El resultado? Los primeros tomaban meses para su comercialización; los segundos, un par de semanas. (Reyes, 2015: 47)

FIGURA 1.4. LA HABANA. ESTUDIOS AREÍTO (ANTIGUAMENTE PANART Y EGREM)

²⁰ Peerless fue la gran compañía discográfica de México y también la más antigua de Latinoamérica. Su capital era netamente nacional, y su objeto social les abrió el espacio a importantes artistas del país para desarrollar exitosas carreras. La compañía fue liquidada en 2001 cuando le vendió su catálogo a Warner Records.

²¹ Según Reyes (2015), el nombre es un acrónimo de Panamerican Art.

²² Según Reyes (2015), las siglas corresponden al acrónimo de Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL



Fuente: T. Fuentes Puebla (19 de noviembre de 2019).²³

Colombia tuvo que esperar hasta avanzada la década de los treinta para producir grabaciones con los equipos de las subsidiarias de las compañías internacionales que se habían establecido en el país. Se considera como punto de partida el trabajo de don Antonio Fuentes en 1934, primero en su casa y luego en la sede de su emisora Laboratorios Fuentes en Cartagena de Indias. La escasa evidencia que pudieron recoger Peláez y Jaramillo (1996: 39-41), basada en testimonios de testigos y relatos de coleccionistas,²⁴ da cuenta de que con la ayuda de una cortadora de acetatos don Antonio grabó “Dos almas”, del argentino Domingo Fabián (conocido como Don Fabián); “Deuda al reverso”, del cubano Luis Marqueti; “Doble cero”, de Lucho Bermúdez; y “La vaca vieja”, de Clímaco Sarmiento. Las matrices eran enviadas a Argentina y luego a Estados Unidos para ser producidas en serie.

Cabe advertir que en referencia al año del evento documentado por Peláez y Jaramillo (1996: 41), Echeverri Arias (2017) manifestó lo siguiente: “este [don Antonio Fuentes] apenas vino a difundir sus primeros discos instantáneos radiales en 1939 y 1940, y no desde 1934 como ha hecho carrera”.

La inauguración de la emisora Radio Nacional HJN en Bogotá, en 1929,²⁵ tiene su crónica peculiar: los equipos fueron instalados en un cuartucho del imponente Capitolio Nacional, en plena Plaza de Bolívar, que los desprevenidos senadores terminaron llamando

²³ Estudios Areito: ¡Silencio!... Grabando. *La Jiribilla* [en línea, 19 de noviembre de 2019]. Disponible en <http://www.lajiribilla.co/noticias/estudios-areito-silencio-grabando>. Fotografía de Ariel Cecilio Lemus.

²⁴ El autor de esta investigación pudo constatar personalmente que ni siquiera en el programa de catalogación interna de Discos Fuentes existe información que confirme la veracidad de los hechos. En todo caso –y de ser cierto–, estas serían las primeras grabaciones realizadas con equipos propios en Colombia.

²⁵ Si bien la fecha de inauguración de la emisora se ubica en septiembre de 1929, los permisos de las entidades gubernamentales para la entrada de los equipos –que habían llegado en 1928–, los contratos de instalación y otros requerimientos demoraron un año su puesta en marcha. V. V. Stamato (junio de 2005). *Días de radio*. Banco de la República, Banrepcultural, Credencial de Historia n.º 186, Colombia y el Mundo 1915. Disponible en <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-186/dias-de-radio>

el “cuarto de micrófonos”. Allí, en algún momento entre 1936 y 1938, el notable músico colombiano Alejandro Wills hizo algunas grabaciones.

Tuvieron que pasar veinticinco años para que en territorio colombiano se volviera a realizar una nueva grabación discográfica. Se asegura que fue Alejandro Wills, en el ocaso de su meritoria vida musical, que grabó, salvo error u omisión, en 1938 (aunque algunos afirman que fue en 1936), cuatro piezas musicales en la emisora que en 1940 se llamó Radio Nacional de Colombia, pero que a la sazón era la Emisora HJN, inaugurada el 5 de septiembre de 1929, que dependía directamente de la Biblioteca Nacional. (Restrepo Gil, 2018: 18)

En 1939, a través de las empresas de distribución de la RCA Victor, llegaron a Bogotá y Medellín los equipos encargados, respectivamente, por las nuevas Emisora Nueva Granada y la Voz de Colombia, de la primera ciudad, y Radio Nutibara, de la segunda. Al igual que las de don Antonio Fuentes, las matrices eran enviadas a Chile y Argentina; eran tiempos de guerra, y Estados Unidos había suspendido sus servicios desde el ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941.

Es de anotar que en Medellín se grababan los acetatos matrices que luego eran enviados a Estados Unidos, desde donde regresaban convertidos en discos para el comercio. Gran parte de los acetatos de esas grabaciones se perdieron en el cargamento de un barco norteamericano bombardeado por los alemanes. (Restrepo, Gil 2012: 78)²⁶

Inició la década de 1940 y comenzó realmente la verdadera industria discográfica en Colombia, cuando los procesos de grabación, cortado, duplicación y comercialización de la música ya estaban en manos de empresarios colombianos. Regresando a don Antonio Fuentes, Peláez y Jaramillo (1996) afirmaron que en 1943 adquirió una nueva prensa con la que pudo elaborar las primeras impresiones en 1945, aunque Restrepo Gil discrepó de tal fecha.

Solo fue en 1950, cuando don Antonio Fuentes instaló en Cartagena [de Indias] la primera prensadora, que ya sí pudo efectuar los tres procesos para completar una grabación: grabar, elaborar el *estamper* y prensar (hacer el disco físico con etiquetas), con destino hacia el mercado local. (Restrepo Gil, 2018)²⁷

La Tabla 1.2 muestra las disqueras nacionales establecidas en Colombia en el período 1945- 1953.

TABLA 1.2. DISQUERAS NACIONALES ESTABLECIDAS EN COLOMBIA (1945-1953)

²⁶ H. Restrepo Duque (11 de abril de 2014). Peronet e Izurieta – Aquellas canciones – Otros tiempos. *Las canciones del abuelo* [blog]. Disponible en <http://lascancionesdelabuelo.blogspot.com/2014/04/peronet-e-izurieta-aquellas-canciones.html>

²⁷ Nuevos y modernos equipos instala la Emisora Fuentes. *El Diario*, 3 de mayo de 1950.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

COMPAÑÍA	CIUDAD	FECHA
Discos Tropical	Barranquilla	1945-1948
Atlantic	Barranquilla	1949
Discos Silver	Medellín	1949
Sonolux	Medellín	1949
Codiscos/Zeida	Medellín	1950
Discos Vergara	Bogotá	1950-1951
Ondina	Medellín	1953
Discos Victoria	Cali	1950
Discos Marango	Pereira	s. f.

Fuente: Santamaría-Delgado (2017).

La Tabla 1.3 muestra los representantes comerciales en América Latina de las compañías extranjeras en el período 1900-1940.

TABLA 1.3. REPRESENTANTES COMERCIALES EN AMÉRICA LATINA DE LAS COMPAÑÍAS DISCOGRÁFICAS
EXTRANJERAS (1900-1940)

REPRESENTANTE	COMPAÑÍA	PAÍSES/REGIONES REPRESENTADOS
Max Glücksmann	Odeon	Sudamérica (principios de siglo)
Casa Tagini	Columbia Phonograph Company (CPC)	Argentina (principios de siglo)
Enrique Davis	Columbia Phonograph Company (CPC)	Chile (principios de siglo)
Ernesto Würth	Casa Pathé Frères	Chile (principios de siglo)
Jaime Glottmann	RCA Victor	Bogotá (década de los treinta)
Félix de Bedout	RCA Victor	Medellín (década de los treinta)
Casa comercila Humara y Lastra	Victor Talking Machine Company (VTMC)	Cuba (principios de siglo)
Casa comercial Hermanos Giralt	Columbia Phonograph Company (CPC)	Cuba (principios de siglo)
Emilio Azcárraga Vidaurreta	Victor Talking Machine Company (VTMC)	México (década de los veinte)

Fuente: Santamaría-Delgado (2017).

Este relacionamiento entre representantes, compañías extranjeras y artistas locales fue trascendental para la evolución de la discografía en Latinoamérica. Ejemplos de ello son la influencia tecnológica y comercial de la RCA Victor²⁸ y, en el caso de Brunswick Records y la CPC, las invitaciones que les hacían a músicos latinoamericanos a sus estudios y la comisión de obras por encargo, que eran interpretadas por sus orquestas de planta.

²⁸ Recuérdese su fusión con la VTMC en 1929.

Los intereses de estas disqueras iban más allá de lo cultural y lo étnico; ante todo primaban los comerciales y expansionistas. De sus inicios con los equipos portátiles y los estudios de su propiedad en algunas capitales latinoamericanas se pasó al establecimiento de estudios de empresarios y compañías locales. Curiosamente, quizá debido a la distancia y la logística de los traslados –un viaje de Buenos Aires, Santiago de Chile o Río de Janeiro a Estados Unidos tomaba varias semanas–, Argentina, Chile y Brasil fueron los primeros países en tenerlos, mientras que Colombia, México y Cuba tardaron un poco más. Con todo, y a pesar de la lejanía, los primeros tuvieron relaciones comerciales muy cercanas con la francesa Pathé Frères y la alemana Odeon.²⁹

Además de los fabricantes, empresarios y músicos, estaba el importante grupo de ingenieros y técnicos que operaban los equipos. Los primeros en llegar, extranjeros, fueron sembrando la semilla en los nóveles grabadores locales de las nacientes disqueras y emisoras radiales de los años cuarenta y cincuenta. Hubo, claro está, reticencia de su parte para compartir el conocimiento, incluso cuando se aventuraban a ir directamente a las sedes de las compañías, que desde ese entonces vislumbraban una fuerte competencia en su propósito de expansión global que efectivamente se dio en la década de los sesenta y los setenta en el apogeo de la discografía latinoamericana.

Solo queda agregar que esta feliz sinergia fue la que permitió conocer las músicas y la cultura latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX y entender los conceptos de tropical, folclórico, étnico, incluso clásico que subyacen en ellas.

3. LAS GRANDES DISQUERAS COLOMBIANAS. DESARROLLO Y CONSOLIDACIÓN

El desarrollo y la consolidación de la industria discográfica local y de cada disquera implican la realización de un análisis detallado que permita comprender los fenómenos alrededor de la producción musical y las artes de la grabación. Es así como esta sección presenta una mirada a los antecedentes, las políticas que permitieron su creación, el momento histórico y su contexto cultural. Todos ellos hacen parte de los componentes que estructuran un estudio académico a fondo de esta rama del arte e incluso proponen un aporte a la musicología.

Quizás la mayor diferencia de los nuevos conceptos en la musicología tradicional es la percepción de que el contexto cultural de una experiencia musical es tan importante como su estructura sónica para determinar el significado musical [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas, 2014: 32)

²⁹ Recuérdese la gran ola de inmigrantes europeos hacia América que tuvo lugar a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

La historiografía a continuación describe los fenómenos comerciales y culturales alrededor de la evolución sonora de las disqueras incluyendo su puesta en marcha, la adquisición de los equipos, el conocimiento y el uso de ellos por parte de los técnicos locales, la diseminación de la tecnología y la logística que envolvía su entramado. Al respecto de esta última, Zagorsky-Thomas anotó lo siguiente:

Comprender la logística es un asunto bastante práctico, y la experiencia o práctica profesional como investigación es un elemento importante en este tipo de investigación. Muchos de los problemas y ventajas encontrados en la logística de la difusión tecnológica solo salen a la luz en el proceso de implementación real [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas, 2014: 115)

Un repaso de la historia contada hasta este momento engloba la incursión de las compañías extranjeras en la primera mitad del siglo XX, que a partir de los años cincuenta se asociaron con las nacientes disqueras nacionales a través de alianzas o la venta de equipos (v. la Tabla 1.2). Más adelante, a finales de los ochenta y durante los noventa, en la época de la apertura económica y las políticas neoliberales instauradas en el gobierno de César Gaviria Trujillo (1990-1994),³⁰ entraron al país las más importantes disqueras multinacionales –llamadas las *majors*, apelativo usado en el medio para nombrar a las más poderosas–. Ahora ya no eran socias: eran competencia, con la ventaja de que, apalancadas en sus multimillonarios presupuestos y su capacidad de distribución mundial, podían proyectar internacionalmente a los artistas locales.

La Tabla 1.4 muestra la relación de los sellos internacionales distribuidos en Colombia por algunas de las disqueras nacionales. En el caso de Sonolux, los tangos eran su fuerte; en el de Codiscos, la música en otros idiomas y los artistas pop; y en el de Discos Fuentes, la música bailable y las rancheras.³¹

TABLA 1.4. RELACIÓN DE LOS SELLOS INTERNACIONALES DISTRIBUIDOS EN COLOMBIA POR ALGUNAS DE LAS DISQUERAS NACIONALES

DISQUERA	PAÍSES Y SELLOS DISTRIBUIDOS EN COLOMBIA
Sonolux	México: RCA Victor y Odeon Estados Unidos: Seeco Puerto Rico: Marvela Venezuela: Velvet Ecuador: Fénix España: Hispavox
Codiscos/Zeida	Estados Unidos: Capitol, Seeco y Alegre Records

³⁰ Bajo la premisa “Bienvenidos al futuro” y el plan de desarrollo “La revolución pacífica”, su gobierno propendió por una transformación del Estado que permitiera la apertura total de los mercados. En consecuencia, la presión ejercida por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional terminaron obligándolo a implantar un modelo denominado *New Public Management* (Parra Vargas, 2011: 40) que aun en la actualidad sigue afectando seriamente no solo a las disqueras, sino también al resto de la industria del país.

³¹ El sello CPC era representado por la CBS en Bogotá.

	México: Musart
	Argentina y Chile: Odeon y Serenata
Silver	Estados Unidos: Columbia Phonograph Company (CPC) ³²
	México: Peerless
	Ecuador: Ónix
Discos Fuentes	México: Peerless
	Cuba: Panart
	Venezuela: Discomoda

Fuente: Santamaría-Delgado (2017: 147).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, las *majors* continuaron produciendo y comercializando grabaciones de los artistas blancos de géneros románticos que habían animado a los combatientes durante el conflicto. Sin embargo, comenzaron a surgir pequeños sellos disqueros con una oferta musical novedosa que obligaron a aquellas a seguir la misma senda, con propuestas que alcanzaron gran éxito en la década de los cincuenta. Fue una época de gran expansión en el negocio de los discos a nivel mundial, y las ventas se incrementaron para la mayoría de las compañías; por ejemplo, luego de 48 años de su creación, en diciembre de 1946 la RCA Victor anunció la fabricación de su disco número un billón (Audio Record, 1946).³³

En referencia al impacto que tuvo la aparición de nuevos sellos discográficos, Zak III anotó lo siguiente:

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Columbia Records [CPC] informó un aumento en sus ventas del 850 % entre 1945 y 1946, y todas las otras grandes empresas registraron incrementos en sus ganancias de al menos el 100 % en el mismo período. Los sellos establecidos y las nuevas empresas cortejaron al consumidor como nunca, incluso cuando los gustos del público en la música pop cambiaron a lo idiosincrásico. En el bullicio comercial resultante, las ideas sobre el sonido musical aceptable y las actitudes hacia los propios discos evolucionaron de manera sorprendente. En décadas anteriores, la actuación musical en vivo proporcionó el marco de referencia estándar a medida que la tecnología y la música comenzaron una asociación incierta. Las transmisiones de radio de la red fueron principalmente en tiempo real y los grabadores hicieron todo lo posible para representar con precisión las presentaciones en vivo. Pero en el clamor de la posguerra esto cambió. Los discos pop pasaron de instantáneas documentales que representaban eventos pasados de procedencia remota a artefactos estéticos por derecho propio, su lugar y tiempo para siempre aquí y ahora, y fueron absueltos de

³² Si bien en la red de Santamaría-Delgado (2017: 147) no hay evidencia de que Silver hubiese tenido relación con la CPC, sí se han encontrado algunos discos licenciados por esta compañía, algo usual dadas las dinámicas propias de las licencias otorgadas para la distribución de la música en Colombia, aunque también podría tratarse de discos que quedaron por fuera de las fechas de cobertura de su análisis.

³³ La escala numérica estadounidense para los billones equivale a 10^9 , a diferencia de otros países cuya equivalencia es 10^{12} . Así, las ventas de la RCA Victor alcanzaron los mil millones de unidades (no el millón de millones).

responsabilidad representacional. El mundo del sonido natural dejó de ser su principal referente [traducción libre del autor]. (Zak III, 2012)

Adicionalmente, Zak III (2012) enfatizó las diferentes formas de escucha y de producción discográfica iniciadas en la posguerra, que devinieron en la evolución y la creación del *álbum* como una concepción estética en la música popular que albergaba de forma sistémica todo el concepto musical y comercial de finales de los cuarenta y la década de los cincuenta, explorando nuevas texturas y sonoridades para cautivar al público; y agregó que el concepto sonoro *hi-fi* (alta fidelidad sonora), del cual habían hecho uso la mayoría de las compañías a partir del salto de la grabación acústica a la ortofónica, y que había alcanzado instancias de representación sonora tales que podía denominarse de “realismo sonoro”, le hacía competencia a la claridad y similitud del sonido de los fenómenos naturales. Para conseguir este propósito, las compañías se empeñaron en lograr una grabación “limpia”, algo que solo era posible para aquellas que contaban con los mejores equipos tecnológicos.

Al concepto sonoro anterior se le sumó en la década de los cincuenta el *lo-fi* (baja fidelidad sonora), en el que la frescura del momento y el sonido transducido por los equipos eléctricos y las válvulas de tubos al vacío dieron pie a una estética diferente, con posibilidades de adicionar efectos sonoros. Finalmente, hacia finales de esta década, con la llegada del *rock and roll*, entró el concepto *no-fi* (sin fidelidad sonora). (Zak III, 2012)

Cabe recordar que anterior a 1950 solo existían dos disqueras independientes en Colombia: Discos Fuentes, desde los treinta; y Discos Tropical, desde los cuarenta, ambas con sede en ciudades de la costa caribe. Las restantes, instaladas en otras regiones, operaban en alianza con la RCA Victor. Adicionalmente, todas debían prensar los discos en el exterior.

Todavía no había llegado la hora de la formalización de la industria discográfica nacional, más aún cuando no se contaba con las grabadoras de cinta magnetofónica ni con las cintas mismas. Su lanzamiento comercial lo hizo la compañía 3M en 1946 con su referencia “100” de papel de óxido negro y el grabador en *hi-fi* realizado por el estadounidense Jack Mulin, cuando recuperó un par de magnetófonos alemanes³⁴ a los que les hizo modificaciones y una reconstrucción que presentó en la asamblea anual del Instituto de Ingenieros de Radio (Institute of Radio Engineers, IRE) en San Francisco. Esta tecnología de grabación se volvió comercial cuando la compañía Ampex sacó su primera grabadora: el Modelo 200 en 1947. (Audio Engineering Society, AES, 2014)

Las grabaciones de los cuarenta fueron de solistas o grupos vocales con acompañamiento de orquesta y de las grandes bandas de jazz, cuyas características sónicas, género y estilo musical dependían del tamaño y la configuración del ensamble, la locación de la grabación y las técnicas usadas por los ingenieros. (Zak III, 2012)

³⁴ La tecnología de audio alemana era muy avanzada para la época, tanto así que a principios de los años cuarenta ya se habían realizado grabaciones en Berlín, en cinta magnetofónica y formato estéreo, para las transmisiones radiales de la Orquesta de la Radio de Berlín, capturadas por el ingeniero Helmut Krüger.

Al llegar los años cincuenta y sesenta, cinco *majors* dominaban el mercado internacional: Columbia (CPC), RCA Victor, Decca, Capitol y Mercury, a las que se les sumaba una proliferación de pequeños sellos independientes especializados en diferentes tipos de música que ayudaban a suplir la sobredemanda de los consumidores.³⁵ Dada su naturaleza racial, muchos de ellos tuvieron gran relevancia en clubes nocturnos de los barrios segregados de las ciudades estadounidenses y emisoras radiales especializadas, y paulatinamente el público blanco joven comenzó a mostrar preferencia por ese sonido “negro”.

El final de la guerra, por otra parte, puede haber sido una de las causas de un poderoso sentimiento de cambio, de una necesidad de refundación, de la idea de una nueva sociedad armada sobre nuevas reglas de convivencia. Si en el arte *culto* se verificaba un auge de estéticas rupturistas que no solo aportaban nuevos lenguajes sino, sobre todo, nuevas leyes acerca de lo que era –debía ser– el arte, en las costumbres urbanas empezaba a ser fundamental el consumo de entretenimiento artístico, mediado por una industria cada vez más poderosa, donde el cine y la música fueron protagonistas. (Fischerman, 2013: 101-102)

Para las pequeñas compañías era un emprendimiento complejo y riesgoso que las llevaba a aventurarse en un negocio que desconocían totalmente –algo muy cercano a los emprendimientos latinoamericanos.

Varias compañías establecieron estudios en sus edificios de oficinas, y los propietarios de los sellos duplicaron su trabajo de manera eficiente además como productores, en una era en la que las sesiones de grabación duraban solo tres horas (según los requisitos del sindicato). Con la notable excepción de Philips, los propietarios no tenían experiencia en el estudio. Algunos simulaban diciéndoles a los músicos que tocasen la siguiente toma más duro o más rápido o con más sentimiento. Otros prefirieron delegar la supervisión del estudio a músicos arreglistas o ingenieros experimentados mientras se ocupaban de la logística del prensaje, distribución y promoción de sus grabaciones, y trataban de recaudar el dinero de las ventas [traducción libre del autor]. (Gillet, 2001)

Si bien la literatura explica la forma como las grandes y pequeñas disqueras fueron evolucionando con la ayuda de la tecnología del sonido, también es importante tener una referencia auditiva para entender mejor estos contextos y contar con un punto de comparación con el sonido que se venía produciendo en Colombia en la década de los cuarenta. Un inconveniente metodológico para este propósito fue escoger entre la copiosa proliferación de músicas grabadas en esta época, escollo que pudo solucionarse con algunos listados (contemporáneos y actuales) que recopilan las obras y tendencias más populares de cada año.

La Tabla 1.5 muestra algunas canciones representativas de los principales sellos norteamericanos en la década de los cuarenta. La mayoría es de solistas o grupos vocales con

³⁵ Por la poca influencia directa que tuvieron las disqueras europeas, esta investigación se abstuvo de revisarlas.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

acompañamiento orquestal y otras de pequeños grupos con solista. Se incluye una obra de la orquesta del ibero-cubano Xavier Cugat por ser una representación temprana y exitosa de la música en idioma español para el público anglosajón.

TABLA 1.5. CANCIONES REPRESENTATIVAS DE LOS PRINCIPALES SELLOS NORTEAMERICANOS EN LA DÉCADA DE
LOS CUARENTA

#	AÑO	CANCIÓN	ARTISTA	COMPAÑÍA	SELLO	REFERENCIA
1	1940	“In the mood” (1939) ³⁶	Glenn Miller	RCA Victor	Bluebird	B-10416-A
2	1940	“Five o’clock whistle”	Ella Fitzgerald and her famous orchestra	Decca	Decca	3420 B
3	1940	“I’ll never smile again”	Tommy Dorsey and Frank Sinatra	RCA Victor	Victor	26628-A
4	1941	“Negra Leonó”	Xavier Cugat and his Waldorf orchestra, vocal chorus by Miguelito Valdés	CPC	Columbia	36098
5	1941	“Chattanooga choo choo”	Glenn Miller	RCA Victor	Bluebird	B-11230-A
6	1942	“Blues in the night”	Woody Herman and his orchestra	Decca	Decca	4030 B
7	1942	“White Christmas”	Bing Crosby with Ken Darby Singers and John Scott Trotter and his orchestra	Decca	Decca	18429 A
8	1943	“Pistol packin’ Mama”	Al Dexter and his Troopers	Okeh	Okeh	6708
9	1943	“Paper Doll”	The Mills Brothers	Decca	Decca	18318 B
10	1943	“You’ll never know”	Dick Haymes and the Song Spinners	Decca	Decca	18556 A
11	1944	“Don’t face me in”	Bing Crosby and The Andrews Sisters	Decca	Decca	23364 A
12	1944	“Swinging on a star”	Bing Crosby with Williams Brothers Quartet and orchestra	Decca	Decca	18597 B
13	1945	“Caldonia”	Louis Jordan and his Tympany Five	Decca	Decca	8670 A
14	1945	“Rum & Coca-Cola”	The Andrew Sisters with Vic Schoen and his orchestra	Decca	Decca	18636 A
15	1945	“Sentimental journey”	Les Brown and his orchestra and Doris Day	CPC	Columbia	36769
16	1945	“Till the end of time”	Perry Como	RCA Victor	Victor	20-1709-A
17	1946	“Quiet riot”	Buddy Rich and his orchestra	Mercury	Mercury	3017-A
18	1946	“Five minutes more”	Frank Sinatra	CPC	Columbia	37048
19	1947	“It takes time”	Benny Goodman and his orchestra & Johnny Mercer	Capitol Records	Capitol	376

³⁶ Aunque aparece en listados de la década de los cuarenta, la canción fue grabada en 1939 y se popularizó en la película *Sun Valley Serenade* (1941).

20	1948	“Good rockin’ tonight”	Wynonie Harris	King Records	King	4210-A
21	1948	Buttons & Bows	Dinah Shore	CPC	Columbia	38284
22	1948	“Nature boy”	Nat King Cole	Capitol Records	Capitol	15054
23	1949	“Riders in the sky”	Vaughn Monroe and his orchestra	RCA Victor	Victor	20-3411-A

Fuente: elaboración del autor.

Más allá del posible sesgo que pudiera tener, el listado de la Tabla 1.5 proporciona, a partir del análisis de tres factores sónicos (el espacio de grabación o locación, el tamaño del ensamble y la tecnología de audio empleada) un punto de comparación con la industria discográfica colombiana de las décadas de los cuarenta y los cincuenta.

3.1 ESPACIO DE GRABACIÓN (LOCACIÓN)

La mayoría de los estudios de grabación de la época fueron concebidos para albergar grandes ensambles orquestales. Sus características acústicas daban cuenta de espacios altos (alrededor de seis metros), diferentes de los que solían utilizar las disqueras a principios de siglo, cuando en su mayoría grababan en edificios de oficinas. Este hecho marcó la sonoridad desde lo espacial e influyó en el imaginario sonoro del público consumidor final. La reverberación natural de aquel entonces, marcada no por aparatos eléctricos sino por el tamaño y los materiales del cuarto de grabación, dio pie a una tendencia en la construcción de los estudios en Latinoamérica que también fue replicada por las disqueras en Colombia.

Entre los estudios emblemáticos de aquel entonces estaba el de la RCA Victor en Ciudad de Nueva York. La Figura 1.5, de 1947, muestra la altura, el cuarto de control y la disposición del formato orquestal.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

FIGURA 1.5. RCA VICTOR. ESTUDIO DE CIUDAD DE NUEVA YORK (1947)



Fuente: W. T. Warrender (abril de 1947).³⁷

Para ensambles más grandes, en especial de música clásica, la RCA Victor contaba con los estudios de la antigua VTCM en Camden (NJ): el edificio # 2 y el estudio iglesia (*church studio*) [Figura 1.6].

FIGURA 1.6. RCA VICTOR. ESTUDIO A, AUDITORIUM, CAMDEN (NJ)



Fuente: Kragting Jr. & Coster (s. f.).³⁸

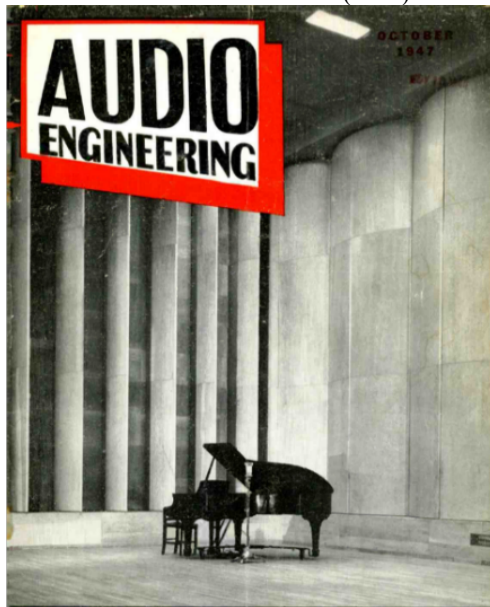
La Figura 1.7 muestra el estudio experimental de la Columbia Broadcasting System (CBS). Nótese la altura del techo y el tratamiento acústico en las paredes con difusores poli-

³⁷ How records are made. *Radio Age*. 6(3), 11. Disponible en <https://www.americanradiohistory.com/Archive-Radio-Age/Radio-Age-1947-April.pdf>

³⁸ Victor's church studio, Camden (1918-1935): Lost and found? *Doctor Jazz*, s. d. Fotografía Mark Berresford Collection. Disponible en http://www.vjm.biz/new_page_25.htm

cilíndricos de acústica variable, que, según su posición permitía un sonido con mucha mejor respuesta de reverberación natural.

FIGURA 1.7. COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM (CBS). ESTUDIO EXPERIMENTAL



Fuente: Audio Engineering (octubre de 1947).³⁹

3.2 TAMAÑO DEL ENSAMBLE

El tamaño del ensamble y la configuración de los instrumentos, que entrañaban gran parte del carácter de la estética sonora, marcaron una tendencia de época. Como fue mencionado, la mayoría de las grabaciones correspondían a formatos de acompañamiento orquestal a solistas y grupos vocales, y otras eran más austeras, cercanas a la conformación de lo que iban a ser los movimientos del pop y el *rock and roll*.

En los inicios de las grabaciones eléctricas las disqueras comenzaron a experimentar con la ubicación de los micrófonos respecto a la fuente, para comprender el comportamiento acústico de las salas de grabación según el tipo de ensamble –su tamaño era directamente proporcional al de aquellas–; así, pensar en una mezcla musical y balanceada antes de la grabación era lo lógico. Este concepto se fue perdiendo con los años en razón de la llegada de la tecnología de grabación multicanal.

La mayoría de los ensambles eran de estilo *big band* u orquestas de *swing* de aproximadamente 18 músicos, y para su disposición había que tener en consideración tanto las necesidades técnicas de captura como las interpretativas. Los instrumentos de baja presión

³⁹ Fotografía de la portada. *Audio Engineering*, 31(9). Disponible en <https://www.americanradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Audio/40s/Audio-1947-Oct.pdf>

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

sonora como la guitarra y el piano se ubicaban más cerca del micrófono, mientras que la percusión era enviada lo más lejos posible para no “estorbarlos” sónicamente. Así, la posición ideal era muy similar a la que usaban en los escenarios: metales atrás, maderas adelante y acompañamiento rítmico-armónico a un costado.

La Figura 1.8 muestra a Ella Fitzgerald con la orquesta de Dizzy Gillespie en una sesión de grabación para radio en 1946.

FIGURA 1.8. ELLA FITZGERALD CON LA ORQUESTA DE DIZZY GILLESPIE (1946)



Fuente: Francesconi (s. f.).⁴⁰

En relación con la reverberación natural de las salas, las grabaciones en los estudios de la RCA Victor, por ejemplo, la de “Chattanooga choo choo” (B11230-B, 1941),⁴¹ con la orquesta de Glenn Miller, muestra un poco más de reverberación natural en los cortes de los metales que imitan el tren. Lo mismo ocurre con “I’ll never smile again” (26628-B, 1940), con la orquesta de Tommy Dorsey y la voz de Frank Sinatra, en los solos de clarinete y trombón (seg 57). Contraria a las anteriores, en “Five o’clock whistle” (3420-B), del sello Decca, con Ella Fitzgerald y acompañamiento de orquesta, tanto la voz como los cortes de los metales se escuchan bastante más secos en comparación con los de la RCA Victor.

Ambos (RCA Victor y Decca) eran estudios de grandes proporciones y similitud en los materiales de acondicionamiento acústico. La diferencia en su estética sonora radicaba en la manera como el ingeniero ubicaba los micrófonos para crear un lugar imaginario

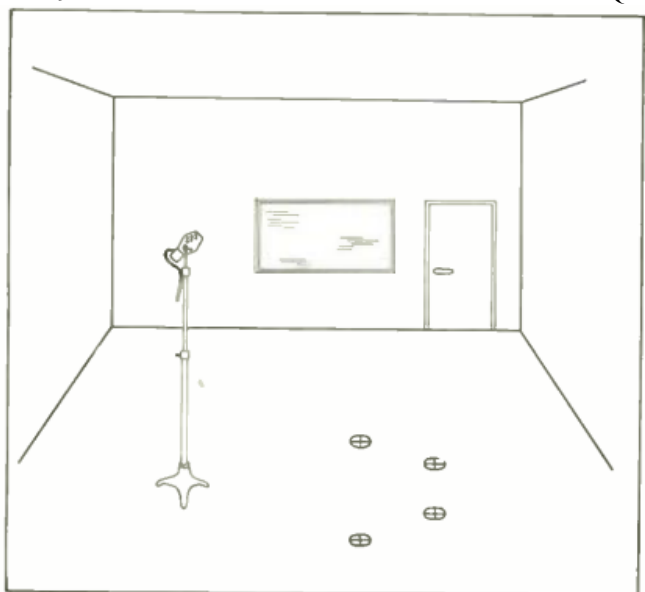
⁴⁰ Happy birthday, Ella! *Instant Encore* [blog]. Disponible en <https://www.instantencore.com/buzz/tag.aspx?FeedEntryId=557433>

⁴¹ Los códigos que aparecen a continuación de los títulos de las canciones indican la matriz y la cara (A o B) del disco.

determinado, sin que ello significara que la reverberación en las grabaciones del primero fueran mejores que la ausencia de ella en las del segundo. Es por todo esto que, las intenciones de escenario –*staging*, como lo denomina Zagorsky-Thomas (2014: 38)– estaban muy claras: el sonido seco y presente demarcaba una intimidad y un acercamiento con el cantante –Ella Fitzgerald en Decca–, mientras que el sonido reverberado de los cortes de los metales –Glenn Miller en la RCA Victor– delineaba una escenificación de amplitud y grandeza locativas. Sin que importaran las intervenciones técnicas utilizadas, todas estas grabaciones fueron grandes éxitos comerciales.

En aras de disponer de un método o lineamiento para la ubicación de los micrófonos con respecto a los ensambles, su configuración y propósito, el ingeniero H. M. Gurin, del Departamento de Ingeniería de la National Broadcasting Company (NBC), presentó en 1948 una guía basada en las transmisiones radiales de la compañía que recomendaba el uso de un solo micrófono para tríos o cuartetos [Figura 1.9]; dos o más para grupos medianos, según las presiones sonoras de los instrumentos [Figura 1.10]; y un par de ellos para orquestas grandes [Figura 1.11].

FIGURA 1.9. UBICACIÓN DEL MICRÓFONO PARA ENSAMBLES PEQUEÑOS

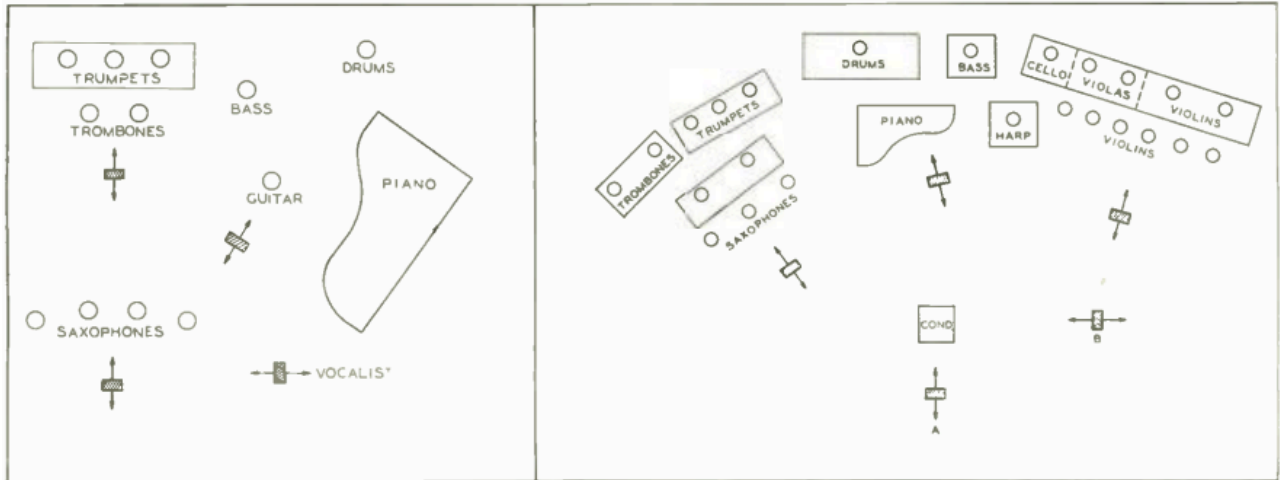


Fuente: Gurin (febrero de 1948).⁴²

⁴² *Audio Engineering*, 32(2), 13, febrero de 1948. Disponible en <https://www.americanradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Audio/40s/Audio-1948-Feb.pdf>

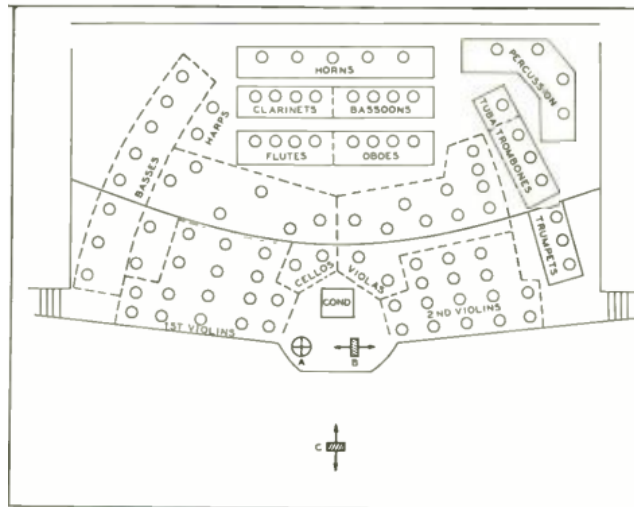
CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
 COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
 FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

FIGURA 1.10. UBICACIÓN DE LOS MICRÓFONOS PARA ENSAMBLES MEDIANOS



Fuente: Gurin (febrero de 1948).⁴³

FIGURA 1.11. UBICACIÓN DE LOS MICRÓFONOS PARA ENSAMBLES GRANDES



Fuente: Gurin (febrero de 1948).⁴⁴

Cabe recordar que para ese entonces no existían la cantidad de canales y consolas de la actualidad. La mayoría de los sistemas consistía de un simple mezclador o sumador que reunía las señales del cuarto de grabación –hasta cuatro micrófonos– y generaba una única señal monofónica para la cortadora de discos. Era pues primordial contar con la perspicacia de los ingenieros de grabación para la ubicación de los micrófonos, de manera que se pudiera capturar el ensamble completo y lograr que la mezcla monofónica final sonara balanceada.

⁴³ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

En definitiva, el posicionamiento de los micrófonos era –y sigue siendo– una de las funciones más importantes de los ingenieros, para lo cual debían tener en cuenta sus propiedades sónicas y comportamiento según las fuentes que fueran a ser capturadas. Al respecto, el ingeniero Albert Pulley, jefe de ingeniería de grabación en los estudios de la RCA Victor en 1946, mencionó lo siguiente:

Existe una diferencia de opinión entre ingenieros, músicos y amantes de la música en cuanto a qué constituye exactamente la grabación “perfecta” [...]. Esto es particularmente cierto con respecto a las propiedades acústicas del estudio y la colocación del micrófono, ya que determinan la “calidad” del disco terminado. [...] Para hacer eso, tenemos que decidir qué problemas deben superarse antes de que el artista llegue al estudio. Debemos seleccionar los micrófonos adecuados para el tipo de grabación instrumental o vocal que se está realizando. Decidimos la colocación adecuada del micrófono, según lo determine la composición del grupo que realiza la grabación. La elección correcta de los micrófonos y su relación o “equilibrio” adecuado entre las varias voces de la orquesta es esencial para lograr la grabación perfecta [traducción libre del autor]. (Pulley, 1946)

Por lo anterior, se puede encontrar una línea directa entre el tamaño del ensamble y las condiciones acústicas y espaciales del recinto, las cuales determinan la correcta utilización y posicionamiento de los micrófonos en el escenario de grabación.

3.3 TECNOLOGÍA UTILIZADA

La tecnología de la época estuvo marcada por algunos de los principales cambios en el medio y el soporte de las grabaciones: la cinta magnetofónica y los discos de microsurco de larga duración de 33 rpm (revoluciones por minuto), respectivamente, aunque la mayoría fueron grabadas para el soporte del disco de goma laca endurecida (*shellac*) de 78 rpm, que, dependiendo de su diámetro, tenían una duración de entre tres y cuatro minutos. Los discos más populares medían 10 in y tenían una duración máxima de 3 min 30 seg, pero para obras más largas (música clásica o discursos) se implementaron los de 12 in, que duraban un poco más de cuatro minutos. En caso de que la obra excediera este tiempo, la grabación se distribuía en las dos caras del disco, situación que inevitablemente interrumpía la continuidad estética del fenómeno sonoro y dio paso al término *álbum*, por su similitud con los álbumes fotográficos familiares. De hecho, desde la primera década del siglo XX ya algunas disqueras lo habían hecho con las grabaciones de música clásica, que presentaban en series de discos (álbumes); este término se institucionalizó oficialmente con la introducción del “larga duración” (LP, *long play*) en 1948.

No era un capricho de las emisoras de radio o una imposición de las disqueras. La limitación del tiempo de las canciones por debajo de los cuatro minutos en razón de la capacidad del soporte físico fue una condición que productores, artistas y compositores debieron tener en cuenta a la hora del registro fonográfico, e influyó en gran parte del

desarrollo de la música popular del siglo XX. Con la introducción del LP, estos actores comenzaron a explorar nuevas temáticas y estéticas sonoras y a jugar con los tiempos de las canciones. Ante tal perspectiva, el arreglista debía ingeniárselas para presentar una idea musical en menos de cuatro minutos que destacara las intervenciones del solista, el grupo vocal y la orquesta. Un ejemplo excepcional es “Santa Claus is comin’ to town” –23281-B (1943),⁴⁵ de John Frederick Coots y Haven Gillespie, grabada para el sello Decca por Bing Crosby y las Andrews Sisters con la orquesta de Vic Schoen, en tan solo 2 min 39 seg: introducción orquestal / voz de Crosby / coros de las Andrews / puente orquestal con dos solos / voces con cortes orquestales.

Es de destacar el balance que se aprecia entre solista, coristas y orquesta, logrado por la ubicación y el acercamiento apropiados de los micrófonos y la dinámica interpretativa de la última. Nótese en la segunda estrofa la claridad en la voz de Crosby, que contrasta con el murmullo vocal de las Andrews y la orquesta al fondo; su entrada en min 1 seg 35, cuando se siente un ligero incremento en la dinámica; y el solo del clarinete acompañado del resto de las maderas, una atinada combinación entre la pericia del arreglista, un probable acercamiento o alejamiento del transductor, incluso una intrepidez del ingeniero en el sumador de señales previo a la cortadora.

La Figura 1.12 muestra a las tres cantantes a un costado del micrófono RCA 44BX y a Crosby en la cara opuesta, una forma excelente de aprovechar su característica bidireccional y, de paso, tener una comunicación visual entre ellos.

FIGURA 1.12. BING CROSBY Y LAS ANDREWS SISTERS EN UNA SESIÓN DE GRABACIÓN (DÉCADA DE 1940)



Fuente: Lobosco (13 de marzo de 2011).⁴⁶

⁴⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=coDGLURjwIk>

⁴⁶ Bing and the Andrews Sisters. *The Bing Crosby News Archive*, 13 de marzo de 2011. Disponible en <http://bingfan03.blogspot.com/2011/03/bing-and-andrew-sisters.html>

La ubicación de los artistas en la Figura 1.12, claramente en posición de grabación, contrasta con la de la Figura 1.13, donde aparecen en una pose estético comercial.

FIGURA 1.13. BING CROSBY Y LAS ANDREWS SISTERS (1944)



Fuente: Billboard Magazine (30 de octubre de 1943).⁴⁷

En relación con los referentes latinoamericanos, se debe tener en cuenta la posición geográfica de Colombia en el centro del tránsito comercial y cultural del continente, que la permeó de manifestaciones musicales provenientes de México, Argentina y el Caribe. Obviamente esta influencia alcanzó a la industria discográfica local, que se adaptó a las dinámicas industriales, corporativas y artísticas del hemisferio para competir de igual a igual.

En el caso de México, las grabaciones provenían de las disqueras RCA Victor, Odeon, Musart y Peerless. Los géneros más escuchados eran valeses, corridos y rancheras, aunque también llegó una gran cantidad de música antillana y de boleros que tuvo mucha acogida. Además, músicos colombianos viajaban constantemente allí al igual que a Cuba, donde la compañía Panart tenía su sede.

A comienzos de la década de los cincuenta, Lucho [Bermúdez] y Matilde [Díaz] estuvieron en Cuba, donde conocieron a Ernesto Lecuona y acompañaron a la Sonora Matancera, clásica agrupación cubana fundada en 1932. Luego viajaron a México, donde grabaron un LP para la RCA Victor, con el respaldo de músicos integrantes de las orquestas de Rafael de Paz y Dámaso Pérez Prado, músico cubano residenciado en México que tuvo éxito mundial al popularizar el mambo. (Wade, 2002: 198)

Las músicas colombianas, especialmente las de la costa caribe, se mezclaban muy bien con la mayoría de las llegadas del resto del continente, tanto así que todas las clases sociales participaban de ese sincretismo sonoro. Era habitual para ellas pasar de un corrido o un bolero

⁴⁷ Wikimedia Commons. Fotografía sin autor conocido. Disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bing_Crosby_and_the_Andrews_Sisters.jpg#filehistory

a un porro o una gaita, una usanza que se convirtió en un valor agregado con el ingreso de la radio en la década de los treinta y, más adelante, con la conformación de las orquestas de baile y el auge de la discografía nacional.

Las élites aceptaban esta música en sus clubes porque llegaba entreverada entre la música cubana, norteamericana, mexicana y argentina, también interpretada y grabada por estas orquestas, y porque músicos y compositores que no eran negros la habían sometido a una fuerte estilización. (Wade, 2002: 67)

Wade citó además un comentario del diario colombiano *La Prensa* acerca de las preferencias musicales del público entre 1941 y 1946: “se evidencia el gran predominio de la música cubana (bolero, guaracha, conga, rumba, además de son y danzón), en tanto que las canciones mexicanas y los tangos, junto con el foxtrot norteamericano, constituyen una presencia minoritaria”. (2002: 99)

No solo la música *per se* de aquellos países influenciaba a los artistas e ingenieros: el sonido de sus grabaciones también era crucial, particularmente en los géneros tropicales. No obstante, existe evidencia de que en México en los años cuarenta se aplicaban las técnicas de los grabadores nacionales: voz clara y presente y acompañamiento de fondo de la orquesta con la reverberación del cuarto de grabación. Ejemplos de ello son los siguientes análisis sonoros:

El bolero “Amor del bueno”, matriz (1934-42, 1942),⁴⁸ del compositor colombiano Luis Alberto Osorio Scarpetta (1914-1978), grabada para el sello Peerless por el cantante Miguel Aceves Mejía con la orquesta de Noé Fajardo. En esta obra se aprecia cómo los bronces se hacen casi imperceptibles para abrirles espacio a la voz. El ataque de los instrumentos de percusión da cuenta del tamaño del cuarto. En los solos de la flauta y los bronces se siente un incremento en la presión sonora, incluso un acercamiento de los ejecutantes al micrófono.

La rumba “Rica Pulpa” (2371, matriz 2952-44, 1944),⁴⁹ del compositor cubano Eliseo Grenet (1893-1960), grabada también para el sello Peerless por el Trío Durango con la orquesta de Francisco Argote. En esta obra, en el juego de percusión de la introducción previo a la entrada de la orquesta, se destaca la reverberación de los bongós.

⁴⁸ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/recordings/amor-del-bueno-4>. En YouTube se encuentran otras versiones con mejor reducción de ruido que conservan las características sónicas de la obra.

⁴⁹ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/recordings/rica-pulpa-3>. En YouTube se encuentran otras versiones con mejor reducción de ruido que conservan las características sónicas de la obra.

Los valeses “El Durazno” (2000, matriz 2394-43, 1943),⁵⁰ y “Cielito lindo” (2298, matriz 3948-50-R, 1946),⁵¹ grabadas por Pedro Infante con el mariachi Tapatío Marmolejo y la orquesta de Noé Fajardo, respectivamente. En estas obras se aprecia cómo la voz sobresale sobre las agrupaciones –la primera en formato tradicional con acompañamiento de piano; la segunda en formato de mariachi– en virtud de una interpretación dinámica que facilitó el trabajo del ingeniero de grabación.

Cabe aclarar que para el interés de esta investigación, enfocada principalmente en la música tropical, las obras anteriores aportan menos elementos de análisis que las tropicales, toda vez que los instrumentos de percusión usados en estos géneros brindan la posibilidad de una mejor percepción escénica en el sentido de Zagorky-Thomas (2014).

En relación con la música de Cuba, los artistas de mayor aceptación en Colombia eran la Sonora Matancera, Benny Moré, Daniel Santos, el Trío Matamoros y el Trío la Rosa. Ejemplo de ellos es el siguiente análisis sonoro:

La guaracha “Granito de maíz” (7008A, matriz C-3062, 1948),⁵² del compositor cubano René Márquez (1914-1986), grabada para el sello norteamericano Seeco por Daniel Santos. En esta obra se aprecian el contraste entre la distancia de la voz y la orquesta, en particular los percusionistas, que se escuchan alejados del micrófono y permiten inferir una aproximación al tamaño acústico del cuarto. Igual sucede con el efecto de alejamiento del cantante en min 1 seg 36 al finalizar la sección de los pregones, cuando le entrega el protagonismo al dúo de trompetas.

Aunque los estudios de la RCA Victor, ubicados en el complejo de la radioemisora CMQ, también recibieron a diferentes artistas en esos años, solo fue a partir de la década de los cincuenta que sus producciones tomaron fuerza. Recuérdese que mientras sus discos se hacían en New Jersey y tomaban meses para su comercialización, los de la disquera local Panart se hacían “en casa” y podían venderse en un par de semanas. (Reyes, 2015: 47)

Otras agrupaciones y cantantes solistas con prestigio cultivado se mantuvieron fieles al sello RCA Victor y a su estado de exclusivos: Antonio Arcaña, Arsenio Rodríguez, el Trío Matamoros, las orquestas Casino de la Playa, Hermanos Paláu, Hermanos Márquez y Cuarteto Mayarí. Este carácter de “exclusividad” se les otorgó en la década de 1950 a la Orquesta Aragón, Benny Moré, Xiomara Alfaro y al pianista y compositor Ernesto Lecuona. (Reyes, 2015: 45)

El sello local Panart, registrado con el nombre Cuban Plastic & Record Corp., tuvo entre sus artistas más representativos a Alberto Beltrán, el Conjunto Casino, la Sonora Matancera, Bienvenido Granda y el Trío la Rosa. En comparación con las grabaciones de la RCA Victor,

⁵⁰ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-durazno-7>

⁵¹ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=RG-z1Q92_ko

⁵² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vrmOZkoDfNg>

los análisis a continuación dan cuenta de una diferencia notable en su concepto estético sonoro.

La rumba “Pin Pin” –1051-A (1946),⁵³ del compositor cubano Luciano “Chano” Pozo González (1915-1948), con la Sonora Matancera y la voz de Bienvenido Granda, cuya letra hace una alusión jocosa de la derrota del Eje: *pin pin, cayó Berlín / pon pon, cayó Japón / pin pin, cayó Berlín / pon pon, cayó Japón*. En esta grabación se aprecia que los coros se escuchan más presentes y más “al frente” que la voz principal. El piano es el instrumento más sonoro después de las trompetas. El cuarto de grabación no se escucha tan dimensionado como en otras grabaciones de la época.

El bolero “Dulce veneno” –1198-A, matriz 430B2 (1949),⁵⁴ con el Trío la Rosa. En esta grabación se aprecia un sonido muy seco y falta de profundidad, debido probablemente al tamaño de la agrupación (tres voces, dos guitarras y maracas) y su cercanía al micrófono, lo que impide determinar la dimensión del cuarto. En algunos pasajes la guitarra puntera se escucha más fuerte que las voces y los demás instrumentos.

En Argentina, las grabaciones realizadas por la RCA Victor y Odeon fueron en su mayoría de tangos. La Figura 1.14 muestra el estudio en la primera década de los cincuenta.⁵⁵ Nótese la altura del techo, la madera del piso, el difusor poli-cilíndrico entre el contrabajo y el piano –tan de moda en los estudios del mundo en ese tiempo– y el par de ventanales con cortinas que ayudaban a la absorción de ciertas frecuencias de los instrumentos con ataques y transitorios rápidos. Obsérvese además que los micrófonos son los usuales RCA de cinta de la misma compañía y no los Neumann de condensador populares en esa década, y que su colocación es presumiblemente similar a la utilizada en la década de los cuarenta.

⁵³ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/pin-pin-0>.

En este enlace la obra aparece bajo otro sello disquero: Latin American Music Publishing Co. Ltd., un sub-sello de la casa matriz Peermusic originario de Reino Unido.

⁵⁴ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/dulce-veneno-3>

⁵⁵ Disponible en <http://jens-ingo.all2all.org/archives/2125> y en <http://tangosalbardo.blogspot.com/2018/05/un-cd-de-di-sarli.html>

FIGURA 1.14. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *LO MEJOR DE CARLOS DI SARLI Y SU ORQUESTA TÍPICA*. ESTUDIO DE LA RCA VICTOR EN BUENOS AIRES (DÉCADA DE 1950)



Fuente: Discogs (s. f.).⁵⁶

Un ejemplo de los trabajos realizados allí es el tango “Una carta” (83688-B, 1941),⁵⁷ del compositor argentino Miguel Buccino (1905-1973), con Aníbal Troilo y su Orquesta Típica. En esta grabación se aprecia el tratamiento adecuado de la acústica del cuarto, en tanto la reverberación natural se escucha muy cálida y de buen tamaño y ayuda a la grandeza sonora. También se nota con claridad la nota baja mi (E1) del piano en la introducción (la dominante de la tonalidad de la canción).

Pasando a Estados Unidos, a mediados de la década de los cuarenta se creó Seeco, un sello neoyorkino especializado en música latina que tuvo gran trascendencia por la categoría de sus artistas, entre los que se encontraban Bobby Capó, Daniel Santos, Noro Morales y la Sonora Matancera. Un ejemplo de sus producciones se presenta en el siguiente análisis sonoro:

El son montuno “Echa pa ca” (644-A, matriz 2NM-SR1320, 1948),⁵⁸ del compositor puertorriqueño Noro Morales (1911-1964), con la orquesta de su nombre. En esta grabación se aprecia una gran espacialidad en la percusión, mientras que la voz del solista y el resto de los instrumentistas tienen un sonido bastante seco. El tratamiento sonoro del piano también

⁵⁶ Discogs (s. f.). *Carlos di Sarli – Lo mejor de Carlos di Sarli*. RCA Victor Camden. –CAL-3080. Disponible en <https://www.discogs.com/release/6899235-Carlos-Di-Sarli-Lo-Mejor-De-Carlos-Di-Sarli/image/SW1hZ2U6MTgzMjM4MjU=>

⁵⁷ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/una-carta-19>

⁵⁸ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/echa-pa-ca%E2%80%99ca%E2%80%99-0>

muestra espacialidad y reverberación en los solos, probablemente debido a su relativa cercanía al micrófono.

Mención especial merecen las grabaciones del excelso maestro colombiano Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez (1912-1994) para la RCA Victor en México, Cuba y Argentina. Específicamente su trabajo en Buenos Aires en 1946 marcó un punto de inflexión en la discografía colombiana, toda vez que le sirvió para explorar diferentes formas y técnicas de captura que más adelante le aportaron a la industria nacional [Figura 1.15].⁵⁹ El maestro Bermúdez no solo llevó la música tropical colombiana a otros países latinoamericanos: también introdujo interesantes conceptos de grabación que se realizaban en estos países. Así, no solo hubo “exportación” de música sino también “importación” de conocimiento, un intercambio cultural que la literatura no había contemplado. De su viaje a Buenos Aires apareció la siguiente reseña en el diario barranquillero *El Universal*:

A los 34 años de edad, Lucho es invitado a grabar con la RCA Víctor en Buenos Aires por los Almacenes Glottman, representantes de la compañía en Colombia. Sale Lucho rumbo a Argentina acompañado solamente de su cantante, Matilde Díaz; apenas llega arma una orquesta con músicos de allá facilitados por Eugenio Nobile, director de la orquesta Panamericana, la casa Víctor, el sello Odeon y Eduardo Armani, músico, empresario y director de orquesta, que lo contrata para hacer presentaciones en su *night club*. Lucho Bermúdez forma una orquesta de 22 músicos donde solo son colombianos él, Matilde y Bob Toledo, un cantante cartagenero de boleros que se encontraba en Buenos Aires y que Lucho conocía desde la época de la emisora [de los Laboratorios] Fuentes en Cartagena. Lucho graba más de 60 temas, siendo los más conocidos “Danza Negra” (también llamada “Cumbia colombiana”), el porro “Buenos Aires”, el pasillo “Espíritu colombiano”, los boleros “Solamente a ti” y “Fantasía tropical”, el porro sonsonete “Caprichito” y el villancico tropical “Nochebuena”, que posteriormente graba la Sonora Matancera con la voz de Celia Cruz. (El Universal, 2012)

⁵⁹ Teniendo en consideración las fuentes de sus autores, los músicos que acompañan al maestro y el tipo de micrófono de la imagen –un Neumann U47–, es muy probable que esta fotografía no haya sido tomada en 1946 sino en alguna fecha de la década de los sesenta.

FIGURA 1.15. LUCHO BERMÚDEZ (IZQUIERDA, DE PIE) EN BUENOS AIRES (DÉCADA DE 1960)



Fuente: Corti y Balcázar (2019: 87).⁶⁰

De su trabajo en la RCA Victor bonaerense se muestra el siguiente análisis sonoro:

El porro “Buenos Aires” (LP016, 1946),⁶¹ de su autoría, con Eugenio Nobile y su Gran Orquesta Panamericana y la voz de Matilde Díaz. En esta grabación se aprecia un sonido muy similar a las realizadas en la misma época en otros países latinoamericanos. La percusión y el piano determinan el tamaño aproximado del cuarto, debido a la lejanía del micrófono principal. La voz aparece muy presente, al frente y un tanto seca, aunque no tanto como en las grabaciones de México y Cuba. A pesar de las diferencias de género, el sonido es muy similar al de la grabación del tango “Una carta”, de Aníbal Troilo, en 1941.

El maestro Bermúdez también grabó en Buenos Aires para el sello Odeon participando como director, arreglista o intérprete. Por razones de exclusividad, su nombre no apareció en los créditos, que fueron dados a Eduardo Armani, el director de la orquesta del sello.

El siguiente es un análisis sonoro de este trabajo:

⁶⁰ Los cruces entre Eduardo Armani y Lucho Bermúdez. *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*, Buenos Aires, agosto 23-26. Fotografía de autor desconocido. Disponible en https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/cyb-2018_lceayb.pdf

⁶¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BAWnj3s5KZQ> (min 10 seg 39).

Ante la dificultad para encontrar la etiqueta original y el número de catalogación, fue necesario tomarlos de una recopilación denominada *El joven Lucho* –LP016 realizada por Hernán Restrepo Duque, director artístico de la disquera Sonolux en 1983, con el sello Producciones Preludio, cuando llevó a cabo compilaciones de diferentes artistas pertenecientes a la RCA Victor. Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/11705554-Lucho-Bermudez-Y-Su-Orquesta-El-Joven-Lucho-Bermudez>

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

La cumbia “Las pilanderas” (70403-A, 1946), de su autoría, con Eduardo Armani y su Orquesta y el dueto vocal Marfil y Ébano.⁶² En esta grabación se aprecia un sonido general con menos reverberación. La percusión se mezcla o se funde mucho más que en la anterior “Buenos Aires”. El piano es apenas perceptible, tanto que parece que no fuera parte de la orquesta y hubiera sido remplazado por una guitarra. Las frases responsoriales de la trompeta son, junto a los saxofones de fondo, los únicos instrumentos a los que se les percibe algo de la reverberación natural de cuarto.

Las grabaciones del maestro Bermúdez en Cuba y México fueron realizadas a principios de la década de los cincuenta. Aunque las primeras no muestran mucha diferencia con respecto a las de Argentina en la década de los cuarenta, en las segundas, más allá del proceso de conversión análogo-digital utilizado, la diferencia en las frecuencias altas es bastante notoria, hecho que permite inferir el uso de grabadoras de cinta magnetofónica.

El porro “Salsipuedes”, grabado en Medellín, muy seguramente en los estudios de Silver –el maestro Bermúdez era su director artístico–, tiene un par de versiones adicionales: la de la RCA Victor en Cuba y la de Azteca en México [Figura 1.16].⁶³ Para el análisis sonoro se tomó la primera.

FIGURA 1.16. ETIQUETAS DE DOS VERSIONES DIFERENTES DEL PORRO “SALSIPUEDES”



Fuente: The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings (s. f.).

⁶² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BAWnj3s5KZQ> (min 13 seg 36).

Dadas las muestras disponibles, la realización de un análisis sonoro plenamente académico de las características sonoras de esta y la canción anterior resultó bastante difícil. De allí que la respuesta en frecuencia de bajos y altos no se haya llevado a cabo, precisamente por el desconocimiento de su forma de digitalización, que, al estar en una cuenta YouTube, no permitió conocer la rigurosidad de la conversión..

⁶³ Extrañamente, la etiqueta de este disco está marcada “Grabación Lyra de Colombia”, por lo que es factible que aluda al sello Lyra, cuya compañía matriz era Sonolux.

El porro “Salsipuedes” (23-5820, matriz E2XB-6773, circa 1952),⁶⁴ de su autoría, con la orquesta del maestro y la voz de Matilde Díaz. En esta grabación se aprecian matices rítmicos bastante llamativos con la inclusión de los bongós, que la hacen más cadenciosa y suave que las otras versiones. La voz se encuentra muy metida entre la orquesta y apenas sobresale de ella. La percusión y las trompetas parecen compartir el mismo lugar del cuarto, pues su reverberación es muy similar. Los saxofones y clarinetes aparecen mucho más cerca, pues suenan más secos y su espacialidad es similar a la de la voz. Lo que genera más curiosidad son los coros, cantados muy seguramente por los percusionistas o los ejecutantes de los bronces, ya que se escuchan bastante lejanos.

El mapalé “Prende la vela” (23-5820, matriz E2XB-6772, circa 1952),⁶⁵ (contracara del mismo disco de 78 rpm) también de su autoría, con la orquesta del maestro y la voz de Matilde Díaz. En esta grabación se aprecia una sonoridad muy similar a la anterior. En la introducción se siente la diferencia de posicionamiento entre los bronces –más alejados– y la voz –más presente y seca–, debido al tamaño de la reverberación del cuarto. La percusión y las maderas también se perciben más cerca. En la sección del coro, la voz suave de la solista apoya discretamente a los coristas y está alejada del micrófono.

Cabe recordar que en esos años la diferenciación de los niveles no se hacía con un mezclador sino a través del posicionamiento de los micrófonos con respecto a las fuentes sonoras en la sesión de grabación misma.

En referencia a los temas realizados en México, es factible que la innovación tecnológica de la grabadora de cinta magnetofónica y la técnica de grabación por capas (*overdub*) ya se estuvieran aplicando. Este supuesto se explica por dos razones: la notoria diferencia en la respuesta de las frecuencias altas: los 8.000 hercios que se alcanzaban en el formato clásico –grabación directa al disco– se duplicaban con la máquina; y el doblaje de la voz de la solista. El siguiente es el análisis sonoro de dos de los temas grabados allí:

El sonsonete porro “Marbella” (23-5899, matriz E2XB-7850, década de los cincuenta),⁶⁶ de su autoría, grabada para la RCA Victor, con la orquesta del maestro y la voz de Matilde Díaz. En esta grabación se aprecia desde la misma introducción el incremento mencionado; esta expansión de frecuencias permite ubicar de manera más precisa a los integrantes. Los bronces se encuentran a distancias muy diferentes de los saxofones. La percusión se escucha un tanto alejada con respecto al micrófono principal. La solista hace un sobrecanto o segunda voz. Los clarinetes, muy seguramente grabados por el maestro (quizás en *overdub*), se sienten más cerca que el resto de los vientos.

⁶⁴ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/salsipuedes-5>

⁶⁵ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/prende-la-vela-0>

⁶⁶ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Jw_9GZaHOR4,

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

El porro “Mi ranchito” (23-5899, matriz E2XB-7849, década de los cincuenta),⁶⁷ (contracara del mismo disco), de su autoría, grabada para la RCA Victor, con la orquesta del maestro y la voz de Matilde Díaz. En esta grabación se aprecia más claramente la apertura del rango de frecuencias hacia las altas. A diferencia de la versión de “Salsipuedes” grabada en Cuba, la separación entre la orquesta y la voz es más marcada, y esta última se siente muy presente en la mezcla del ensamble. El dueto de clarinetes también se escucha mucho más cerca que el resto de los vientos. Aunque no tanto como el grabado en los estudios de la RCA en Argentina en 1946, el piano también se destaca.

El primer registro del uso de las técnicas de doblaje y *overdub* del que se tiene información fue el realizado por el guitarrista Lester William “Les Paul” Polsfuss (1915-2009) en la canción “How high the moon” –1451 (1951), de su autoría, con letra de Nancy Hamilton, grabada para el sello Capitol Records con la voz de su esposa, Mary Ford. Tales técnicas requerían el uso de al menos un par de grabadoras de cinta magnetofónica; para ese entonces, la más popular era la Ampex 300 [Figura 1.17].

FIGURA 1.17. PUBLICIDAD DE LA GRABADORA DE CINTA MAGNETOFÓNICA AMPEX 300 (1949)



Fuente: Audio Engineering (julio de 1949).⁶⁸

⁶⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Z2lt8Zc1VMM>

⁶⁸ *Audio Engineering*, 33(2), 14. Disponible en de <https://www.americanradiohistory.com/Archive-All-Audio/Audio-Magazine.htm>

Todas estas grabaciones influyeron en el desarrollo y la evolución estético-sonora de la aún incipiente industria discográfica colombiana de la década de los cincuenta. Paulatinamente, en Medellín, con una o dos máquinas de prensa y recursos muy limitados, comenzaron a establecerse las primeras disqueras: Silver, Sonolux y Discos Fuentes, que en 1954 trasladó sus equipos desde Cartagena de Indias a esta ciudad.

Similar a lo sucedido con los sellos independientes estadounidenses, los colombianos comenzaron su historia como emprendimientos particulares que al cabo de una década se fueron tornando en grandes compañías de impacto internacional. Un ejemplo paradigmático de ello es el de Discos Fuentes: comenzó en la sala de la casa cartagenera de su propietario, don Antonio Fuentes, se trasladó al tercer piso de su emisora radial Laboratorios Fuentes, luego a un caserón del barrio Manga y finalmente a Medellín, primero a una casa de un barrio residencial y más tarde a la carrera 14 del barrio Guayabal,⁶⁹ cerca del aeropuerto Olaya Herrera.

Del caserón mencionado, el abogado Ángel Villanueva, gerente artístico (de artistas y repertorio, A&R) de la compañía, narró la siguiente historia:

Los llamaban los “ranchos”. Eran unas casas muy grandes con habitaciones para que los artistas que venían de afuera se quedaran: muchos provenían de poblaciones lejanas. Eran estudios con unas consolas de perillas redondas muy parecidas a las que usaban las emisoras. Recuerdo que para ubicar varios micrófonos y grabar todos al tiempo, al bajista lo ubicaban en la cabina donde estaba el grabador, porque utilizaban esa línea para su instrumento, y otra para los demás, tal como les había enseñado don Antonio [Fuentes]. Si se equivocaba uno, había que iniciar de nuevo [...]. Un micrófono grande cuadrado y otro redondo. Las cabinas eran movibles, se armaban y eran como de corcho [...]. Era una casa de un solo piso, con techo alto. Se grababan orquestas grandes como Los Corraleros y Pedro Laza. Las grabaciones las hacían unos señores de apellido De la Barrera; eran dos hermanos. Don Antonio les enseñó a ellos y ellos a su vez a mi papá (Villanueva, 2019E).⁷⁰

Este testimonio de Villanueva es contrario al mencionado por Peláez y Jaramillo:

Cuando en 1950 negoció la Emisora Fuentes con su hermano Rafael, que también se había encargado de los laboratorios, Antonio construyó su primer estudio de grabación en el barrio Manga de Cartagena [de Indias] y dejó que la prensa continuara funcionando en su casa. A este nuevo estudio de grabación parece que no le sacó mucho provecho, pues cuatro años más tarde, el primero de diciembre de 1954, por motivación de [su esposa] Margarita Estrada, Antonio Fuentes realizó uno de los cambios más radicales para su empresa y para su estilo de vida: empacó sus valores más preciados y se radicó en la Ciudad de la Eterna Primavera [epíteto de

⁶⁹ La nomenclatura vial urbana colombiana se expresa en calles (que corren de occidente a oriente), carreras (que corren de sur a norte), y en otras denominaciones como avenidas, circulares, diagonales, etcétera.

⁷⁰ Las entrevistas personales realizadas por el autor de esta investigación se marcan con la letra E seguida del año, y sus datos completos aparecen en un apartado de la sección de Referencias.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Medellín]. Habían pasado ya 20 años de grabaciones antológicas y de espectaculares emisiones a través de su estación radial. (Peláez & Jaramillo, 1996: 41)

Cabe resaltar el hecho de que mientras don Antonio Fuentes contaba con emisora radial, equipos de grabación y cortadora de discos, compañías como Silver y Sonolux apenas operaban con los recursos mínimos. Una de las grabaciones más significativas realizadas en los “ranchos” del barrio Manga fue la del álbum *Candela* (FLP004, 1958), con la orquesta de Pedro Laza y sus Pelayeros y la voz de Daniel Santos, que sirvió para su promoción nacional como orquesta de baile: una producción con excelente e imponente sonido [Figura 1.18].

FIGURA 1.18. DON ANTONIO FUENTES (IZQUIERDA), DANIEL SANTOS (TERCERO DE IZQUIERDA A DERECHA) Y ACOMPAÑANTES CELEBRANDO LA CULMINACIÓN DE LA GRABACIÓN DEL ÁLBUM *CANDELA* EN CARTAGENA DE INDIAS (1958)



Fuente: Discogs (s. f.).⁷¹

Similar a las disqueras anteriores –locales y norteamericanas–, Codiscos/Zeida comenzó su operación en Medellín en el cuarto piso del Edificio Roca en el centro de la ciudad. En un reportaje de 1959, su fundador, don Alfredo Díez, narró los inicios de la compañía destacando los esfuerzos y el empréstito personal aportado por su padre para llegar a cabo su emprendimiento.

Salió del colegio siendo un mozalbete y se puso a trabajar con los Bedout en el departamento de la RCA Victor. Este fue su primer contacto con los discos. Vendiéndolos y escuchándolos a diario tuvo la idea de montar un salón de discos, aspiración que llevó a cabo en compañía de Antonio Botero. [...] Alfredo montó un almacén en [la carrera] Carabobo, tan pequeño como que tenía 80 centímetros de ancho por 10 metros de fondo. Lo compró con una prima de 70 pesos y pagaba 20 al mes. Allí trabajó con sus hermanos Jorge y Horacio. [...] El almacén de Carabobo

⁷¹ Discogs (s. f.).⁷¹ Contracarátula del álbum *Candela*. Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/9592090-Daniel-Santos-Con-Pedro-Laza-y-sus-Pelayeros-Candela/image/SW1hZ2U6MjcxODM2ODQ=>

concluyó para Alfredo en 1949 cuando comenzó con el deseo de montar una fábrica de discos. Apeló a sus cuñados León y Francisco Ramírez Gutiérrez, montó la fábrica de Discos Silver, y a los seis meses vendió su parte a los socios León y Francisco. Entonces montó su propia fábrica, que se denominó Zeida. Empezó a producir el 1 de julio de 1950, pues en los meses anteriores se dedicó a la consecución y montaje de la maquinaria correspondiente. (Serna, 1959)

Este testimonio da clara cuenta de que el inicio de la industria discográfica nacional tuvo más de motivaciones y emprendimientos particulares que de iniciativas de tipo empresarial y corporativo como las emisoras de radio, establecidas por el Estado y por grupos económicos para promocionar sus productos y servicios. El reportaje anterior continúa describiendo las peripecias de los primeros años de la disquera que, junto con Discos Fuentes y Sonolux, conformaron la tríada de las *majors* criollas.

Carlos Serna: ¿De dónde proviene el nombre Zeida?

Alfredo Díez: A. Díez invertido, leyendo al revés la inicial de mi nombre y el apellido. Se le ocurrió a mi hermano Horacio. Yo había pensado en la denominación Fénix. Pero, como siempre, obramos en mancomún, en completo acuerdo, y adoptamos el que inicialmente tuvo la hoy empresa Codiscos. Desde 1953, por escritura pública, comenzó a llamarse Compañía Colombiana de Discos, por ser sociedad limitada. Antes era individual.

C. S.: ¿Quiénes comenzaron con usted?

A. D.: Horacio, Jorge y Alberto, y una secretaria, cajera a la vez, la señorita Blanca Lara, y Carlos Moncada como contador general. Los citados fuimos los fundadores de lo que hoy es Codiscos. Hacíamos de todo. No hubo labor que escapara a nuestra buena voluntad, así fuera la más ardua.

C. S.: ¿Qué máquina manejaba usted?

A. D.: Yo hice de todo. Fui prensista, calderero, pulidor, empacador y distribuidor. A la agencia de Marco Antonio y Pablo Lalinde, mis distribuidores especiales, llevaba personalmente el producto. (Serna, 1959)

Discos Silver y Sonolux iniciaron su operación en los radioteatros de las emisoras La Voz de Antioquia y La Voz de Medellín.

[Discos] Silver, fundada por los hermanos Jesús y José Ramírez Johns en asocio con Alfredo Díez, comenzó su labor grabadora a comienzos de 1949, y operaba en un edificio de la calle Los Huesos con la carrera Abejorral, en el barrio Colón. [...] Allí también se prensaban los discos de los sellos Caracol y Medellín (este último de propiedad de la cantante Tita Duval), que fueron promovidos por Alberto Toro Montoya y grabados en los estudios de la Voz de Antioquia. [...] Los discos se grababan en La Voz de Antioquia y La Voz de Medellín; era curioso, porque los estudios de esas emisoras se habían construido para hacer audiciones de radio en vivo y no para grabaciones fonográficas.⁷² (Restrepo Gil, 2012: 79)

⁷² Téngase en cuenta que la constitución de una disquera en aquellos tiempos implicaba mucho más que armar un estudio de grabación y comprar tecnología de audio: había que instalar las prensas y los equipos necesarios para la producción en serie de los discos. Las grabaciones podían hacerse en cualquier espacio que tuviera el acondicionamiento acústico necesario, por ejemplo, oficinas o radioteatros.

Ante semejante grado de estrechez técnica y de idoneidad, era impensable concebir un sonido característico y diferenciador entre las tres compañías.

Otra de las disqueras locales que tuvo gran influencia a partir de la década de los cincuenta fue Ondina, fundada por don Rafael Acosta –que también participó en la creación de Sonolux–. La compañía fue constituida en 1953 y funcionó hasta 1971, cuando por problemas administrativos fue embargada por sus acreedores. Sin embargo, con cambios en su razón social y un traslado a Bogotá, operó con su catálogo (cintas, discos y contratos) hasta 1974. De los inicios empresariales del fundador, Rodrigo Acosta Jaramillo, su hijo, contó lo siguiente:

Mi padre [también] fue fundador de Sonolux en 1949; el 2 de septiembre se firmó el acta. Mi madre trabajaba con la esposa de Antonio Botero Peláez, que era su socio. Los discos de siete pulgadas y 78 rpm salían con un borde sobran de pasta con la textura del carbón, y ellas se pelaban las uñas con papel de lija limándolos para darles decoro. (Acosta Jaramillo, 2018E)

Más adelante, el mismo Acosta Jaramillo describió la ruptura que hubo entre sus fundadores y las dificultades que enfrentó la disquera en esos años.

En 1952, cuando mi padre se fue para Estados Unidos, le dijo a su socio Antonio Botero: “quédate en la fábrica manejándola, que cuando vuelva vos también podrás disponer de vacaciones”. Resulta que cuando estaba en Nueva York con mi madre, Antonio Botero se les apareció y le explicó que había dejado encargada la empresa a su hermano Samuel, que era el que había montado las máquinas de prensa tres años atrás. A partir de ese momento tuvieron divergencias y al regreso disolvieron la sociedad; Antonio Botero se quedó con las cintas grabadas y el nombre de Sonolux, y mi padre con las máquinas y el local. Ahí fue cuando nació Discos Ondina en 1953. (Acosta Jaramillo, 2018E)

Este testimonio da a entender que Sonolux y Ondina compartieron inicialmente el mismo espacio: “al frente de Pepalfa, enseguida de Helados La Fuente, mi padre compró el local de [el barrio] Sevilla en 1960. [...] Ondina quedaba en la calle 67A # 51D-33, a dos cuadras del Seguro Social” [Figura 1.19]. (Acosta Jaramillo, 2018E)

FIGURA 1.19. FOTOGRAFÍA ACTUAL DE LA ANTIGUA FÁBRICA DE DISCOS ONDINA EN EL BARRIO SEVILLA, MEDELLÍN



Fuente: Google Maps (s. f.).

En el caso de Sonolux, Restrepo Gil anotó lo siguiente:

Al fundarse Sonolux ya existían otras compañías discográficas que comenzaban a hacer ruido en el ambiente musical del país; estaban Silver en Medellín, Tropical en Barranquilla, Fuentes en Cartagena y RCA Victor, representada por los Bedout de Medellín. Esta última hacía grabaciones de música nacional por cuenta de Ciro Vega Aguilera. Sonolux nació el 2 de septiembre de 1949 bajo la paternidad de Antonio Botero Peláez y Rafael Acosta Salinas; desde ese momento surgieron los sellos Sonolux y Lyra (abreviatura que contenía los nombres de Lázaro y Rafael Acosta), este último dedicado a la música “guasca”⁷³ o “de carrilera”⁷⁴ y parrandera. (Restrepo Gil, 2012: 80)

Según escritura pública, la razón social de la compañía era “Industria Electrosonora Nacional Limitada Sono-Lux, dedicada a la fabricación de artículos eléctricos, especialmente discos fonográficos, aunque también podría ocuparse en la distribución de otras mercancías distintas” (Arias, 2011: 103).

Cabe mencionar que a comienzos de los años cincuenta –debería agregarse hasta hoy–, la diferencia corporativa entre los grandes conglomerados empresariales discográficos internacionales y la industria local era muy grande. Dicha inferioridad, sin embargo, no limitó la importancia que la segunda tuvo en la consolidación de la música tropical y el consumo interno de este producto cultural en el país. Con las políticas de corte nacionalista y

⁷³ Término que hace referencia a los cantos de los campesinos en la labor de fabricación de las riendas y los látigos (las guascas) para su labor en el campo.

⁷⁴ Término que hace referencia a los cantos de los trabajadores de las vías ferroviarias colombianas desde la segunda mitad del siglo XIX.

proteccionista implementadas por los Gobiernos nacionales de la época, incluyendo la prohibición de las importaciones de discos y matrices, la industria local pudo fortalecerse.

En los años cincuenta era prohibido importar discos y matrices fonográficas a Colombia. El país se aisló por completo de las corrientes artísticas de vanguardia, y ello provocó que los empresarios del disco se dieran a la tarea de hacer música propia. (Restrepo Gil, 2012: 83)

El papel que jugaron los distribuidores y representantes nacionales de las disqueras desde principios del siglo, al igual que el impacto comercial de la radio, influenciaron a empresarios emprendedores, primero en la costa caribe y más tarde en Medellín, a conformar la industria discográfica colombiana, uno de los sectores económicos más queridos del país. Asimismo, la música que trajeron las grandes compañías, en especial la RCA Victor, marcó el inicio de su discografía y la búsqueda de ese sonido propio que fue adoptado y apropiado por los músicos, productores, intérpretes, ingenieros y gerentes de las disqueras nacionales a partir de la década de los cincuenta.

4. CONSOLIDACIÓN DE LA INDUSTRIA NACIONAL Y DEFINICIÓN DE LOS ESTILOS MUSICALES

Entre las décadas de los cincuenta y los sesenta se formaron las principales disqueras nacionales, algunas de las cuales (Discos Fuentes, Codiscos, Discos Victoria y Americana de Discos) aún permanecen activas. Otras vendieron sus catálogos a compañías nuevas o ya existentes; es el caso de Ondina, Tropical, Discos Vergara y Sonolux; esta última lo transfirió en 2019 a FM Discos y Cintas, disquera bogotana fundada a finales de la década de los setenta.

La industria discográfica global de la actualidad ha sufrido importantes cambios en la forma de estructurar su negocio, pues pasó de comercializar algo tangible —el soporte físico del vinilo, casete, CD o DVD— a negociar con un intangible: un producto digital alojado en la nube, del cual no siempre tiene el control.

En relación con Codiscos, la compañía es importadora y distribuidora de equipos de audio para sonido en vivo y grabación en estudio, y con su marca Tronex fabrica pilas que suministra a empresas gubernamentales y al mercado en general. Sin lugar a dudas, de las tres *majors* criollas es la que mejor se mantiene.

Discos Fuentes cuenta con una casi inagotable fuente de música de catálogo que le ha permitido tener excelentes contratos con compañías de televisión nacionales e incluso con la plataforma de *streaming* audiovisual Netflix, para la que sincronizó seis canciones que aparecieron en la serie *Narcos* (2016); asimismo, en su sitio web ofrece artículos de promoción comercial (*merchandising*) con los que sostiene a los pocos empleados que aún mantiene.

De Sonolux se conserva la maquinaria del estudio en la sede del canal privado de televisión RCN, ambos pertenecientes al *holding* empresarial Organización Ardila Lülle.

Posterior a la muerte de su fundador, don Otoniel Cardona, en 2011, Discos Victoria está construyendo actualmente una compañía virtual a partir de la digitalización de su repertorio original.

Por su parte, el nonagenario don Guillermo Galeano, fundador de Americana de Discos,⁷⁵ aún asiste cada martes en la mañana a la oficina de la compañía ubicada en el centro de Medellín, donde sus dos hijos se ocupan de la gerencia y la conversión digital del catálogo de cintas.

Además de las regalías recaudadas por la edición de los catálogos, las presentaciones de sus agrupaciones emblemáticas es otra fuente de ingresos para las disqueras. En esta operación ellas reciben un porcentaje de los contratos; Discos Fuentes incluso tiene una página de *booking* en la red.

A pesar de su estado actual, las disqueras nacionales llegaron a tener un gran impacto a nivel latinoamericano e incluso mundial, y sus artistas fueron y aún siguen siendo altamente reconocidos en muchos países.⁷⁶ A medida que fueron avanzando en su consolidación, cada compañía comenzó a diferenciarse según el tipo de repertorio y estilo musical que privilegiaba. Discos Fuentes era la de la música “caliente” oailable (tropical y salsa); Sonolux, la de la música andina “de cuerda”; Codiscos, la del “nuevo” vallenato, un híbrido creado en la década de los setenta muy similar al fenómeno del “chucu-chucu” (Parra Valencia, 2014); y Discos Victoria, la de las músicas guasca y de carrilera.

Con todo, era imperativo para ellas tratar de cubrir la mayor cantidad de géneros posible. En este sentido, Discos Fuentes lanzó en 1961 la idea de los compiladosailables de fin de año, estrategia que las demás disqueras tarde o temprano tendrían que imitar.

En razón de que los catálogos de las disqueras de principios de la década de los cincuenta están incompletos, fue necesario acudir a fuentes adicionales como cintas, reconocidos archivos como los del señor Hernán Restrepo Duque (1927-1991) –notable folclorista y musicólogo medellinense que construyó la fonoteca que lleva su nombre en el Palacio de la Cultura de Medellín– y sitios web con bases de datos de su discografía.

A veces sin sede, en ocasiones sin prensas, para 1960 existía en Medellín un grupo de disqueras cuya mayor, a veces única convicción, era la de grabar y vender discos.

Silver tiene un capital invertido de varios accionistas, entre quienes figuran los Ramírez Johns si mal no estamos. Su gerente, [...] León Ramírez, abogado, es muy entusiasta y cada día lo vemos en sus oficinas disponiendo una u otra cosa para el mejor desenvolvimiento de la empresa a su cargo. Silver prensa la marca mexicana Peerless, donde abunda la música de Pedro Infante, Lola

⁷⁵ Desde su fundación –cuya fecha es confusa aun para el mismo fundador–, la disquera tuvo varias razones sociales: Silver, Industria Nacional del Sonido, Metrópoli y Americana de Discos

⁷⁶ En un viaje del autor a Europa en 1996, cuando el formato del CD estaba en su apogeo, era posible encontrar en las tiendas de discos a artistas de sellos colombianos.

Beltrán, el Tariácuri y tantos artistas más de prestigio. En nuestra opinión, Silver requiere su traslado a un edificio de mayor capacidad. La casa donde funciona actualmente no es suficiente para atender [...] su movimiento. Quizá sus propietarios ya habrán adelantado alguna gestión sobre el particular y sería muy conveniente que la hicieran para que se instale en cómoda edificación, tal como lo han hecho otras empresas de su género. (Serna, 1960b)

Uno de los factores más importantes para la sostenibilidad de las disqueras fue la distribución de sellos internacionales. Silver lo hacía con Peerless, especializada en la música mexicana de corte ranchero y mariachi que tanto ha impregnado la cultura popular antioqueña.⁷⁷ Asimismo, para la década de los cincuenta sus ventas y representaciones eran superiores a las de su competencia; además, contaba con cuatro prensas para la duplicación de los discos y, lo mejor: tenía como director artístico al maestro Lucho Bermúdez. Así lo narró el propio don Guillermo Galeano, que para 1954 ocupaba el cargo de contador de la compañía:

—Yo empecé en Discos Silver como contador. Un día estaba con el maestro Lucho Bermúdez, el director artístico, observando la grabación de “El aguardientero”, interpretado por Los Trovadores del Recuerdo. Al tiempo subió a mi oficina Félix Ramírez, su compositor y dueño, me saludó, pero me dio la impresión de que quería algo más. Cuando me propuso que grabáramos “La última Navidad”, le dije que yo no tenía fábrica ni podía grabarle, y ahí fue cuando me contó que el maestro Lucho se había negado a hacerlo. “Vaya usted y hable con él a ver si me autoriza”, me dijo; así que bajé de la oficina y hablé con él:

—Maestro, ¿por qué no le graba al señor Félix Ramírez “El aventurero” y “La última Navidad”?

—Guillermo: usted sabe que la fábrica está *full* con los éxitos que tenemos. De él ya está “El aguardientero”; y de México, a Pedro Infante y al Caballero Gaucho, están pidiendo temas de Toña La Negra y apenas contamos con cuatro máquinas. Ni siquiera damos abasto con todos los pedidos; así que para guardarlo para el año entrante es bobada. (Galeano, 2018E)

Es interesante notar que para esos años el maestro Bermúdez, aparte de su labor musical, también se ocupaba de cargos administrativos.

En una entrevista posterior, don Guillermo habló de la creación de Industria Fonográfica Metrópoli –que más adelante se llamó Americana de Discos–, donde finalmente pudo grabar las canciones de Félix Ramírez. Con pequeños tirajes de 300 discos comenzó a comercializar a sus artistas en ciudades de Antioquia, la región del Eje Cafetero y el departamento de Valle del Cauca.

Estando en Discos Silver fue cuando fundé Discos Metrópoli [Industria Fonográfica Metrópoli]. Luego trabajé en una empresa de textiles pero tuve problemas allí, pues entraba a las siete de la mañana y nunca sabía a qué horas salía, así que los tiempos no me daban para estar en el sello.

⁷⁷ Colombia está organizada territorialmente en municipios, departamentos (equivalentes a las provincias españolas) y regiones (con alguna similitud a las comunidades autónomas). Antioquia es uno de sus departamentos, del cual el municipio de Medellín es su capital.

Las grabaciones las hacíamos en Ondina, yo en las mañanas y Antonio Fuentes en las tardes. Luego de mi retiro de la textilera estuve en la Price Waterhouse Cooper e Industrias Mazel, a la que puse la condición de tener los martes y jueves libres, de modo pudiera dedicarme a hacer los discos. El gerente de Mazel, un señor judío, se entusiasmó con la idea de levantar la fábrica de la disquera y construimos las máquinas en su taller. Además, aprovechando las calderas y el tanque de agua, me conseguí una empresa de fundición para hacer la base de las prensas y llevé a su mecánico para que viera cómo eran y tomara las medidas. Los materiales y la materia prima los traíamos de Estados Unidos. Los dueños de Mazel –también judíos– tenían mucha amistad con los propietarios del sello venezolano Vene Vox. Cuando estos cerraron su empresa, les compramos dos prensas y así ajustamos cuatro. Además, contábamos con los equipos para grabar y los micrófonos. (Galeano, 2018E)

Palabras sencillas y coloquiales que muestran cómo a partir de la grabación de un par de canciones nació una compañía que aún hoy (año 2022) se sostiene por la pasión de un emprendedor que tenía que ocuparse en actividades extra discográficas para subsistir. Aunque nunca tuvo turno para el corte de los acetatos –trabajo que encargaba a Sonolux, Codiscos, Discos Ondina o Discos Victoria, de tal forma que solamente hacía los *stampers* y enviaba la cinta maestra para el corte –, Industria Fonográfica Metrópoli alcanzó a ser dueña de ocho prensas; además, adquirió el catálogo de Discos Silver y tuvo contratos de representación con compañías de Perú, Estados Unidos, México y Puerto Rico. Su pequeño estudio en el barrio Los Colores de Medellín no daba abasto para cumplir con los compromisos, por lo que debía acudir a los de Ondina y Discos Victoria, y en su momento de gran producción fue competencia de las tres *majors*.

En 1982, don Guillermo Galeano le vendió el catálogo, los equipos y las máquinas a Francisco Montoya, propietario de FM Discos y Cintas, y se fue a administrar a Discos Victoria. En 1993, una vez jubilado, en compañía de su esposa e hijos revivió la disquera, esta vez con el nombre de Americana de Discos, y recuperó el catálogo con el que opera, como se mencionó, hasta la actualidad.

Junto con los hijos de don Antonio Fuentes (Discos Fuentes) y don Alfredo Díez (Codiscos), don Guillermo Galeano es el gran sobreviviente de los fundadores y dueños de los sellos discográficos del país. Según don Humberto Moreno, director artístico y creador del Departamento de Promoción y Publicidad de Codiscos en 1966,

Al principio, en los años cincuenta, la industria recibe una especie de encargo: aprender cómo se manejaba. Los dueños eran los que hacían todo, y contrataban gente en la medida en que iban necesitando quien les ayudara. (Moreno, 2018E)

Para los inicios de la década de los sesenta, Sonolux –fundada el 5 de septiembre de 1949–, ya llevaba más de diez años en el mercado. La distribución de los productos de la RCA Victor y la presencia de Hernán Restrepo Duque como director artístico la hacían una fuerte competidora.

Hace cosa de dos o tres años inauguró Sonolux sus modernas instalaciones en el sector que ocupa actualmente: la esquina de La Asomadera, un lugar bastante comercial donde operan otras importantes empresas de Medellín. En un comienzo, el edificio pareció suficiente y capaz de dar albergue a las oficinas y maquinaria de la empresa, pero su ensanche no se hizo esperar. Los propietarios dispusieron una adición que ha sido terminada con todo el lujo del caso. [...] La dimensión de la nueva área llega a los 1.080 metros cuadrados. [...] Anotemos de paso que el estudio de grabación de también es lujoso y moderno. Tiene 14 metros de largo, 11 de ancho y 8 de alto, una dimensión muy adecuada que se ajusta a la técnica más moderna en cuanto a acústica y detalles se refiere para la obtención de impecables grabaciones fonográficas. (Serna, 1960b)

Del fragmento anterior sorprende el tamaño del estudio de grabación, muy similar al de las más renombradas salas del planeta. El emblemático Abbey Road Studio 2 londinense –que hicieron famoso The Beatles–, tiene 7,31 metros del alto, 11,65 metros de ancho y 18,35 metros de largo, y sus cuartos de control se ubican en un segundo nivel (Abbey Road Studios, s. f.). El Studio A de Capitol Records en Los Ángeles tiene un volumen de 822 metros cúbicos frente a los 1.232 de Sonolux. Es posible entonces afirmar que fue el estudio más grande que tuvo Colombia en toda su historia. Ahora bien, existen fuentes que contradicen esta información. Es el caso del artículo del diario *Pantalla* con fecha 5 de julio de 1963 –escrito tres años luego del artículo anterior–, que informa que la compañía inaugurará la renovación del estudio el 20 de julio, en conmemoración del Día de la Independencia.

La Industria Electro Sonora Limitada, Sonolux, se apresta a inaugurar su moderna sala de grabación Luis Uribe Bueno, tal como se la ha denominado por disposición de su junta directiva, para rendir honor a quien como músico, arreglista, compositor y fundador de la empresa ha cumplido una labor encomiable. [...] Para conocimiento de los lectores presentamos algunos datos técnicos de la nueva sala, suministrados por el señor Lionello Farci L., que lleva nueve años en la empresa y [...] de experiencia en el ramo: 10 metros de ancho por 12 de largo y 6 de alto, lo que representan 1000 metros cúbicos o 30.000 pies. Posee una cortina automática que se acciona a control remoto desde la consola para obtener más brillo u opacidad en las grabaciones. Con esa cortina, en suma, se obtiene un mejor efecto acústico. (Diario *Pantalla*, 5 de julio de 1963)⁷⁸

Queda entonces la duda de si, por tratarse de una renovación, las medidas se redujeron. La Figura 1.20 muestra una fotografía del estudio tomada en la sesión de grabación del álbum *León Cardona y sus Hawaianas. En ambiente* (LP 12-546). Nótese el separador entre los saxofones y las trompetas. Aunque solo se alcanzan a ver ocho personas, es factible que también haya habido un pianista y un bajista.

⁷⁸ Recorte de prensa facilitado por Carolina Santamaría-Delgado.

FIGURA 1.20. SONOLUX. ESTUDIO DE GRABACIÓN LUIS URIBE BUENO. SESIÓN DE GRABACIÓN DEL MAESTRO LEÓN CARDONA (CIRCA 1967)



Fuente: archivo personal del maestro León Cardona.

La Figura 1.21 muestra la contracarátula del álbum *Camino Viejo. Garzón y Collazos interpretan a José A. Morales* (IES 13-606), que muy posiblemente también fue grabado en 1967. Comparada con la fotografía de la Figura 1.20, los materiales de las paredes (paneles de tela y difusores de madera) son diferentes, lo que permite inferir que fue tomada en otra área.

FIGURA 1.21. SONOLUX. ESTUDIO DE GRABACIÓN LUIS URIBE BUENO. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *CAMINO VIEJO. GARZÓN Y COLLAZOS INTERPRETAN A JOSÉ A. MORALES* (CIRCA 1967)



Fuente: archivo personal del autor.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

La Figura 1.22 muestra la contracarátula del álbum *Si machi no kier* (993-447), de la agrupación Sensación del Caribe. En la esquina, al fondo, se aprecia el difusor vertical poli-cilíndrico, característico de los estudios de la época.

FIGURA 1.22. SONOLUX. ESTUDIO DE GRABACIÓN LUIS URIBE BUENO. AGRUPACIÓN SENSACIÓN DEL CARIBE. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *SI MACHI NO KIER* (1973)



Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 1.23 muestra la carátula del álbum *¿Quién ha dicho...? Somos los Cañaguateros* (LCS 153-113). Nótese la altura del estudio y las escaleras de caracol, que está semi-oculta por los separadores verticales.

FIGURA 1.23. SONOLUX. ESTUDIO DE GRABACIÓN LUIS URIBE BUENO. AGRUPACIÓN LOS CAÑAGUATEROS. CARÁTULA DEL ÁLBUM *¿QUIÉN HA DICHO...? SOMOS LOS CAÑAGUATEROS* (1975)



Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 1.24 muestra la carátula del álbum *Siempre a'entro* [05(0131)02230, 1988], grabado para la RCA Victor, con la banda Hijos de la Niña Luz, agrupación famosa por su intérprete y compositor Lisandro Mesa. Nótese el tamaño del estudio (visto desde arriba), la cortina operada a control remoto y la madera del piso.

FIGURA 1.24. SONOLUX. ESTUDIO DE GRABACIÓN LUIS URIBE BUENO VISTO DESDE ARRIBA (1988). BANDA HIJOS DE LA NIÑA LUZ. CARÁTULA DEL ÁLBUM *SIEMPRE A'ENTRO*



Fuente: Discogs (s. f.).⁷⁹

En relación con la disquera Codiscos/Zeida,

Esta empresa inicialmente fue fundada en 1950, pero se formalizó en marzo de 1954, fecha en la que los hermanos Alfredo, Horacio y Alberto Díez Montoya constituyeron una sociedad comercial de responsabilidad limitada: la Compañía Colombiana de Discos Limitada, Codiscos. (Arias, 2011: 106)

De una iniciativa particular, Codiscos llegó a convertirse en una gran compañía, y en la actualidad es la única que conserva su catálogo de cintas completo y los estudios construidos en los años noventa. Para las décadas de los sesenta y los setenta tenía la representación de algunos de los sellos más importantes del planeta, incluyendo el de la norteamericana Capitol Records, que contaba con artistas de la talla de Frank Sinatra y Nat King Cole. La Figura 1.25 muestra el anuncio de prensa publicado en 1955.

FIGURA 1.25. CODISCOS/ZEIDA. ANUNCIO DE PRENSA QUE PUBLICITA LA DISTRIBUCIÓN DEL SELLO CAPITOL RECORDS (1955)

⁷⁹ Disponible en <https://www.discogs.com/es/Banda-Hijos-De-La-Ni%C3%B1a-Luz-Siempre-AEntro/release/7236831>

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).⁸⁰

Adicionalmente, manejaba el catálogo de la compañía europea Odeon, filial de Buenos Aires, que incluía un vasto repertorio de tangos.

El sello Odeon Argentina, en el que prensaba la mayoría de la llamada canción ciudadana, tuvo en Colombia, gracias a Codiscos, la difusión que convirtió a este país esquinero de América Latina en uno de los más grandes consumidores de tango en el mundo de habla hispana. (Arias, 2011)

En entrevista para el periódico medellinense *El Colombiano* en 1959, don Alfredo Díez habló de la evolución y consolidación de la compañía.

Carlos Serna: ¿cuál fue el capital inicial?

Alfredo Díez: veinticinco mil pesos. Hoy está en dos millones. La empresa cuenta con 147 elementos, y su servicio está distribuido en fábrica, oficinas de Junín y agencias de Bogotá y Cali.

C. S.: ¿cuántos discos produjeron por primera vez?

A. D.: trece o catorce. Solo teníamos una prensa. Trabajábamos con las uñas. Hoy tenemos 19 prensas y estamos en capacidad de producir 18.000 discos diarios.

⁸⁰ Publicidad aparecida en el periódico medellinense *El Colombiano* el 4 de septiembre de 1955.

C. S.: ¿cuál es su mayor alegría?

A. D.: una de las grandes alegrías de mi vida la sentí cuando vi que hicimos el primer disco. Primero, cuando se importaban, creía que resultaba difícil elaborarlo aquí. Después, cuando tuve la satisfacción de palpar la realidad, me sentí feliz.

C. S.: ¿recuerda el primero?

A. D.: su título era “Suicidio”, del Trío San Juan, con el sello Zeida. Con la marca Silver, el primero fue “Ocultame esos ojos”, cantado por el Trío Torbellino.

C. S.: ¿cómo ve la industria fonográfica en Colombia?

A. D.: su progreso es notorio. Francamente, el adelanto que se ha logrado es admirable. Nuestro sistema de producción es más eficiente, más sencillo. Mi hermano Alberto, recién llegado de Europa, cuenta que francamente está sorprendido de la forma como hemos progresado en materia fonográfica.

C. S.: ¿cuánto vale el edificio de Codiscos?

A. D.: en catastro está avaluado en 579.000 pesos, pero el valor comercial del edificio y el terreno es, como mínimo, un millón de pesos.

C. S.: ¿algún disco de 78 rpm ha llegado a la cifra de cien mil números?

A. D.: en Colombia actualmente resulta difícil alcanzar esa cifra. El disco de 78 y 45 rpm que más se ha vendido es “Mil puñaladas”, del sello mexicano Musart.

C. S.: ¿y en *long play*?

A. D.: indudablemente que el de Nat King Cole, que llegó a 25.000 unidades. Es mucho decir. En dinero equivale a unos 400.000 pesos, entregado al distribuidor se entiende, al precio de fábrica.

C. S.: los discos lanzados por su empresa durante lo que lleva de funcionamiento, ¿sí pueden ser diez millones?

A. D.: pues usted lo ha calculado. Y está bien esa apreciación. (Serna, 1959)

Esta declaración da cuenta del crecimiento y el nivel tecnológico en esos años no solo de Codiscos, sino de la industria discográfica en general. En relación con la canción “Suicidio”, ni esta ni las canciones de Nat King Cole fueron grabadas en Colombia; únicamente replicadas y distribuidas en conformidad con los contratos de licencia que tenía la compañía.⁸¹ De hecho, Capitol Records le facilitó los planos para la construcción de los estudios en el barrio El Poblado, que remplazaron los del Edificio Roca. (Mejía, 2018E)

Un artículo de 1960 del periódico *El Colombiano* reseñó el décimo aniversario de fundación de la compañía, ocurrido el 1 de julio, y la construcción de los nuevos estudios.

Su décimo aniversario de fundación encuentra a Codiscos en plena etapa de superación y con el ánimo de sus propietarios para seguir la carrera ascendente. No hace mucho se abrieron nuevas distribuidoras en Barranquilla y Bucaramanga y fueron reorganizadas las que existen en Bogotá,

⁸¹ La referencia de catálogo no se encuentra disponible ni en el archivo de la compañía ni en los demás consultados; sin embargo, la canción apareció publicada en la década de los sesenta por Discos Fuentes en el álbum *Johnny Albino y su Trío San Juan, Época de Oro Vol. II* (L.P.F. -300299), licenciada por el sello Verne, uno de los primeros distribuido por Codiscos.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Cali y otras ciudades del país. También fueron adquiridas nuevas camionetas para llevar los discos hasta el sitio preciso donde están ubicados los distribuidores o lugares de expendio.

[...] Sin duda alguna, el más notorio progreso de Codiscos lo constituye su nuevo estudio de grabación, que se está construyendo en cercanías de El Poblado. Será uno de los primeros en Latinoamérica para grabaciones de sonido estereofónico en gran escala. Y estará dotado de los avances técnicos más notables del momento, razón por la cual se encuentra en Estados Unidos el jefe técnico de la compañía, don Alberto Díez Montoya. Su inauguración está *ad portas*, aunque es necesario terminarlo con el acondicionamiento especial. Medio millón de pesos se ha invertido en su construcción, y con ese dinero se atenderá hasta el más mínimo detalle para lograr su mayor eficacia y, con miras al futuro, de hacer allí grabaciones que saldrán al exterior. (Serna, 1960a: 9)

Y en su reseña del 1 de diciembre del mismo año, Serna presentó una actualización del estado de la compañía y de las novedades del nuevo estudio.

La Compañía Colombiana de Discos [Codiscos] está empeñada en su progreso. Día a día se afanan sus propietarios para colocar la empresa a la altura de su prestigio; por eso, hace algunos meses comenzó la construcción de nuevos estudios de grabación, pues los que posee en el edificio Roca no llenan los requisitos exigidos por la época. Es que, con el correr de los días, la técnica en discos es más exigente y surgen tantas cosas que los fabricantes o propietarios se ven obligados a estar a tono con el momento. Efectivamente, en mayo o junio del presente año comenzó la construcción de un edificio de dos plantas situado a solo dos cuadras de la plaza de El Poblado, populoso sector de Medellín habitado por gente distinguida, donde, al igual que en la carretera a Envigado, abundan las residencias lujosas y las fincas imponentes para el gran descanso y el “wee-ken” de los más pudientes. A comienzos del sesenta y uno empezará a funcionar el estudio de grabación con todas las dotaciones más modernas.

[...] Ese estudio de grabación es uno de los más amplios y cómodos no solo de Colombia, sino de Suramérica. Y está construyéndose con la técnica más moderna, dado que el señor Alberto Díez, técnico general de la compañía, viajó a Estados Unidos para observar los adelantos en materia fonográfica y ponerlos en práctica. Dieciséis y medio metros de largo, diez de ancho y seis y medio de alto constituyen su dimensión. Cerca de él hay una cámara de eco tan alta como la misma sala. La cabina de control, donde van la consola y demás aparatos, es espaciosa, permite la visibilidad de la cabina a través de un cristal cóncavo, y está acondicionado para grabaciones en sonido estereofónico, implantado ya en nuestro país por otras empresas. Según la necesidad, podrá acomodar hasta 60 músicos. En fin, que todo aquello es de un acabado perfecto y la distribución de las oficinas se hizo técnicamente. (Serna, 1960b: 6)

Este estudio superaba ampliamente en volumen al de Capitol Records en Los Ángeles (1.072 metros cúbicos frente a 822). Cabe recordar que Sonolux disponía de su nuevo estudio desde 1958 y Discos Fuentes desde 1960.

La Figura 1.26 muestra a los integrantes de la orquesta del maestro Francisco “Pacho” Galán Blanco (1906-1988), tomada probablemente en 1957 para la grabación del álbum del

sello Zeida *Pacho Galán y su Merecumbé* –LDZ 2006.⁸² Por la baja altura, el piso alfombrado y la estrechez del espacio, podría corresponder al estudio que tenía Codiscos en el Edificio Roca. En la fotografía aparecen 15 personas, entre ellas el director (izquierda, al frente), tres cantantes (incluyendo a la solista, Emilia Valencia), cuatro trompetistas y cuatro saxofonistas. El sonido de esta producción es bastante seco, sin reverberación, y no alcanza a escucharse el cuarto.

FIGURA 1.26. CODISCOS/ZEIDA. ORQUESTA DE PACHO GALÁN. ESTUDIO DE GRABACIÓN, EDIFICIO ROCA (1957)



Fuente: Archivo fotográfico, Repositorio digital de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (18 de agosto de 2020).⁸³

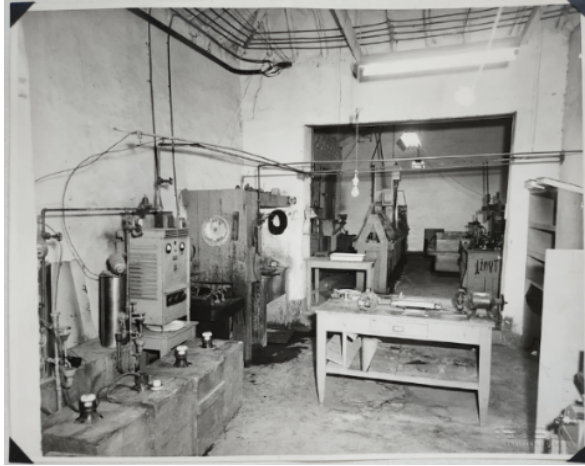
Las Figuras 1.27, 1.28, 1.29, 1.30 y 1.31 muestran, respectivamente, algunas de las etapas del proceso de fabricación de los discos: la galvanoplastia (donde se impregnaba el disco plateado en el níquel líquido), la caldera (que permitía la fundición de los gránulos de polivinilo para crear las famosas “galletas” que luego eran prensadas para la producción del disco), las imprentas (donde se hacían las carátulas y las etiquetas) y el proceso de empaque.

⁸² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WTJ3bU4Kozg>

⁸³ Fotografía: Digar. Disponible en <https://archivofotografico.bibliotecapiloto.gov.co/buscar-imagenes/>

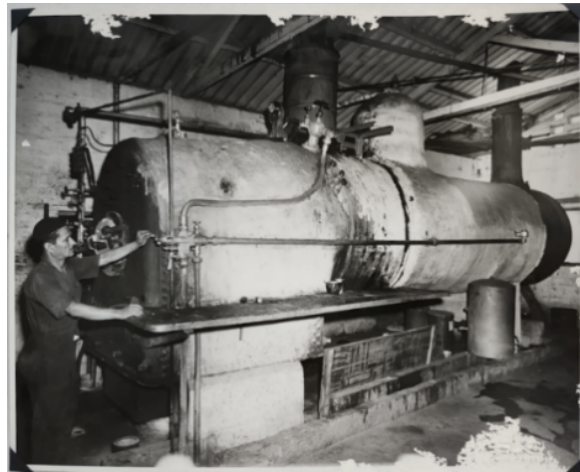
CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

FIGURA 1.27. CODISCOS. TALLER DE GALVANOPLASTIA



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).

FIGURA 1.28. CODISCOS. CALDERA



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).

FIGURA 1.29. CODISCOS. IMPRENTA



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).

FIGURA 1.30. CODISCOS. ETIQUETAS PARA LOS ÁLBUMES



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).

FIGURA 1.31. CODISCOS. PROCESO DE EMPAQUE



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (s. f.).

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Discos Fuentes, que había sido fundada en Cartagena de Indias el 28 de octubre de 1934, llegó a Medellín el 1 de diciembre de 1954, en medio del auge y crecimiento de la industria local, a competir de manera directa. Este traslado era más que esperado, teniendo en cuenta el potencial económico de ambas ciudades.

Con una caldera, cuatro prensas y reducido espacio, en una casona vieja del barrio Colón se concretó la radicación de una industria que por variadas razones tenía mayor futuro en medio del área industrial de Antioquia y no en la costa atlántica, donde el turismo era el potencial económico. (Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones, 1986: 2)

La necesidad de realizar sus grabaciones en las instalaciones que dejó en Cartagena de Indias y en el estudio de Discos Ondina en la nueva ciudad cambió en 1960 cuando la disquera construyó la sede que por muchos años fue uno de los epicentros de la música tropical en Colombia. Allí estuvo hasta el 9 de marzo de 2016, cuando entregó su edificio a una importante compañía textil de la ciudad [Figura 1.32].

FIGURA 1.32. DISCOS FUENTES. CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA SEDE, MEDELLÍN (1960)

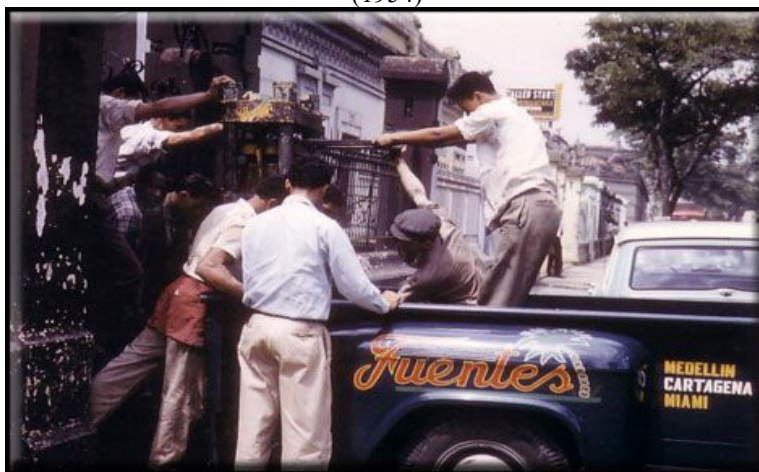


Fuente: Edimúsica S. A. (s. f.).

Entretanto, en el período 1954-1960, la recién llegada disquera operó en una antigua casa del barrio Colón, cerca de la fábrica y el estudio de Discos Silver, un comienzo aparentemente humilde como lo muestra la Figura 1.33. Aunque menos boyantes que los Díez Montoya de Codiscos o los Ramírez Johns de Sonolux y Silver, los Fuentes podían permitirse viajes de

capacitación y compra de máquinas y materia prima en el exterior, y mantener activas sus casas y la emisora en Cartagena de Indias.

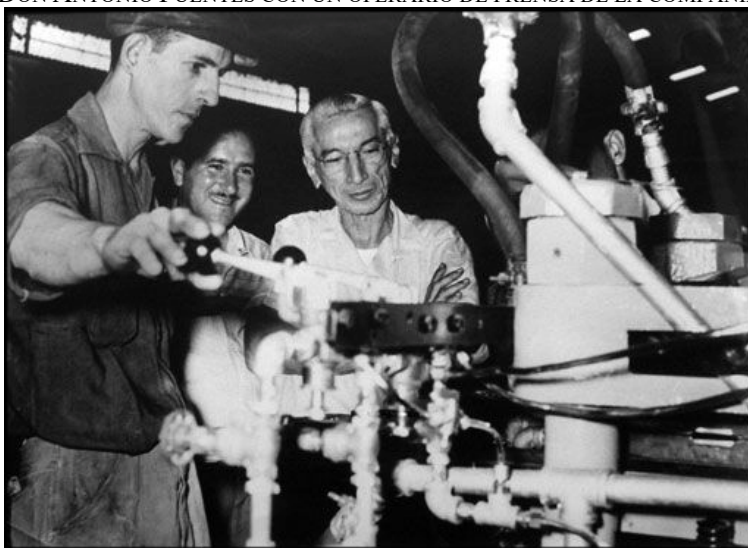
FIGURA 1.33. DISCOS FUENTES. TRASLADO DE LAS PRENSAS A LA SEDE DEL BARRIO COLÓN EN MEDELLÍN (1954)



Fuente: Fuente: Edimúsica S. A. (s. f.).

Tres épocas, tres sedes, y cada una mejor que la otra. Para 1961, don Antonio Fuentes veía cómo la suya se estaba convirtiendo en una compañía sólida y próspera que tenía asegurada su consolidación económica e industrial [Figura 1.34].

FIGURA 1.34. DON ANTONIO FUENTES CON UN OPERARIO DE PRENSA DE LA COMPAÑÍA (CIRCA 1962)



Fuente: Fuente: Edimúsica S. A. (s. f.).

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

A diferencia de Sonolux y Codiscos, que tenían entre sus activos la representación de sellos y marcas internacionales, hasta 1960 Discos Fuentes se dedicó casi de manera exclusiva a la producción, en especial de música colombiana.

No hace mucho celebró Discos Fuentes sus bodas de plata. Cumplió los 25 años de labores en medio de ese “negro mundo” de los discos, lanzando música a diestra y siniestra y dándole cabida, en mayor proporción, casi dijéramos exclusivamente, a la música colombiana. Ahora se tomó la determinación de prensar sellos extranjeros, merced precisamente a su mayoría de edad y afanosa como está la empresa de prosperar más y más. (Serna, 1960b: 6)

Las razones que explican esta actuación muy probablemente tuvieron que ver con la capacidad operativa y el espacio que ofrecía la sede del barrio Colón. Respecto a la primera, la compañía había lanzado a mitad de año y por primera vez en la historia el formato de discos de duración extendida en estéreo, que mereció un artículo en el periódico *El Colombiano* [Figura 1.35].

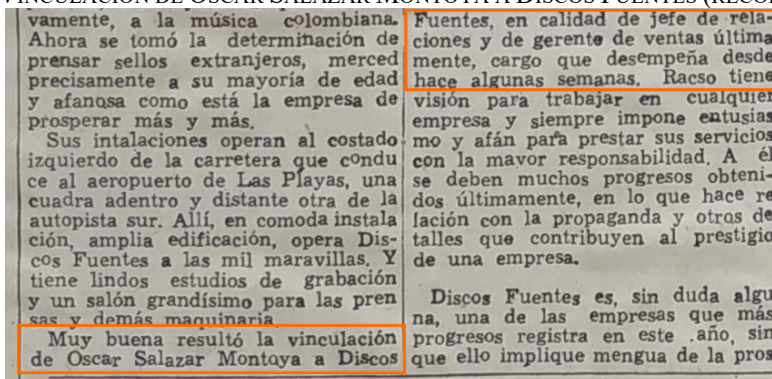
FIGURA 1.35. DISCOS FUENTES. RECORTE DEL PERIÓDICO *EL COLOMBIANO*. LANZAMIENTO DEL FORMATO ESTÉREO EN COLOMBIA



Fuente: Peláez y Jaramillo (1996).

No se sabe a ciencia cierta si el autor del artículo fue contratado por la compañía como jefe de relaciones públicas y gerente de ventas en muestra de agradecimiento por su labor de difusión o si, por el contrario, ya era empleado allí. Sea como fuere, su promoción fue anunciada en otro artículo del mismo periódico [Figura 1.36].⁸⁴

FIGURA 1.36. VINCULACIÓN DE ÓSCAR SALAZAR MONTOYA A DISCOS FUENTES (RECORTE DE PRENSA)



Fuente: *El Colombiano* (1 de diciembre de 1960). Archivo personal del autor.

Llegada la década de los sesenta, las tres *majors* construían o remodelaban sus estudios mientras sus ventas nacionales e internacionales aumentaban, la capacidad de producción crecía y llegaban nuevas compañías como Discos Victoria.

[...] Unos años más tarde, en 1965, Carlos Serna calculaba que el año anterior, el número de discos vendidos en Colombia había fluctuado entre ocho y nueve millones de unidades (1965). Si los datos de ambas fuentes fueran correctos, el crecimiento del mercado interno de discos fonográficos se habría quintuplicado en apenas ocho años, pasando de un millón ochocientos (tres cuartas partes de la producción total de 1965) a nueve millones de discos en 1964; esto, por supuesto, sin contar el volumen comercial de los discos fabricados localmente que se exportaban a otros países de la región. (Santamaría-Delgado, 2017: 151)

Respecto a las cifras de la cita anterior, Santamaría-Delgado advirtió que mucha de la información contenida en las columnas periodísticas fuentes de su trabajo investigativo tendían a ser exageradas, incluso planeadas para favorecer a la disquera que “patrocinaba” a sus redactores –¿acaso no vienen a la mente los publirreportajes actuales?

Una entrevista de Serna a don Alfredo Díez para el periódico *El Colombiano* da cuenta de su satisfacción por los logros alcanzados por las disqueras colombianas en el exterior.

Carlos Serna: ¿contento entonces?

Alfredo Díez: lógicamente. Y es mejor hechos, no palabras. Si en aquellos países se publican grabaciones colombianas (hablo de todas las empresas y no de la mía en particular), es porque

⁸⁴ Las otras dos *majors* también tenían sus escuderos de RR. PP.: Carlos Serna en Codiscos para el periódico *El Colombiano*, y Hernán Restrepo Duque en Sonolux para el periódico *El Diario*, en su columna Mientras corre la aguja.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

el sonido lo califican de muy bueno y reúne las condiciones exigidas por aquellos que nos llevan una ventaja considerable en tiempo de trabajo. Allá son cuarenta años o más de experiencia, y en Colombia hace trece años que se inició esta industria. Y si sacan por esos lares nuestras grabaciones es porque tienen valor comercial y sonido más que aceptable para competir con los mercados locales.⁸⁵ (S. a., circa 1962, recorte de prensa archivo personal del autor)

Uno de los avances más significativos que en materia de organización empresarial realizaron las disqueras entre la década de los sesenta y los setenta fue la creación de las editoras, encargadas del negocio de la propiedad intelectual de las obras grabadas.

Estas empresas tienen como principal objetivo explotar comercialmente las obras musicales de autores y compositores, para lo cual cobran una regalía. Son los representantes de los autores y compositores, administrando y protegiendo sus derechos frente a los productores, intérpretes, ejecutantes y todo tipo de usuarios de sus obras tanto en los mercados nacionales como en los internacionales. (Zuleta Jaramillo & Gil Jaramillo, 2003: 58)

Esta herramienta les permitió manejar los derechos de autor de las obras grabadas para recaudar las regalías de las obras distribuidas y radiodifundidas en el país y el exterior de manera que los artistas, agrupaciones, compositores y autores no tuvieran que ocuparse de esta labor administrativa. Fue así como en 1963 las disqueras fundaron Asincol, una sociedad mancomunada en la que establecieron las reglas de juego, incluso poniendo el valor de los discos en el mercado. Los miembros fundadores fueron los siguientes:

Antonio Botero y Guillermo de Bedout en representación de Sonolux; Alfredo Díez de Discos Zeida (hoy Codiscos); Emilio Fortou en representación de Discos Tropical; Rafael Acosta en representación de Ondina; y él [José María Fuentes] y su hermano Pedro Fuentes en representación de Discos Fuentes. (Peláez & Jaramillo, 1996: 48)

Las editoras creadas fueron las siguientes:

- Discos Fuentes: Editora Internacional de Música Ltda., Edimúsica
- Codiscos/Zeida: Promotora Colombiana de Música, Prodemus Ltda.
- Sonolux: Promotora Sonolux Internacional S. A., Sono-Inter
- Discos Victoria: Editora y Promotora Musical Colombiana Ltda., Ediprom

En relación con los repertorios y estilos que cada disquera fue perfilando durante las primeras tres décadas, y dada la dificultad de adquirir o tener acceso a sus bases de datos, fue necesario trazar una línea temática temporal que los ilustrara. Dos factores, sin embargo, permitieron

⁸⁵ Muy seguramente la entrevista se hizo en 1952, en razón de que don Alfredo Díez mencionó que la industria local llevaba 13 años y esta había comenzado en 1949.

la aproximación a este análisis: el estilo musical de los sellos internacionales que representaban y el producido para el mercado local. Según Zagorsky-Thomas (2014: 44-45), dicho análisis tiene dos puntos de partida: la percepción del público, es decir, la forma en que las audiencias perciben la autenticidad de una producción y cómo esta se relaciona con una ideología o con el poder económico de una disquera, expresadas en la “aparente” calidad sonora de sus producciones; y el factor del concepto empresarial y del negocio de la producción de discos, donde la influencia de los departamentos de artistas y repertorio (A&R) es fundamental.

Para determinar el primer factor (la percepción del público) habría que contar con encuestas de opinión, información difícil de obtener en razón del tiempo transcurrido. En su remplazo, y a pesar del posible sesgo que tengan por las preferencias personales o la adscripción de sus realizadores a las disqueras, están los listados de canciones publicados en diferentes medios y las ventas de los discos, al que por asuntos de confidencialidad no fue posible acceder. Así las cosas se tomaron los primeros, un ejemplo de los cuales fue el publicado con el seudónimo de Marcos, en mayo de 1966, en el periódico medellinense *El Diario*.

Para esta clasificación hemos consultado la opinión de los expertos. Y las opiniones de los expertos son siempre discutibles. Así que no pretendemos sentar cátedra, ni de ventas ni de popularidad, al seleccionar los títulos siguientes como los que puede significar el movimiento de la música popular en el país a través de las ventas de discos, traganíqueles y programas de radio. (Marcos, mayo de 1966)

- 1) “Triunfamos”. Bolero de Rafael Cárdenas, México. Intérpretes: Trio Martino (Sonolux); Los Panchos (CBS); Los Diplomáticos (Fuentes).
- 2) “Rodando tu esquina”. Bolero tango de Charlo y Cadícamo, Argentina. Intérpretes: Charlo (Odeon); Julio Jaramillo (Real); Lucho Barrios (Odeon). Ángel D’Agostino, Ángel Vargas (RCA); Tonny Dellmar (Victoria). Jhonny Farfán (Virrey).
- 3) Tema principal de la película *Zorba el griego*. Danza popular griega de Mikis Theodorakis, Grecia. Intérpretes: Lyda Zamora (Estudio 15); Johnny Tedesco (RCA).
- 4) “Odio gitano”. Bolero de Cristóbal Sanjuán, Colombia. Intérpretes: Alci Acosta (Tropical); Lucho Bowen (Zeida).
- 5) “La resbalosa”. Merengue de José Sosa, República Dominicana. Intérpretes: Alfredo Gutiérrez (Sonolux); El Cholo y su Combo (Velvet); Porfi Jiménez (Velvet LP). (“Marcos”, mayo de 1966)

Vale la pena profundizar en algunas de las particularidades del listado anterior: la ausencia casi total de música tropical: solo hay un merengue dominicano. La copiosa presencia de

boleros y de música internacional. La escasa participación de compositores nacionales: únicamente uno. La interpretación de la misma canción por artistas de diferentes sellos.

Con respecto a la última particularidad, la reinterpretación y la apropiación de una misma canción por diferentes artistas –una práctica bastante usual– estaban menos reguladas por la legislación de los derechos de autor. Aunque en teoría dicha práctica le podría reportar a su creador más regalías, la realidad era que la falta de rigor no les aseguraba una retribución justa por la difusión y venta de su producto. Adicionalmente, en razón de la multiplicidad de opciones, la canción iba perdiendo su originalidad; fue el caso de “Triunfamos”, que caló en las versiones del Trío Martino y de Los Panchos, mas no en la de Los Diplomáticos.

En el listado de agosto del mismo año, publicado también en *El Diario*, apareció de primera el bolero “Noches de Bocagrande”, publicado por Sonolux, esta vez con un solo intérprete: el Trío Martino, siendo el único tema de compositor colombiano (Faustino Arias Reinel). En quinto lugar “Cartagena”, una cumbia de compositores argentinos. Las tres restantes eran boleros. (“Marcos”, agosto de 1966)

En el listado de septiembre no apareció ninguna canción de música tropical, siendo “Trago a los músicos”, una rumba criolla de Emilio Sierra, el único tema bailable. (“Marcos”, septiembre de 1966).

El listado de octubre agregó una novedad con la que se pretendía darle un poco más de “autoridad” a la selección: la participación de Sacodi, entidad que agrupaba a los más importantes comentaristas de discos de Colombia. El jocoso relato que cuenta los pormenores de la reunión es bien sugestivo.

Los socios de Sacodi llegaron al anterior acuerdo (listado) después de devorar más de dos docenas de empanadas en Los Sauces. Quedaron en remitir a esta página el informe perfectamente acreditado, pero su secretario, don Julio Betancur, como que no tuvo tiempo. Tiene demasiado trabajo el hombre. Hablaron de otros discos. Humberto Moreno, por ejemplo, votó insistentemente por “La luna y el toro”, pues asegura que este número español se fue arriba con la versión Zeida de Lyda Zamora. Alberto Gómez da como inminente éxito “La chica del billete”, de Juan Nicolás Estela, grabado por Fuentes. Milciades Longas insiste en que la melodía dedicada por Los Cumbieros de Philips a Cartagena debía figurar también en los éxitos; dice que en sus programas es un *hit*. Alberto Lebrún candidatiza “La venda”, de John Mario Londoño; y Julio Betancur asegura que “Extraños en la noche” ya debía estar en candelero, mientras que Hernán Restrepo afirma que “Trago a los músicos”, de Jorge Ariza, es ya uno de los éxitos de Colombia. Entre discusión y discusión, las empanadas desaparecieron como por encanto. (“Marcos”, octubre de 1966)

No todas las canciones nominadas por sus miembros aparecieron en el listado de ese mes. Su labor ante todo era hacer presencia como representantes de las disqueras con las que tenían algún vínculo y destacar los temas originales o los de los sellos internacionales que ellas representaban.

- 1) “Por qué eres así”. Bolero de Orlando de la Rosa, Cuba. Intérpretes: los Indios Tabajaras (Fuentes); los Indios Tabajaras (Sonolux), versión instrumental. Trío Martino (Sonolux); Hugo Romani (Odeon).
- 2) “Noches de Bocagrande”. Bolero de Faustino Arias Reinel, Colombia. Intérpretes: Trío Martino (Sonolux).
- 3) “Triunfamos”. Bolero de Rafael Cárdenas, México. Intérpretes: Trío Martino (Sonolux); Los Panchos (CBS); Lucho Bowen (Zeida); Aníbal Velásquez (Tropical); Los Diplomáticos (Fuentes).
- 4) “Odio gitano”. Bolero de Cristóbal Sanjuán, Colombia. Intérpretes: Alci Acosta (Tropical); Lucho Bowen (Zeida).
- 5) “Ni se compra ni se vende”. Pasodoble de Genaro Monreal, España. Intérpretes: Memo Morales (Fonograma); Julio Jaramillo (Sonolux); Tito Cortés (Fuentes); El Espastre (Sonolux), versión instrumental. (“Marcos”, octubre de 1996)

Llaman la atención la variedad y la cantidad de sellos internacionales que aparecen en los listados de mayo y octubre, en su mayoría representados por las tres *majors*. Igualmente, es significativo el hecho de que muchas de las canciones tuvieran más de una versión, incluso dentro del mismo sello: *el objetivo final de las disqueras era vender*.

Un listado de julio de 1967 publicado también en *El Diario*, elaborado por una entidad llamada Discomundo y titulado Éxitos del mes, replicó el estilo de revistas especializadas como *Billboard*, anotando la posición actual de las canciones en el escalafón, la del mes anterior y la cantidad de semanas o meses en que figuraban. El listado presentó 20 álbumes⁸⁶ y 14 canciones [Figura 1.37 y Figura 1.38, respectivamente].

⁸⁶ La lista publicada en el periódico *El Diario* el jueves 13 de julio de 1967, incluía en el puesto 12 dos canciones: de allí que la cuenta da 21 álbumes.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

FIGURA 1.37. DISCOMUNDO. LISTADO DE ÁLBUMES MÁS VENDIDOS (JULIO DE 1967)

DISCOMUNDO—Éxitos del mes				
1	(1)	4	12 Temas de Hoy. Vol. 2 Franck Pourcel (Odeón) 100421	Judicial, Franck Pourcel
2	(2)	2	Los Grandes Éxitos del Momento Paul Mauriat (Philips) 70360	Paul Mauriat
3	(3)	3	Sigueta, Siguela C. del Majagual (Fuentes) 300382	J. M. Fuentes
4	(6)	4	Si Hoy Fuera Ayer Alci Acosta (Zeida), 20333	A. Arango
5	(13)	2	La Chispita Hugo Blanco (Fuentes) 337043	G. Díez
6	(10)	2	12 Temas de Hoy. Vol. 3 Franck Pourcel (Odeón) 100444	H. Blanco
7	(7)	3	Hoy Amigo Los Panchos (CBS), 751	F. Pourcel
8	(9)	3	Tango Negro Jorge Valente (CBS) 754	A. Gil
9	(11)	2	Cuando Tú no Estás Raphael (Hispavox) 343002	F. Z. Maldonado
10	(6)	4	Lyda Zamora Lyda Zamora (Zeida) 20311	M. Alejandro
11	(5)	4	Un Hombre y Una Mujer Francis Lai (United Artist) 315031	G. Díez
12	(4)	4	A Cantar Rancheras Vol. 2. Los Charrasqueados (Zeida) 20307	A. Arango
	(12)	4	Vida de Bohemio Javier Solís (CBS) 730	C. Giroux
13	(—)	1	María Dolores Pradera Vol. 1 María Dolores Pradera. (Zafiro) 24	G. Díez
14	(14)	2	Sabrosa Jaime Lfano (Sonolux) 12.576	A. Arango
15	(15)	2	Brinca, Brinca Los Melódicos (Discmoda) 238034	C. Giroux
16	(18)	2	Doce Temas de Hoy Vol. 1 Franck Pourcel 100405	G. Díez
17	(—)	1	Sombras Javier Solís (CBS) 669	A. Arango
18	(16)	4	If You Your Belive Can Eyes And Ears Mammás and the Pappas (RCA Victor) 52726	F. Z. Maldonado
19	(16)	4	Strangers In The Nighth Frank Sinatra (Reprise) 51014	F. Pourcel
20	(—)	1	The Monkees The Monkees (RCA)	F. Z. Maldonado
				L. Adicc
				J. Bowen
				D. Kirshner
				J. Barry

Fuente: El Diario (13 julio de 1967).⁸⁷

⁸⁷ Discomundo – Éxitos del mes.

Los tres últimos álbumes del listado de la Figura 1.37 son de disqueras colombianas, 16 de artistas extranjeros y solo cuatro colombianos. De los primeros, ocho están en idiomas diferentes al español, seis son de boleros y rancheras de artistas mexicanos, dos de música tropical de artistas venezolanos y uno de baladas de un cantante español.

FIGURA 1.38. DISCOMUNDO. LISTADO DE LAS CANCIONES MÁS ESCUCHADAS (JULIO DE 1967)

Victor) 52725		AUTHOR • Publisher • Producer (S)		
1	(1) 4	Si hoy Fuera Ayer A. Acosta (Zeida) 3661	E. Arias Sono Inter	A. Arango G. Diez
2	(2) 4	Tango Negro I. Valente (CBS) 2232	B. Gareta reading J.L. Carson	F.Z.M.
3	(3) 3	Celoso Los Panchos (CBS) 2306	M. Montes Pending	A. Gil
4	(9) 3	La Yerbita C. del Majagual (Fuentes) 802015	E. Herrera Edi Música	J. M. Fuentes
5	(5) 4	Me Llevarás en Ti A. Acosta (Zeida) 3665	J. Villamil Sono Inter	G. Diez
6	(6) 4	Somethin' Stupid (E.P) Frank y Nancy Si- natra (Reprise) 19010		J. Bowen
7	(8) 3	La Burrita de Eliseo C. del Majagual (Fuentes) 807357	L. Mesa Edi Música	J.M. Fuentes
8	(4) 4	Llorando Estoy Vicky (Sonolux), 10625	E. Acevedo Sono Inter	O. Posada
9	(10) 4	La Burrita C. del Majagual (Fuentes) 801998	E. Herrera Edi Música	J.M. Fuentes
10	(13) 4	Niévalo Todo J. Jaramillo (Sono- lux) 10558	G. Rosario Pending	H. Restrepo
11	(7) 4	Llorando Estoy (EP) Vicky (Sonolux) 1410 J. Jaramillo O. Cár- denas (S.) 10522	P. Acevedo Morro Music	O. Posada H. Restrepo
12	(12) 4	Azabache		
13	(11) 3	Canciones de la Nada (E.P.) Eliana (Phillips) 441128		E. Mesa
14	(14) 4	Dónde andará? - De- bajo de los Laureles A. Aguilar (Musart) 8999	F. Calvillo G. Parra M. Musical	A. Acosta

Fuente: El Diario (13 julio de 1967).⁸⁸

Del listado de la Figura 1.38, tres de las primeras cuatro canciones son boleros y rancheras y la sexta está en inglés. Seis son de artistas extranjeros y solo aparecen dos de música tropical, ambas de los Corraleros del Majagual, artistas de Discos Fuentes. Las demás son boleros y baladas. Cabe destacar que la editora (*publisher*) de los temas de Zeida es Sono-Inter (adscrita a Sonolux), mientras que en otros aparece pendiente (*pending*).

⁸⁸ *Ibid.*

Un artículo publicado por *El Diario* en septiembre de 1967 dio cuenta del malestar de Sono-Inter provocado por el no pago de los derechos de grabación de algunas compañías y de la probable instauración de demandas y prohibiciones para la grabación de las obras, remarcando que los perjudicados directos eran los artistas mismos. (*El Diario*, 1967)

En relación con los sellos internacionales representados por las tres *majors* en las décadas de 1960 y 1970, Sonolux y Codiscos/Zeida tenían la mayoría de ellos [Figura 1.39].⁸⁹

FIGURA 1.39. CODISCOS/ZEIDA. SELLOS DISCOGRÁFICOS REPRESENTADOS POR LA COMPAÑÍA (1969)



Fuente: Codiscos/Zeida (1969).⁹⁰

De los 16 sellos que aparecen en la Figura 1.39, los más destacados eran Odeon/EMI, Capitol Records y Musart; en el caso de Sonolux, los sellos estrella eran RCA Victor, Seeco e Hispavox; y en el de Discos Fuentes, Peerlees y Panart. Era natural que los contratos de representación caducaran, situación que promovía un juego de contrapropuestas y promesas de mejores ventajas de parte de los gerentes de la competencia.

Más allá de los listados enumerados y las representaciones internacionales, el factor que tuvo mayor influencia en la consolidación de los estilos de música de las compañías fue los repertorios de sus artistas.

El siguiente análisis se basó en la revisión de plataformas de internet que despliegan una gran cantidad de discos de estas compañías, la visita de algunos archivos y fonotecas, y los testimonios de personas que trabajaron en el medio. La realización de una catalogación completa de las disqueras colombianas implicaría un proyecto de investigación individual para cada una, teniendo en cuenta el hecho de que actualmente están librando pleitos jurídicos con organizaciones que tomaron ventaja en la digitalización y distribución de sus obras a través de plataformas como YouTube, Spotify, Deezer e iTunes; para ello han tenido que

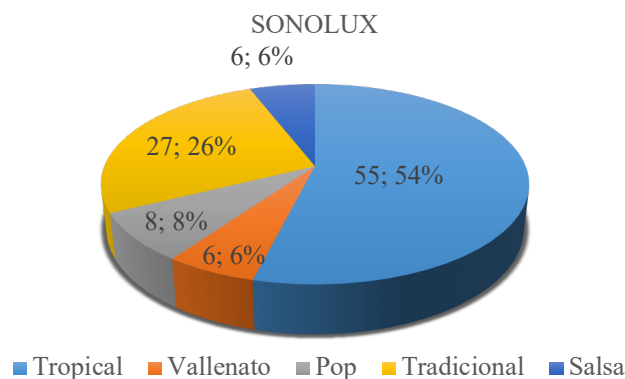
⁸⁹ V. la Tabla 1.4.

⁹⁰ Codiscos/Zeida (1969). Protector interno del LP *Los Hermanos Martelo – A toda orquesta* (LDZ 20407). Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/9719009-Los-Hermanos-Martelo-A-Toda-Orquesta->

valerse de “agregadores” de contenidos o intermediarios que también se han sabido aprovechar el momento para posicionar sus sitios o cuentas particulares. Es evidente que las regulaciones y normativas internacionales han sido mucho más lentas en comparación con la expansión del negocio.

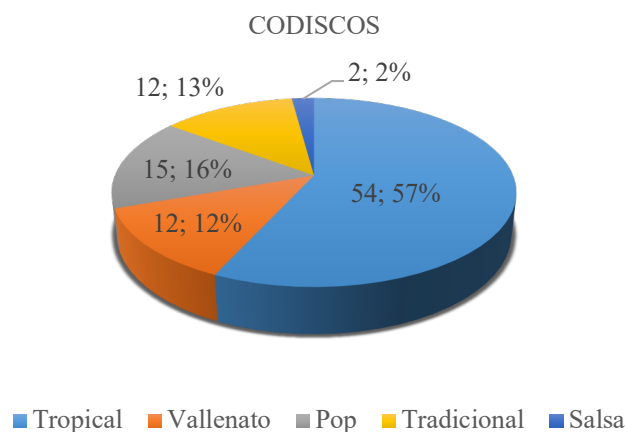
Las Figuras 1.40, 1.41 y 1.42 muestran el comportamiento de los LP en las tres *majors* entre 1960 y 1979.⁹¹

FIGURA 1.40. SONOLUX. GÉNEROS MUSICALES DE LOS DISCOS DE LARGA DURACIÓN (1960-1979)



Fuente: elaboración del autor a partir de www.discogs.com

FIGURA 1.41. CODISCOS/ZEIDA. GÉNEROS MUSICALES DE LOS DISCOS DE LARGA DURACIÓN (1960-1979)

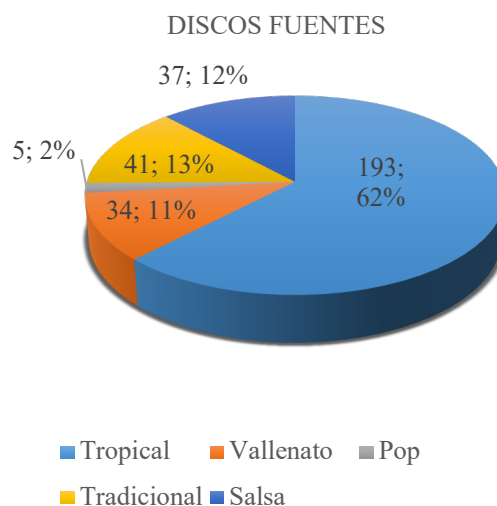


Fuente: elaboración del autor a partir de www.discogs.com

⁹¹ La fuente principal de esta consulta fue www.discogs.com, que funciona simultáneamente como base de datos y portal de comercialización. Solo fueron analizados los discos que tenían una ubicación temporal definida, en razón de que para los demás hubiera sido necesario encontrarla según el número de catálogo en una fecha aproximada.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

FIGURA 1.42. DISCOS FUENTES. GÉNEROS MUSICALES DE LARGA DURACIÓN (1960-1979)



Fuente: elaboración del autor a partir de www.discogs.com⁹²

Una simple ojeada a las Figuras 1.40, 1.41 y 1.42 permite concluir que la verdadera competencia de las *majors* anidaba en el género tropical, donde libraban la batalla por la audiencia. Cabe anotar que solo fueron tenidas en cuenta las agrupaciones que grabaron en la ciudad bajo la supervisión de los equipos de producción artística de cada compañía.

Cada una de las disqueras se especializó en un género de manera más fuerte, pero lo que de verdad las puso a competir siempre fue la línea tropical, en parte por los “variados” de fin de año que cada una tenía: Victoria, *Lo mejor del año*; Codiscos, *El disco del año*; Discos Fuentes, *14 Cañonazos*; y Sonolux,⁹³ *La fiesta del año* (2020). (Usquiano, 2020E)

Sin embargo, un segundo vistazo arroja datos más interesantes. Sonolux cubría un porcentaje importante de música tradicional como la andina colombiana y los boleros; el gran catálogo de duetos nacionales (Garzón y Collazos, Espinosa y Bedoya, Obdulio y Julián, Gómez y Villegas, y el Dueto de Antaño) fue grabado allí; asimismo fue el sello de las orquestas de formato grande, que comenzaron a reducirse con el ingreso de los formatos pequeños de música tropical.

Codiscos tenía cuantiosas producciones de pop que agrupaban el género de la balada y algunos grupos “neoleros” de *rock and roll*; adicionalmente, el repunte del vallenato en la década de los ochenta fue trascendental para su identidad sonora y comercial.

⁹² De los 500 LP revisados, más la tercera parte correspondió a Discos Fuentes.

⁹³ *La fiesta del año* llegó bastante tarde a la puja y tuvo que esperar hasta 1980 para su publicación.

En Discos Fuentes la diferencia entre las producciones de música tropical y el resto de géneros ha sido abismal. El predominio de la primera lo ha identificado como la marca de la música tropical colombiana a nivel nacional e internacional.

En relación con los demás géneros musicales, la diferencia en la presencia de la salsa en Sonolux frente al pop en Discos Fuentes era muy dispar. La primera solo tuvo una agrupación de salsa importante en la década de los ochenta: el grupo Guayacán, formado por una disidencia del grupo Niche de Codiscos. Por su parte, los artistas de baladas populares de la década de los setenta y parte de los ochenta que fueron grabados en Discos Fuentes generalmente hacían *covers* de artistas internacionales y no le representaban ninguna identidad propia.

Otro factor que determinó la suerte comercial de las disqueras y el comportamiento de sus estilos y repertorios fue el desempeño administrativo de sus ejecutivos. Ejemplo de ello es el de don Antonio Fuentes, que durante los primeros años de la compañía se guiaba más por sus gustos personales que por los resultados de las ventas; él mismo componía, hacía los arreglos y grababa. Los buenos resultados empresariales, comerciales y artísticos cambiaron con la llegada de sus hijos a la dirección. Igual sucedió con el gusto musical de los hermanos Díez en Codiscos y el de Hernán Restrepo Duque en Sonolux con la música de cuerda, el tango y los boleros. Humberto Moreno hizo una interesante anotación al respecto de la administración de las disqueras y de lo que él denomina la “cultura” de la grabación:

La cultura [de la grabación] era supremamente importante en todas las compañías; mientras los equipos no cambiaran, esta se sostenía; y cuando ocurría, de inmediato los resultados también. [...] Por ejemplo, la cultura alrededor de don Antonio [Fuentes] era muy distinta de las de José María [su hijo] y de Conrado Domínguez.⁹⁴ Domínguez hacía pistas y José María *covers*; de allí nació Fruko, porque la Fania les había quitado la licencia de distribución; así, su decisión fue la de “fusilar” la salsa y los éxitos. Por ejemplo el grupo Afrosound y su “Danza de los mirlos” un *cover* de una agrupación peruana, o “Caliventura” de Javier García.

La cultura del vallenato en Codiscos se incrementó con Rafa (Rafael Mejía) a partir del sello *Costeño* de don Alfredo y los Caporales del Magdalena; Rafael le dio continuidad a lo que inició Álvaro Arango con el vallenato del Emilio Oviedo. (Moreno, 2018E)

Mientras Sonolux tuvo una visión empresarial a partir de los sesenta con la familia De Bedout y el *holding* empresarial Ardila Lülle, Discos Fuentes y Codiscos fueron y siguen siendo compañías familiares. Aunque sus propietarios viven en Estados Unidos, sus gustos personales tienen mucho peso desde la distancia, aun a costa de frenar el crecimiento de sus compañías o la incursión en nuevas expresiones musicales propuestas por sus administradores en Colombia. La consolidación que alcanzaron antes de la apertura económica del gobierno de César Gaviria (1990-1994) les ha permitido conservar su fuerte presencia en el mercado.

⁹⁴ Gerente de Discos Fuentes desde 1979 hasta principios de la década de 2000.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

En relación con la denominación de los catálogos musicales, hubo una evolución ocasionada por la creación de nuevos sellos y las alianzas y representaciones internacionales que iban llegando. Sonolux tenía una catalogación específica para cada formato físico, es decir, los discos de 7 y 10 in de 78 rpm, los de 45 rpm de 7 in y los LP de 12 in, además de las referencias de otros sub-sellos y compañías de distribución, en especial de la RCA Victor. Adicionalmente, usaba una nomenclatura que combinaba las iniciales del formato físico con los tecnológicos; por ejemplo, en el mismo disco estéreo y monofónico dejaba la misma referencia numérica y solo cambiaba las letras.

La Tabla 1.6 muestra una descripción de las referencias discográficas usadas por Sonolux en el período 1960-1979.

TABLA 1.6. SONOLUX. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS (1960-1979)

REFERENCIA	ANÁLISIS
0000 – X (0000)	Se usó en productos extranjeros distribuidos por la compañía, generalmente discos de 78 rpm, previo a la denominación alfanumérica de sus propias producciones. La letra después del número se refiere a la cara del disco (A o B) y el número inferior entre paréntesis probablemente al catálogo de la compañía o a la matriz original del producto.
LP – 000 – X	Ya se indicaba específicamente el formato y el consecutivo de la compañía. La letra final da cuenta de la cara del disco.
10-00000	Se encuentra en los discos de vinilo de 10 in y de 78 rpm; no había referencias para las caras.
45 – 0000 – X	El primer número hace referencia al formato de 45 rpm, seguido del consecutivo de la compañía (cuatro números) y la cara del disco.
LP 12 000	La más utilizada en los álbumes. Hace referencia al formato de larga duración (LP), el tamaño del disco (12 in) y el consecutivo de la compañía. Fue utilizada para los discos en formato monofónico.
LP 12–00	Se encontró en las grabaciones en larga duración realizadas por el sello mexicano Orfeón.
01(0131)00000	Se encuentra en los discos producidos por la compañía bajo el sello RCA Victor. Los dos primeros números al parecer se refieren al país, debido a que en las producciones de artistas colombianos siempre aparece el número 01, mientras que las de artistas foráneos aparece el 05. Los números entre paréntesis pueden hacer alusión a algún tipo de colección o género, pues la mayoría de ellos era (0131) o (1732), aunque también se encontraron algunos con otras numeraciones; los últimos números corresponden al consecutivo de la compañía.
LP 12 – 000 / IES – 00	Esta doble referencia apareció en los discos que venían en los dos formatos (monofónico y estéreo), así que es similar a la referencia de los LP de 12 in; y los tres números consecutivos de la compañía, las letras IES, son para el formato estéreo, y la palabra LP para el monofónico. Para diferenciar en qué formato se encontraba, la compañía ponía en la carátula la palabra <i>sonoXestereo</i> ; de esta forma la referencia interna de la etiqueta muy seguramente tendría las letras

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

	IES. Estas referencias se encuentran a mediados de la década de los sesenta y usualmente los números consecutivos no se correspondían.
IES 12 – 000	Se usó para denominar las producciones larga duración en formato estéreo; cuando la producción era monofónica simplemente se cambiaban las letras IES por LP.
LP 12-000 / IES 13-000	Para efectos de producción, estas dos referencias son similares a las anteriores; simplemente, que para el formato en estéreo (IES) se cambia el número 12 por el 13 pero se conservan el mismo consecutivo. Por ejemplo, <i>Sabrosa... Música</i> , de Jaime Llano González y su conjunto tiene las referencias LP 12-576 / IES 13-576.
LSI 000–000 LCS 000–000 LPS 00–0000 LSR 00–0000 LPVS 00–000	Encontradas a lo largo de las dos décadas del análisis. Se encontraron algunas significancias, por ejemplo, las siglas LCS se refieren al sub-sello Caliente, el LPVS al sello venezolano Velvet, LPS al sello RCA en la década de los setenta, LSR del sub-sello Real y el LSI al sub-sello Impacto.

Fuente: elaboración del autor.

En el caso de Codiscos/Zeida [Tabla 1.7], las referencias también estaban dadas por las mismas condiciones, es decir, el formato, el sello o sub-sello y el consecutivo.

TABLA 1.7. CODISCOS/ZEIDA. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS (1960-1979)

REFERENCIA	ANÁLISIS
LDO–000	Discos de larga duración distribuidos de la compañía Odeon, por las siglas LDO; además del consecutivo, también usaron las letras T, OD y EOD con otros consecutivos.
MCD 0000	Usada para distribuir los discos de larga duración de la compañía mexicana Musart; también usaba simplemente la letra M y después el consecutivo
C–00000	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano Capitol Records.
RE–00000	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano Reprise Records.
LDZ–00000 E-LDZ–00000 ELDZ–00000	Se usaban con el mismo número consecutivo para diferenciar las producciones de larga duración realizadas en formato monofónico (LDZ) y estéreo (E), algunas de las cuales iban con guion. Estas fueron las referencias más usadas por la compañía. Algunos discos con estas referencias tenían en su etiqueta otra referencia con las mismas letras, pero con tan solo tres números consecutivos, muy seguramente para el control interno de la compañía.
CI–000	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano A&M Records.
ELDF–0000 LDF. 0000 FLDZ. 00000	Usadas en el sub-sello de la compañía Famoso tanto para el formato monofónico como para el estéreo; sin embargo, había una sutil diferencia: en algunas referencias las letras se separaban no con guion sino con punto.
EZM–00000 CLP–0000	Se encontraron cuando la producción local era distribuida en Estados Unidos, algunas bajo el sello Color (CLP).
ECI–00	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano Motown.
WEA 00000	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano Warner Bros. Records.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

LPZ-000 X	Usada para la distribución de las producciones locales en Venezuela e incluía la letra correspondiente al lado del disco.
ECI-000	Usada para la distribución de los LP del sello español Hispavox.
ELDD-00000	Usada para la serie o sub-sello De Oro, que salió a finales de la década de los setenta.

Fuente: elaboración del autor.

En el caso de Discos Fuentes [Tabla 1.8], la referenciación tenía una denominación más sencilla, aunque permitía diferenciar tanto el formato como los sub-sellos de la misma manera que las anteriores, al igual que los sellos que distribuía.

TABLA 1.8. DISCOS FUENTES. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS (1960-1979)

REFERENCIA	ANÁLISIS
F.L.P. 000	La primera referencia desde 1958 hasta mediados de la década de los sesenta para los LP. Al inicio se usaba para la distribución de los discos del sello Miami Records, creado por Pedro Fuentes para la distribución de la marca en Estados Unidos.
FLP-0000-X	Esta referencia conservaba el consecutivo anterior, la diferencia estaba en la separación por puntos de las letras y en la etiqueta la adición de la letra del lado del disco. En algunas producciones cambiaba el orden de las letras por LPF.
FLPS-0000	La letra S se añadía para identificar que el disco era de distribución en Estados Unidos por Miami Records.
ST – FLP – 0000 ST. F.L.P. 0000-X	Esta referencia conservaba el número consecutivo de la compañía y añadía las letras ST; se sacó a principios de los sesenta para diferenciar los discos monofónicos de los estereofónicos. También se usó separada por punto, y en las etiquetas añadía la letra de cada lado.
U.A. 0000	Usada para la distribución de los LP del sello norteamericano United Artists.
45-00000-X	Usada para denominar a los discos de 45 rpm e incluía su cara en las etiquetas.
L.P. 0000-X	Esta denominación salió en las producciones de 1962 en la carátula y la etiqueta, sin embargo, en la contra carátula añadía la letra F, al inicio, también añadía el lado.
MFS-0000	Usada para los discos distribuidos en Estados Unidos por Miami Records.
200000 300000 400000	Esta nueva numeración surgió en 1965 como reemplazo del LPF y los cuatro números consecutivos, el número dos al inicio de la numeración indicaba que el disco era en formato estéreo, el número 3 indicaba que era monofónico y el número 4 hacía referencia a la colección Delujo, en las primeras versiones se compartía el número con la nomenclatura anterior, ej.: <i>14 Cañonazos Bailables Vol.4</i> compartía las referencias 200212 y L.P.F. 0212, lo curioso es que ya no añadía las siglas ST al inicio correspondientes al formato estéreo del disco.
F.L.P. 300000	Esta denominación conservaba el consecutivo anterior y simplemente añadía las letras al inicio
CMG-0000	Esta denominación fue también utilizada para los discos distribuidos en Brasil por Chantecler.
L.P. 200000 L.P. 300000	Los consecutivos de seis números que empezaron a añadir las letras L.P. en la contracarátula explicaban que se podía solicitar este disco en monofónico con

	el 300000 o en estereofónico con el 200000; además, en la etiqueta del disco añadían la letra de la cara. Esta fue la denominación más usada en estas dos décadas.
LPF – 000	Usada para la distribución de las producciones locales en Venezuela por el sello Disqueras Unidas C.A. o por el sello Fábrica de Discos Dark, C.A.
45/9000	Usada para la distribución de las producciones locales en México por el sello Peerlees en formato de 45 rpm.
FUE-200000	Usada para la distribución de las producciones locales en Perú por el sello El Virrey.
MFS-3000	Usada para los discos de Miami Records en la década de los setenta.
740.000	Usada para la distribución de las producciones locales en Ecuador por el sello Fadisa.
500000	Usada para los discos sencillos de 45 rpm.

Fuente: elaboración del autor.

Las denominaciones de los catálogos de las Tablas 1.6, 1.7 y 1.8 dan cuenta de la evolución empresarial de las compañías y de la cantidad de sellos que representaban a nivel nacional. De las tres disqueras, Discos Fuentes tenía gran presencia en los países latinoamericanos y Estados Unidos, mientras que Codiscos y Sonolux tenían una fuerte representación de sellos internacionales y contaban con más sub-sellos que la anterior. Las nomenclaturas usadas fueron cambiando en la medida en que se introdujeron nuevos formatos, y los números consecutivos pasaron de tres a cuatro dígitos a la par del aumento de la producción.

Aunque solo es un acercamiento a los catálogos de las tres compañías, este trabajo de identificación y definición de los estilos y la percepción de ellas por parte de las audiencias dan luces acerca del comportamiento de los géneros musicales en los ámbitos local y global, y brindan una percepción sistémica de su comportamiento empresarial y corporativo.

Finalmente, para cerrar este capítulo se presentan algunas observaciones y conclusiones.

Aunque la RCA Victor tuvo una gran trascendencia en Latinoamérica, no fue la única disquera internacional en posicionarse. Su presencia en todo caso marcó la evolución de las nuevas compañías que fueron surgiendo en los diferentes países.

Los emprendimientos de principios de siglo de chilenos, argentinos y cubanos fueron muy significativos para su historia y memoria discográfica; sin embargo, la evolución de la industria a partir de la consolidación de la grabación eléctrica a mediados de la década de los veinte, al igual que la preparación de la mayoría de los fundadores en estudios del extranjero fue un indicativo de la imperiosa necesidad de depender de las grandes potencias económicas y tecnológicas para su consolidación.

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA.
COMPARACIÓN DE LAS FORMAS DE PRODUCCIÓN DE AUDIO
FRENTE A LA MÚSICA POPULAR A NIVEL MUNDIAL

Las invitaciones a músicos populares a grabar en los estudios de Estados Unidos y los países latinoamericanos donde las disqueras internacionales habían establecido sucursales elevaron a estatus internacional las músicas locales. Fue el caso del maestro Lucho Bermúdez y de Bovea y sus Vallenatos entre muchos otros, que las alternaban con presentaciones en vivo en clubes y bares; esto permitió en gran parte el posicionamiento del género tropical colombiano.

La consolidación de las industrias locales se vio influenciada no solo por las políticas económicas de cada país, sino también por la evolución de la radio y los sistemas de reproducción. Hubo una época en la que los equipos traganíqueles fueron en gran parte el sustento financiero y económico de la naciente industria.

Los emprendimientos particulares de la industria discográfica nacional fueron verdaderas proezas empresariales, que empezaron con lo más mínimo y terminaron en las décadas de los sesenta y los setenta convertidos en grandes compañías con una producción significativa, plantas laborales abundantes y la gran incursión en renglones de la economía como exportadores y fabricantes locales.

La industria discográfica colombiana llegó a ser un prolífico negocio, en particular en Medellín. La gran cantidad de sellos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta da cuenta del incremento en las producciones discográficas, en las que la música tropical era el punto de encuentro y competencia. Esta música, al igual que la mexicana, la caribeña y la sureña era producida todo el año, no únicamente para la temporada decembrina, y ayudaba a promover los circuitos de presentaciones de los artistas.

El trabajo inicial de don Antonio Fuentes y de la RCA Victor en sus estudios de México, Cuba y Argentina terminaron por crear en la audiencia el imaginario, la percepción y el carácter que aún hoy, luego de cuarenta años, está presente en aquellos que todavía recuerdan la época gloriosa de las grandes disqueras nacionales.

CAPÍTULO II

ORQUESTAS DISQUERAS COLOMBIANAS. DIÁLOGOS ENTRE LA ACADEMIA Y LO POPULAR

La gran producción de la música tropical colombiana es ideada por productores disqueros casi en un 95 %. Las orquestas que no grabaron no existen en el imaginario de ningún coleccionista porque no hay cómo documentarla.

Adlai Stevenson Samper (2015)

1. PRELIMINARES

El estudio académico y formal de lo popular surge de forma paralela con los cambios de índole económica, política y científica que se dieron en un momento dado y que están relacionados con la época de análisis de esta investigación. El devenir de lo folclórico a lo popular en la música tropical interpretada por las grandes orquestas disqueras, especialmente en su adaptación de la cumbia, la gaita y el porro, debe entenderse como la transformación y el resultado de hibridaciones e influencias plasmadas por los agentes culturales que intervinieron en el proceso.

Ante objetos de estudio híbridos, que muestran en su estructura el cruce de diversos sistemas simbólicos o géneros, la preocupación no puede centrarse en la herencia que se pierde sino en entender las transformaciones con que los agentes portadores la adaptan a su condición actual. (García Canclini, 1988: 203)

De esta manera se explica en gran medida la importancia de las transformaciones que los géneros tropicales colombianos sufrieron a lo largo del siglo XX, primero por medio de las grandes orquestas y luego con las agrupaciones de rock tropical. De allí la significación de mencionar el fenómeno musical previo a los grupos de rock tropical que influenciaron esta investigación a partir del análisis de sus protagonistas y del ecosistema cultural e industrial en el que se desarrollaron.

En relación con los puntos de vista para el análisis de lo popular, García Canclini señaló tres grandes aspectos: el uso desde lo folclórico, la mirada de los medios de divulgación y el aspecto político.

Lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos, los comunicólogos para los medios masivos, los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición. (García Canclini, 1998: 201)

Es claro que desde lo comunicacional en las industrias culturales –en este caso la industria discográfica– el concepto de lo popular se da en el relacionamiento exitoso de doble vía con el público, simbolizado con el nivel de retribución comercial que aquella ofrece para su propio beneficio.

La noción de lo popular construida por los medios y en buena parte aceptada por los estudios en este campo, sigue la lógica del mercado. “Popular” es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. (García Canclini, 1998: 204)

En términos de lo que podría denominarse “culto” frente al conocimiento empírico de lo popular, lo académico propone un análisis que tenga en cuenta sus actores, en este caso músicos de trayectoria con estudios académicos formales frente a músicos urbanos pero arraigados en lo tradicional, en el folclor y con influencias de músicas extranjeras. Cuando se encuentran personas como el maestro Lucho Bermúdez, con formación académica en el clarinete, que interactúa de manera versátil y exitosa con intérpretes de todo tipo para llevar a buen término su proyecto de orquesta *big band* de música tropical, se entiende la importancia del discurso entre lo popular y lo culto. En relación con la cada vez más difusa línea entre los gustos populares y ramplones y los cultos y refinados, García Canclini agregó:

Los procesos comunicacionales y políticos masivos, que reorganizan bajo nuevas reglas lo hegemónico y lo subalterno, fueron creando la situación que hoy llamamos posmoderna, uno de cuyos rasgos es el desmoronamiento de los tabiques entre lo culto y lo popular. Se desvanecen los grandes relatos folclóricos, populistas y modernizadores, que ordenaban y jerarquizaban los tipos de cultura. Se mezclan los repertorios, de manera que ya no es posible ser culto conociendo las grandes obras artísticas ni ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes generados por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones son inestables, renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia colección. Cada uno arma en su casa un repertorio de discos, casetes y videos que combinan lo culto con lo popular, incluyendo a quienes ya lo hacen en la estructura de las obras, por ejemplo los rock nacionales que se mezclan con las melodías folclóricas, con el jazz y la música clásica. (García Canclini, 1998: 213)

Se entiende entonces que en el mundo contemporáneo esta diferenciación está siendo revaluada por diferentes corrientes académicas; sin embargo, tanto ahora como en la época que abarca esta investigación, los prejuicios académicos y sociales han sido relevantes. En Colombia, la diferenciación se vislumbró a principios del siglo XX con la consolidación de las músicas de corte nacionalista, que devenían de las formas tradicionales europeas aunadas a las formas tradicionales locales; con todo, la separación entre los dos tipos de música era evidente en la sociedad, más aún en las clases dominantes.

En el caso de Colombia, en ese momento (1905-1906) se comienza a crear una polarización entre la música popular y la académica, surgida entre los miembros de la élite que persistían en su empeño de verse en el espejo de la cultura europea. (Bermúdez Cújar, 2009: 107)

Para la consolidación del fenómeno de las músicas populares o nacionalistas de principios del siglo XX fue trascendental la posibilidad de realizar grabaciones fonográficas. La importancia del registro y el soporte físico permitió lo que en términos de García Canclini se llamó la “popularización” de la música popular frente a la académica, hecho reforzado por la dificultad que se tenía para la captura de los grandes formatos como las orquestas de cámara y sinfónicas, por su envergadura y tamaño y por la longitud de las obras, que habitualmente superaban las capacidades del soporte físico. De allí la facilidad de la reproducción de piezas de música popular, generalmente de menos de tres minutos de duración.

En relación con las grabaciones de música popular colombiana realizadas por el dueto Pelón y Marín en México en 1908, Bermúdez Cújar anotó:

Estas grabaciones que muy rápidamente comenzaron a realizarse desde 1909-1910 en los Estados Unidos –con excepción de las hechas en Bogotá en 1913– consolidarían, hasta aproximadamente 1930, los diferentes estilos de la “música nacional” popular colombiana que reinarían en el panorama musical nacional hasta mediados del siglo XX, cuando otros estilos regionales –en especial, de músicaailable de la costa atlántica– y géneros internacionales como la balada en español y la salsa traerían consigo profundas transformaciones que serían el punto

de partida de conformación del perfil de la música popular colombiana de hoy. En la consolidación del “nacionalismo musical” de la música popular colombiana –un proceso no siempre paralelo o simultáneo al de la música académica– fueron esenciales la industria discográfica, un poco más tarde la radio y, sobre todo, la industria del entretenimiento que generaron. (Bermúdez Cújar, 2009: 134)

Cortés Polanía afirmó que el discurso de la música nacional de principios del siglo XX era en realidad una lucha entre la costumbre decimonónica occidental europea y las nuevas formas de creación musical de géneros populares, que vivió su momento más crítico en la polémica suscitada en la década de 1920.

A pesar de que el punto central del debate era la *música nacional*, el fondo del conflicto lo impelía la preocupación por legitimar dos tipos de prácticas musicales que comenzaban a diferenciarse: una de claro sesgo académico y otra de índole popular, esta última entendida como fenómeno que podía ser masivo y que se fundamentaba en el mercado discográfico, los espectáculos, la radiodifusión y en general la industria del entretenimiento, cuyos efectos en Colombia se comenzaron a vivir a finales del siglo XIX. (Cortés Polanía, 2004: 51-52)

En aquel entonces era evidente la rivalidad entre los amigos y partidarios del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), que había regresado de Europa en 1910 a refundar la Academia Nacional de Música bajo el nombre de Conservatorio Nacional, respaldado por sus estudios musicales en París y Bruselas, con el propósito de “culturizar” a la población colombiana en los buenos gustos y maneras musicales de la cultura tradicional europea. En el lado opuesto estaba el movimiento de músicas nacionales encabezado por el compositor Emilio Murillo Chapul (1880-1942) y otros partidarios de estas corrientes, entre los que se encontraban Pedro Morales Pino (1863-1926), el dueto Wills y Escobar, Luis Antonio Calvo (1882-1945), Jorge Áñez (1893-1952) y Jerónimo Velasco (1885-1963), que se identificaban con la música popular, en especial el bambuco y el pasillo como verdaderas representaciones de la música colombiana.

Las posiciones de cada parte resultan interesantes para esta investigación, teniendo en cuenta que son similares a lo ocurrido en la época de análisis (las décadas de los sesenta y los setenta) entre quienes defendían la música de las grandes orquestas como auténtica representación de la música tropical colombiana frente a la de las nuevas agrupaciones del género tropical en Medellín. Este fenómeno se da incluso en la actualidad entre músicos que defienden ya no la nacionalidad y originalidad de las composiciones sino la estratificación entre la música “buena” y bien hecha y la música “mala” realizada de forma simple y con pocos elementos compositivos; en otras palabras, la misma discusión casi 100 años después.

Ochoa Gautier (2003: 14) propuso otra explicación a partir de la localidad de las músicas, en este caso una connotación de las músicas populares referenciadas como aquello que pertenece al pueblo y que se desmarca de la música culta o erudita. Por su sentido de usar el término “músicas populares” para abarcar los géneros tradicionales en combinación

con los géneros populares urbanos contemporáneos, su explicación es más que acertada para el propósito de esta investigación, pues, como fue expuesto, los géneros tropicales de la costa caribe colombiana sufrieron cambios e hibridaciones en su migración hacia los centros urbanos del interior de Colombia: “los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación” (2003: 45). En este sentido toma fuerza la comercialización de la música, que debió su vertiginoso desarrollo en el siglo XX a la mediación tecnológica: “este primer momento de transportabilidad del sonido como sonido (no como partitura) y de su espectacularización global juega un papel crucial en la consolidación de la música popular masiva como campo cultural”. (2003: 45)

Ochoa Gautier agregó que para la consolidación de los géneros musicales es necesaria una aceptación de sus protagonistas de tal manera que se logre algún grado de homogenización derivado de su historia como parte de una tradición; no obstante, existe en los géneros musicales una diferenciación entre lo que podría ser más auténtico o no dentro de parámetros preestablecidos, donde algunas de sus variaciones se hacen más auténticas que otras básicamente por razones de tipo étnico, de género o de región (2003: 87). Es allí precisamente donde se fundamenta parte de la fractura entre la música tropical colombiana interpretada por las grandes orquestas de estilo *big band* y las agrupaciones juveniles influenciadas por el rock, fractura que incluso hoy se da entre los músicos y el público, que prefieren la música tropical “auténtica” por encima de la “otra”. Esta diferenciación y percepción de autenticidad también está ligada a la complejidad de los arreglos y ensambles musicales de las grandes orquestas frente a la simplificación de los formatos en los grupos tropicales posteriores, donde lo simple se ve como fácil y menos elaborado y, por tanto, de menor calidad; y lo elaborado se percibe con más “clase”, de más nivel cultural, de más “tono”, siendo la audiencia y el público los que realmente se encargan de homogenizar los géneros basándose en su aceptación y éxito comercial.

Todas estas variables, que hacen parte del concepto de música tropical interpretada por músicos populares al lado de músicos académicos, además de las preferencias estilísticas del género –que llegó a ser favorecido por una reducida élite que lo había declarado como auténtico y verdadero frente a los rotundos e innegables éxitos comerciales de los formatos reducidos y adaptados del rock–, permitirán, por un lado, entender la dinámica alrededor de la configuración de las grandes orquestas, en su mayoría estructuradas y ajustadas en torno a la industria discográfica, de la cual dependían también de la radio para su renovación musical y puesta en circulación de sus repertorios; y, por el otro, comprender los procesos de producción y captura del audio, que ayudaron a definir la estética sonora del género e influyeron en las nuevas configuraciones grupales. Así, el caso de las orquestas disqueras es de importancia cardinal para entender las formas de configuración de las estrategias de producción adaptadas a los desarrollos técnicos que cada época exigía a las disqueras, toda vez que estas orquestas eran las que permitían marcar las pautas en los usos tecno-estéticos

de los instrumentos y los equipos de captura y registro, además de los escenarios de interpretación.

2. QUÉ ES UNA ORQUESTA DISQUERA. CONTEXTO Y JUSTIFICACIÓN EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA Y EL CRECIMIENTO DE LAS DISQUERAS

Las orquestas disqueras colombianas fueron agrupaciones de sesión que estaban ligadas a alguna compañía. Algunas, como la de la Emisora Fuentes y la Orquesta Sonolux, no solamente interpretaban música tropical sino también géneros internacionales y del interior colombiano. Los contratos que tenían con clubes sociales y emisoras de radio, además de las grabaciones que hacían en sus correspondientes disqueras eran la principal fuente de ingreso de sus integrantes.

Su inicio se remonta a principios del siglo XX, en los albores de la industria, cuando las compañías internacionales más importantes del momento crearon agrupaciones para la grabación de los repertorios de sus catálogos. Dentro de las más reconocidas estaban la Orquesta Internacional de la Víctor, la Orquesta Victor de Salón, Los Castilians de Brunswick Records, la Orquesta Lacalle de la Columbia Phonograph Company (CPC) y la Orquesta Internacional de Camden.⁹⁵ La música era comercializada en cada país según su origen, y aunque México, Argentina y Cuba tuvieron sus propios espacios de grabación, en Colombia era grabada en el extranjero.

Desde Bogotá, Medellín y Cali, principalmente, se remitían las partituras de los músicos criollos, que eran vestidas de frac por destacados orquestadores y arreglistas, quienes, de acuerdo con los lineamientos de las casas grabadoras, les daban identidad y les acoplaban algunos instrumentos característicos. Así las cosas, uno de los primeros fue el mexicano Eduardo Vigil y Robles, director de la afamada Orquesta Internacional de la Víctor, para cuya empresa se grabó la mayor cantidad de piezas colombianas, las cuales eran enviadas, a fines del decenio de 1920, por algunos de los distribuidores de discos del país. (Restrepo Gil, 2018: 191)

Las tres grandes disqueras (RCA Victor, CPC y Brunswick Records) grabaron la música que les llegaba de Colombia, y en muchos casos invitaban a intérpretes nacionales para la ejecución de los instrumentos autóctonos.

En términos generales, dos tipos de conjuntos fueron utilizados para la realización de dichas grabaciones: los que empleaban instrumentos de la música popular local (en donde participaban los músicos colombianos) y los que representaban una visión internacional estandarizada de la música popular, es decir, las orquestas dedicadas a la interpretación de música de varios países conformadas en las casas disqueras, especialmente en la Columbia [Phonograph Company], la [RCA] Victor y la Brunswick [Records]. (Cortés Polanía, 2004: 159)

⁹⁵ Sobre las orquestas y la música de la época, v. J. Cortés Polanía (2004) y M. Restrepo Gil (2018).

Aunque las grabaciones eléctricas aún no se realizaban en Colombia –esta tecnología fue traída por don Antonio Fuentes en 1934–, en algunos discos de Brunswick Records aparece el texto “Registrado por el salón Brunswick de Bogotá”, que simplemente era un espacio de exhibición de la música grabada en Ciudad de Nueva York con las partituras que los músicos locales le enviaban.

La empresa Brunswick-Balke-Collender Company tenía un famoso salón que registraba piezas de compositores criollos, partituras que se enviaban a Estados Unidos y regresaban en grabaciones al país, precisamente bajo el rótulo de “Registrado por el Salón Brunswick de Bogotá”, gracias al entusiasmo y dirección del señor Luis Correa. (Restrepo Gil, 2018: 191)

En la etiqueta del bambuco “Rumichaca”, de Emilio Murillo, que se muestra en la Figura 2.1, aparece esta leyenda.

FIGURA 2.1. ETIQUETA DEL BAMBUCO “RUMICHACA”



Fuente: The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings (s. f.).⁹⁶

Es probable que esta rotulación estuviera asociada a los repertorios y los números de catalogación de Brunswick Records para el caso específico de Colombia. En todo caso, esta y las demás obras fueron grabadas por la orquesta Los Castilians en los estudios de la compañía en Ciudad de Nueva York, bajo la dirección de Louis Katsman.

Al igual que Katsman, muchos de los directores de estos años oficiaban el papel de “productores autores”, término acuñado por Burgess (2013) casi un siglo más tarde. Es así como no solo dirigían sino que además componían, elaboraban los arreglos orquestales, incluso actuaban como “supervisores de sesión”. Es el caso de Eduardo Vigil y Robles (1875-1945) en la grabación de “Tierra caucana” y “Pasillo” (Victor matrix BVE –62800), de

⁹⁶ *Rumichaca* by *Los Castilians*. Disponible en <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/rumichaca>

Hernando Sinisterra, realizada por la Estudiantina Áñez, conformada por violín, flauta, dos mandolinas, tiple y guitarra, bajo la dirección Jorge Áñez, grabados en los estudios de la RCA Victor en Ciudad de Nueva York en el verano de 1930. (Discography of American Historical Recordings, DAHR, s. f.)⁹⁷

No todas las orquestas que grabaron música colombiana –bambucos y pasillos en su gran mayoría– en esta ciudad durante la década de los veinte eran de gran formato. Ejemplos de configuraciones más sencillas fueron las del dueto Briceño y Áñez, conformado por el tenor panameño Alcides Briceño (1886-1962) y el barítono bogotano Jorge Áñez (1892-1952): el pasillo ecuatoriano “¡Mujer...!” (Columbia 3655–X),⁹⁸ acompañados de violines y algunos instrumentos de viento y de cuerda pulsada; y la canción “Morena mía” (Victor 78799–B),⁹⁹ acompañados de violines, flauta, piano y guitarra.

Pequeñas o grandes, el hecho es que todas estas agrupaciones marcaron la tendencia estética y la sonoridad específica que iban a influir en las futuras orquestas disqueras colombianas. En la década de los veinte comenzaron a llegar *jazz bands* a los encopetados clubes sociales de la costa caribe que se mezclaban –e inspiraban– con las orquestas locales que ya existían. Ejemplo de ellas fue la Jazz Band Lorduy de Cartagena de Indias, creada por Pacho Lorduy, con una configuración instrumental de violín, flauta, saxofón, clarinete, contrabajo, batería, piano y cantante, y un repertorio variado que incluía música de baile (González, 1989). De sus integrantes merecen una mención especial el compositor y pianista Adolfo Mejía Navarro (1905-1973) y Ángel María Camacho y Cano (1901-1993). Este último fue invitado a finales de la década a Ciudad de Nueva York por Brunswick Records para grabar 30 canciones, y aprovechó su estadía para grabar otras 18 con la CPC, dualidad laboral que lo obligó a usar un seudónimo para evadir conflictos contractuales. (1989)

Aquí se encontró con el inmortal Rafael Hernández, que lo ayudó a contratar los músicos que conformaron el grupo Camacho y Cano –trombón, trompeta, piano, bajo y batería– con el cual grabó además dieciocho canciones para la Columbia Records, utilizando el seudónimo de Rafael Obligado, siguiendo una práctica muy extendida entre los músicos latinos de Nueva York para mejorar sus ingresos y evitar una eventual demanda judicial por su disquera contratista. (González Henríquez, 1989)

Adicionalmente, Camacho y Cano grabó otras 18 canciones para la RCA Victor con artistas de otros países, que fueron comercializadas en Colombia por la familia De Bedout, representantes de la compañía en el país, a quienes se las vendió por la suma de 25 pesos

⁹⁷ *Victor matrix BVE-62800. Tierra caucana / Estudiantina Añez.* Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800032314/BVE-62800-Tierra_caucana

⁹⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4-R6QjAOIho>

⁹⁹ DAHR (s. f.). *Victor matrix BVE-29760. Morena mía / Jorge Añez; Alcides Briceño.* Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800003860/BVE-29760-Morena_ma; y https://www.youtube.com/watch?v=KaqlSzhL_sY. Nota: esta referencia corresponde a la sexta toma de la grabación, realizada en junio de 1926.

cada una. Ejemplos de ellas son el pasillo “Hortensia” (Victor matrix BVE-50765, 1929),¹⁰⁰ grabado por los mexicanos Margarita Cueto (1900-1977), soprano, y Carlos Mejía (1892-1968), tenor; y “Óyeme, Lorenza” (Victor matrix BVE-55158),¹⁰¹ grabado por el afamado tenor canario Juan Pulido (1891-1972).

Según lo indica el repositorio DAHR,¹⁰² uno de los 18 temas aparece en el catálogo de la RCA Victor con fecha 1923, 16 en 1929 y otro más en 1930. Esta separación de ocho años, aparentemente inconsistente, podría haber sido un error del catálogo, teniendo en cuenta que para 1923 Camacho y Cano se encontraba en Cartagena de Indias trabajando como pianista en la Jazz Band Lorduy y que, asimismo, las grabaciones tuvieron lugar entre 1929 y 1931. Ahora bien, esta disparidad cronológica es explicada por el hecho de que para esos años era usual que los compositores colombianos vendieran sus obras por encargo a los distribuidores y representantes de las disqueras internacionales en el país. (Almarales Blanco, 2018: 81)

En la entrevista que Camacho y Cano concedió a Serna, publicada en el blog Revista Porro y Folclor (s. f.), el maestro confirmó que sí grabó en el período mencionado (1929-1931) para las tres disqueras. En el caso de las 19 obras que realizó para Brunswick Records (entre ellas danzas colombianas, fandangos toropos, fox colombianos, mapalés, cumbiambas, cumbias, parrandas y coplas), las grabaciones aparecen en la serie International/Spanish (formato de 78 rpm de 10 in) bajo el nombre “Grupo Camacho y Cano” (The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings, s. f.).¹⁰³ En sus propias palabras, “[grabé] 12 para la Victor, 14 para la Columbia y 88 para la Brunswick” (Serna, s. f.)

Sus propios relatos, las obras de su autoría registradas en catálogos musicales en línea y el documental *El abuelo de todos* de la serie *Trópicos* del canal regional de televisión Telecaribe de Barranquilla (1995)¹⁰⁴ dan cuenta de que su trabajo en Estados Unidos fue el precursor de los ritmos colombianos en ese país, más aun teniendo en cuenta que la música tropical no volvería al circuito internacional hasta la llegada del maestro Lucho Bermúdez a Buenos Aires en 1946 para grabar con la RCA Victor.¹⁰⁵

De las 114 obras que el compositor recuerda haber grabado allí, se presenta un análisis sonoro de dos de ellas.

¹⁰⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IfR3sOZFsyI>

¹⁰¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=p9r5EHADgwI> (min 14 seg 47).

¹⁰² *Angel María Camacho y Cano (composer)*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/45150/Camacho_y_Cano_Angel_Mara_composer

¹⁰³ *Grupo Camacho y Cano*. Disponible en [http://frontera.library.ucla.edu/es/songs?f\[0\]=field_artist_real_name:195748](http://frontera.library.ucla.edu/es/songs?f[0]=field_artist_real_name:195748)

¹⁰⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QFQPT2BgAuY>

¹⁰⁵ Por la misma época, artistas como Guillermo Buitrago, de Discos Fuentes, enviaban las grabaciones a la sede del sello Odeon en Buenos Aires para su prensaje.

El instrumental “De Cartagena a Barranquilla” (Brunswick –40926).¹⁰⁶ En esta grabación se aprecia el inicio onomatopéyico del trombón simulando el pito del tren que comunicaba las dos ciudades a principio de siglo. Las animaciones y gritos típicos de la costa caribe colombiana y la figura rítmica constante del güiro con su interpretación característica en la música tropical: pulso y dos dobles velocidades (una negra y dos corcheas). El ritmo anotado en la etiqueta del disco: cumbiamba [Figura 2.2]. Con respecto a esta última, comparado con las cumbiambas modernas, el tempo es más rápido, similar al de los porros.

FIGURA 2.2. “DE CARTAGENA A BARRANQUILLA”. ETIQUETA DE LA CARA A DEL DISCO DEL MISMO NOMBRE



Fuente: The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings (s. f.).¹⁰⁷

El tema “Enriqueta” (Brunswick –40926), contracara del disco anterior, con el mismo número de catálogo.¹⁰⁸ La etiqueta señala que el ritmo de la obra es coplas, un aire similar al del son vallenato o la cumbia [Figura 2.3]. La instrumentación de las dos obras, análoga a la usada por las agrupaciones “papayeras”¹⁰⁹ del pueblo costeño caribeño, con su combinación de instrumentos de percusión, viento y cuerdas, impuso una verdadera innovación en este tipo de música grabada.

¹⁰⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8waLomSA8OQ>

¹⁰⁷ *De Cartagena a Barranquilla by Grupo Camacho y Cano*. Disponible en <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/de-cartagena-barranquilla>

¹⁰⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JX5iZxMqdv8>

¹⁰⁹ Definiciones-de.com (s. f.). *Definición de papayera*. “Colombia. Grupo musical generalmente pequeño que interpreta sus melodías en las verbenas y fiestas de pueblo de la región caribe de Colombia. Se compone principalmente de instrumentos de viento-metal y de instrumentos de percusión. Pocas veces usa voces. Su música es conocida como música papayera o música rajatabla”. Disponible en <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/papayera.php>

FIGURA 2.3. “ENRIQUETA”. ETIQUETA DE LA CARA B DEL DISCO *QUÉ BELLA TIERRA ES CARTAGENA*



Fuente: The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings (s. f.).¹¹⁰

Aunque no existen grabaciones de la Jazz Band Lorduy, sí las hay de los integrantes mencionados para Brunswick Records. Es el caso de las de Adolfo Mejía Navarro y Ladislao “Lalo” Francisco Orozco Figueroa (1905-1985), a los que, según Serna (2009), los unían grados de parentesco. Estando en Ciudad de Nueva York a finales de 1920 conformaron el Grupo Típico Mejía y Orozco, de las cuales the Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings conserva cuatro: el fandango “Pepa Simanca” (Brunswick -41167-);¹¹¹ el danzón “Livia” (Brunswick -41235),¹¹² composición de Mejía Navarro; la parranda “Rita” (Brunswick -41235-);¹¹³ y “Qué bella tierra es Cartagena” (Brunswick -41167),¹¹⁴ un tema que aparece en la etiqueta del disco como cumbia; sin embargo, por su subdivisión ternaria, muy diferente a la del tradicional ritmo binario de este género, más parece un merengue vallenato.

Orozco Figueroa se estableció en Ciudad de Nueva York y conformó su propia orquesta de jazz (Restrepo Gil, 2009). Además, entre 1930 y 1938 realizó grabaciones con otras agrupaciones y artistas como Los Castilians, los Hermanos Malanga y Orozco, el Grupo Cartagena, el dueto Orozco y Cáceres, el Grupo Criollo y la Orquesta de Terig Tucci. Su papel en ellas no solo fue de pianista, director y compositor: también fue solista y corista. Ejemplo de ello es el pasillo “Añoranza” (Decca -21042B),¹¹⁵ a dueto con la soprano Zoilita Suárez.

¹¹⁰ *Enriqueta* by Grupo Camacho y Cano. Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/enriqueta>

¹¹¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hQOjL7U7PKY>

¹¹² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cbpDUhOpTqo>

¹¹³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8VozkHY--zM>

¹¹⁴ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zw2UrHHZos4&feature=emb_logo

¹¹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bj7dD4Ja4dQ>

Para octubre de 1929 Orozco Figueroa ya había grabado el porro “El Bodegón” (Brunswick –40834),¹¹⁶ con la orquesta Los Castilians –conocida en el medio como una *jazz dance band*– bajo la dirección de Louis Katzman y la voz de la soprano Pilar Arcos (1893-1989) (The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings, s. f.).¹¹⁷ Es bastante probable que este sea uno de los primeros porros grabados con este tipo de configuración orquestal, y aunque su ritmo más parece una combinación de porro y danzón, el arreglo y la orquestación, que incluye violines, dan cuenta de una sugestiva versatilidad estilística. También llama la atención el uso del güiro (o un idiófono raspador similar) en combinación con las claves de madera, muy seguramente interpretados por el mismo ejecutante, pues se escuchan las pausas entre cada intervención. Finalmente, la presencia de Pilar Arcos, reconocida por sus versiones de música cubana y tangos, es premonitoria en sus curvas e intenciones melódicas del estilo que iba a asumir la colombiana Matilde Díaz. En relación con el sonido de estas grabaciones, la mayoría da cuenta de los espacios y la tecnología de la época. La grabación eléctrica apenas llevaba cinco años de implementada y los estudios de las disqueras neoyorquinas eran casi todos salones o cuartos de altura mediana ubicados en edificios de oficinas.

Una excepción de lo anterior es el pasillo “Corazones sin rumbo” (Victor matrix BVE–38306) en versión instrumental,¹¹⁸ con la Orquesta Internacional bajo la dirección del mexicano Eduardo Virgil y Robles, grabado en marzo de 1928 en el estudio Liederkrantz Hall de Ciudad de Nueva York [Figura 2.4].¹¹⁹ En esta grabación se aprecia la diferencia de sonido, especialmente en la reverberación y la profundidad del cuarto.

¹¹⁶ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MVAatEI_Z4Lk

¹¹⁷ *El bodegón by Los Castilians*. Disponible en <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-bodeg%C3%B3n>; y DAHR (s. f.) *Brunswick matrix E31064. El bodegón / Los Castilians*. Disponible en https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000230572/E31064-El_bodegn

¹¹⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=n_5fLRjYe9M

¹¹⁹ El archivo Getty Images ofrece otra fotografía del estudio tomada en 1947, donde se pueden apreciar las dimensiones del cuarto, el tratamiento acústico y la cabina de control (<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/liederkrantz-hall-at-111-east-58th-street-new-fotograf%C3%ADa-de-noticias/576505462?adppopup=true>).

FIGURA 2.4. ESTUDIO DE GRABACIÓN LIEDERKRANZ HALL. CIUDAD DE NUEVA YORK (1938)



Fuente: Wurts Brothers (1938).¹²⁰

La primera orquesta con las características instrumentales y de repertorio internacional de la Orquesta Internacional que estuvo en la costa caribe colombiana fue la Panamá Jazz Band, que llegó a Barranquilla en la primera mitad de la década de los veinte para una presentación en el Club ABC con motivo de los carnavales.¹²¹ Se presume que a partir de este particular acontecimiento, que no pasó de sonar la música internacional del momento (vales, danzas, foxtrot, *one step*, pasodobles y el charlestón que estaba de moda (Wade, 2002: 96), se inició el movimiento de orquestas estilo *jazz band* en Colombia. Algunos de sus integrantes se establecieron allí y ayudaron a la conformación de las nuevas orquestas de baile, que con la evolución de los ritmos populares provenientes de las corralejas,¹²² el carnaval, la música

¹²⁰ 111 East 58th Street. Liederkrantz Hall. W.A.B.C. Symphony Orchestra, conducted by Vittori Giannini. Ciudad de Nueva York: Museum of the city of New York. Disponible en <https://collections.mcny.org/Collection/111-East-58th-Street.-Liederkrantz-Hall.-W.A.B.C.-Symphony-Orchestra,-conducted-by-Vittori-Giannini-24UFQE7PV02.html>

¹²¹ El año exacto de esta presentación tiene varias versiones. Un artículo de *Revista El Heraldo* que cita el libro *Dimes y Diretes* (1990) de Alfredo de la Espriella lo data en 1921; y Peter Wade (2002: 96) y Adolfo Hernández, en su artículo “Así era la rumba de la costa en los años veinte”, de *Revista Diners* (1989), lo datan en 1923.

¹²² Definiciones-de.com (s. f.). *Definición de corraleja*. “Colombia. Fiesta popular en la cual se lidian toros en un redondel de arena. Se festeja en la costa caribe, acompañada por géneros musicales como el porro y el fandango”. Disponible en <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/corraleja.php>

barrial y la naciente industria de la radio modelaron las orquestas tradicionales de música tropical que estaban por llegar. (González Henríquez, 1989).

Con más claridad que en cualquier otra ciudad colombiana, en Barranquilla se dio la transnacionalización de la música popular con dos influencias externas, jazz y música cubana, vía discos importados, radiodifusión y cine, que incidieron en sus primeras tendencias de cambio a partir de la década de 1920 y que contribuyeron a la recepción elitista de la música costeña. (Pardo Rojas, 2009: 122)

Sin lugar a dudas la de los veinte fue una década de transición, no solo para la costa caribe sino para el resto del país, pues con el inicio de la radiodifusión y la llegada de la tecnología de grabación en los años treinta comenzaron a destacarse otros ritmos y géneros de connotación y arraigo populares que fueron aprovechados por ese formato exitoso de *gran orquesta*, gratamente recibido por la sociedad elitista.

La Barranquilla de los años veinte comenzó con el impacto de la música norteamericana, impacto sentido en toda Colombia. Coincidiendo con una tendencia nacionalista, entonces vigente en el país, que se oponía los modelos europeos y norteamericanos, en la década de los treinta hicieron furor los aires latinoamericanos, en especial la música cubana. [...] Los nuevos estilos musicales de estas décadas tuvieron impacto inicial en los círculos elitistas, debido en parte a que llegaban en discos, pero también porque los interpretaban orquestas de gran tamaño y, por tanto, costosas. (Wade, 2002: 95-96, 98)

Posterior a la pionera Jazz Band Lorduy de Cartagena de Indias, se creó en 1927 la orquesta Barranquilla Jazz Band, que interpretaba géneros internacionales combinados con aires del interior del país en los clubes y las fiestas de carnaval. Asimismo surgieron “la Orquesta Nuevo Horizonte (1929, originalmente en Cartagena), la Orquesta Sosa (1934) y la orquesta de planta de la recién fundada emisora La Voz de Barranquilla (1929)”. (Wade, 2002: 104)

Llama la atención el hecho de que estas orquestas habían sido creadas con el propósito de ser las agrupaciones de planta de las emisoras de radio.¹²³ Además de la de La Voz de Barranquilla, la Orquesta Sosa pasó a la emisora Atlántico, cambió su nombre a Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band en 1939, y fue una de las agrupaciones con más trascendencia en esta ciudad.

¹²³ Aunque en algunos textos se afirma que las emisoras radiales tenían la obligación por ley de tener una orquesta o ensamble musical, al revisar la Ley 198 de 1936 y los Decretos reglamentarios 1044 y 1228 de 1937 que la amplían y modifican no se encontró una obligatoriedad explícita. No obstante, la norma sí habla de tener música colombiana de la siguiente forma:

“Los programas musicales deberán contener por lo menos 10 por 100 de música colombiana durante el primer año de vigencia del presente Decreto, 15 por 100 durante el segundo año, y 20 por 100 de ahí en adelante”. [Colombia, Congreso de la República. (18 de diciembre de 1936). Ley sobre telecomunicaciones, artículo 33, Decreto 1228 de 1937. Bogotá (17 de enero de 1973): Diario Oficial 23.112]. Disponible en <http://www.suin-juriscal.gov.co/viewDocument.asp?id=1654930>.

En Cartagena de Indias surgieron en 1933 la Orquesta Buenos Aires –que cambió su nombre a Orquesta A Número Uno–, creada por José Pianeta Pitalúa, antiguo trombonista de la Jazz Band Lorduy, que actuaba en un bar del barrio Manga (Coronado Hurtado, 2017); en 1938 la Orquesta del Caribe, establecida por el maestro Lucho Bermúdez antes de su viaje a Buenos Aires en 1946; y la Orquesta Fuentes, que inició sus actividades a la par de la emisora de los Laboratorios Fuentes, aunque sus grabaciones comenzaron aparentemente en 1940. (Peláez & Jaramillo, 1996: 126)¹²⁴

En definitiva, este movimiento de orquestas estilo *jazz band* de la costa caribe se vio influenciado por la corriente jazzística norteamericana y la música cubana que llegaba en los discos, se escuchaba en las emisoras locales e internacionales de onda corta y se programaba en los traganíqueles de los bares. Su apogeo tuvo lugar en 1939, cuando la afamada y reconocida orquesta cubana Casino de la Playa alternó con la Orquesta del Caribe en Cartagena de Indias y con la Orquesta Blanco y Negro en Barranquilla.

Después de la consagración de éxitos internacionales como “El manisero” en 1930, la música de baile caribeña había comenzado a penetrar otros ambientes y a crear nuevos mercados a través del disco y la radiodifusión. En nuestro país su tradición tenía ya más de un lustro, y gracias a la experiencia internacional de músicos costeños como Ángel María Camacho y Cano y José Pianeta Pitalúa y a la visión empresarial de Toño Fuentes y otros más, se logró abrir la brecha para este género en nuestro país. [...] Estrechamente ligadas a las fiestas populares y a la música militar y de baile, las bandas de la costa atlántica fueron el crisol donde surgieron los músicos que conformarían las orquestas de baile que le imprimirían su personalidad a la música costeña en las décadas centrales del siglo. (Bermúdez Cújar, 2016)

Esta sumatoria de ritmos, géneros musicales, sonoridades y corrientes culturales de diferentes partes del planeta generó, a finales de la década de los treinta, una hibridación entre las músicas caribeñas y del interior del país con las músicas foráneas, que se manifestó con las orquestas estilo *jazz band* de la costa.

Hacia finales de la década del veinte y con el advenimiento del acetato ya empieza a insinuarse la presencia cubana con sus danzones, boleros y sones con la ampliación de la oferta musical. La tradicional música europea que hasta entonces dominaba con sus valeses, polcas, mazurcas y pasodobles empieza a compartir el escenario con ritmos norteamericanos (foxtrot, blues y *steps*), argentinos (tangos), mexicanos (rancheras y huapangos), puertorriqueños (la plena), dominicanos (merengues) y del país andino (danzas, bambucos y pasillos). La música de la costa se había tomado la calle, mas no las partituras. (Solano Alonso & Larios Giraldo, 2017: 18)

¹²⁴ En relación con esta fecha, no existe evidencia concluyente que la constate y bien pudo haber sido antes. Un dato adicional aportado por Peláez y Jaramillo (1996) reportó que la orquesta “fue invitada a la inauguración del Hotel Caribe” el 28 de diciembre de 1945, pero en el material documental revisado solo se menciona la orquesta de Pacho Galán; por tratarse de una agrupación alterna, este vacío de información es normal en este tipo de eventos.

La labor de difusión y diseminación de este nuevo estilo que realizaron los integrantes de estas orquestas no solo en Colombia sino en el exterior a partir de 1940 fue trascendental. El caso del maestro Lucho Bermúdez es uno de los más destacados; su periplo abarcó Bogotá (1942), Buenos Aires (1946), Medellín (1948) y Cuba y México (1951).

Cabe recordar que las grabaciones de esos años se hacían en sesión: uno o dos micrófonos ubicados según la sonoridad y dinámica de los instrumentos. Esta técnica difería de las presentaciones en vivo que las orquestas venían haciendo desde la segunda mitad de la década de los treinta en los radioteatros y lugares al aire libre, que por ley exigían un aforo mínimo de 50 asistentes. Su naturaleza de inmediatez y la imposibilidad de corregir errores de interpretación contribuyeron a mejorar la capacidad interpretativa de sus integrantes.

La Figura 2.5 muestra la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band en una presentación en un radioteatro. Se alcanzan a apreciar dos micrófonos: el primero –probablemente un RCA 44– al frente para los cantantes; y el segundo atrás para la orquesta. Comparando esta disposición con la que hubieran usado en un estudio, es evidente que habría sido diferente.

FIGURA 2.5. ORQUESTA EMISORA ATLÁNTICO JAZZ BAND (DÉCADA DE 1940)



Fuente: Memoria Gráfica de Barranquilla 1890-1950 (2018).¹²⁵

La Figura 2.6 muestra la Orquesta de la Emisora Fuentes en una presentación en vivo.¹²⁶ Nótese nuevamente los dos micrófonos. El que aparece en la fotografía capta la tumbadora, el saxofón tenor, el trombón, la trompeta, a los dos cantantes (que tocan percusión menor), al guitarrista con su respectivo amplificador y al clarinetista detrás del atril. El otro, del cual

¹²⁵ La Iguana Ciega. (2018). *Memoria Gráfica de Barranquilla 1890-1950*. Barranquilla: La Iguana Ciega.

¹²⁶ A diferencia del singular que aparece en el libro publicado por la compañía (Peláez & Jaramillo 1996: 126), en algunos textos y carátulas de discos figura como Emisoras Fuentes en plural.

solo se ve el contrapeso de su base, sugiere una disposición más cercana a la de las sesiones de grabación, donde la ubicación de los integrantes según el instrumento que ejecuten y la cantidad de micrófonos disponibles y su capacidad de captación priman sobre las preferencias estéticas interpretativas de un concierto en vivo.

FIGURA 2.6. ORQUESTA DE LA EMISORA FUENTES (DÉCADA DE 1950)



Fuente: Memoria Gráfica de Barranquilla 1890-1950 (2018).¹²⁷

Todos estos escenarios, fuera para eventos en vivo, transmisiones radiales o grabaciones, tenían muchas limitaciones en comparación con los de las disqueras y emisoras radiales extranjeras. Ejemplo de ello era la sede del radioteatro de la emisora Fuentes, que ocupaba el tercer piso de un edificio en el centro histórico de Cartagena de Indias [Figura 2.7], donde regularmente se presentaban la Orquesta A Número Uno, la Orquesta del Caribe y la propia orquesta de la emisora. A pesar de sus imperfecciones acústicas, el sonido era de gran calidad.

FIGURA 2.7. EDIFICIO DE LAS EMISORAS FUENTES EN CARTAGENA DE INDIAS



Fuente: Google Maps (s. f.).

¹²⁷ La Iguana Ciega. (2018). *Op. cit.*

En pleno auge de las orquestas de las emisoras radiales en la década de los cuarenta surgieron nuevas disqueras: Discos Tropical (1949), fundada en Barranquilla por Emilio Fortou Pereira, que, aprovechando sus conocimientos en ingeniería eléctrica, fabricó parte de los equipos (González, 2009: 112); Discos Atlantic –más adelante sello Eva– (1949), fundada también en Barranquilla por Egmidio Velasco, distribuidor de la RCA Victor y dueño de la emisora del mismo nombre (Wade, 2002: 124); y Discos Curro, fundado en Bogotá por José María “Curro” Fuentes, el hermano menor de don Antonio, a inicios de los años cincuenta, y trasladada a Cartagena de Indias a mediados de la misma década al edificio de la emisora Fuentes en el centro histórico (2002: 197). Cada disquera tuvo sus agrupaciones u orquestas disqueras. Entre las más destacadas estaban la orquesta de Francisco “Pacho” Galán Blanco (1906-1988), de Discos Tropical, donde grabó hasta los años setenta; y la Sonora Curro, de la misma disquera, que a diferencia de la anterior solo era una orquesta de sesión cuyas grabaciones eran dirigidas por el maestro Galán.

A diferencia de las pocas grabaciones de los años treinta de las que se tiene conocimiento, a partir de los años cuarenta es posible encontrar una copiosa cantidad de registros que dan cuenta no solo de sus características musicales sino también de su sonoridad. Era usual para ellos compartir músicos, aunque a la hora de grabar solo los mejores eran convocados.

3. BREVE ANÁLISIS SOBRE LA EVOLUCIÓN Y EL DESARROLLO EN LAS FORMAS DE REGISTRO E INTERPRETACIÓN DE LAS ORQUESTAS DISQUERAS

A continuación se presentan análisis sonoros de algunos temas que por sus características particulares engloban los modos y costumbres del corpus de la música tropical colombiana grabada en la década de los cuarenta.

La gaita “El clarinete de Simón” (Fuentes LP 400233),¹²⁸ de Carlos Arnedo, grabada por la Orquesta Emisora Fuentes muy seguramente a principios de la década de los cuarenta. En esta obra se aprecia una gran presencia y una interesante proporción de reverberación de los instrumentos de viento, en especial el clarinete del inicio. El desbalance entre la voz principal y los coros es notorio, en razón de que estos eran realizados casi siempre por los percusionistas, que por su ubicación en el cuarto estaban muy alejados del micrófono. El piano se escucha muy presente, mientras que el contrabajo se difumina en el espectro de frecuencias de los medios bajos y tiende a confundirse con algunos instrumentos de la percusión y las notas bajas del piano mismo; igualmente, la articulación rítmica entre ambos no alcanza a diferenciarse, incluso suena a contratiempo. Esta práctica de acompañamiento

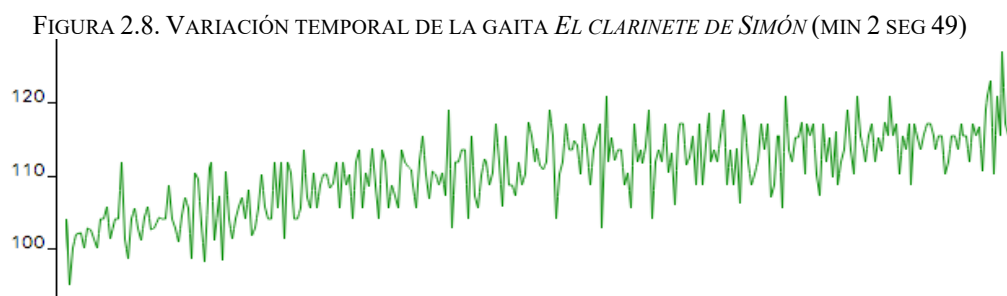
¹²⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ptmr8kPmTnc&list=RDuJZdRh-A8D0&index=4>

fue remplazada más adelante por los “tumbaos” del piano.¹²⁹ El arreglo musical es una combinación equilibrada entre el instrumento solista (el clarinete), los demás vientos, la voz solista y los coros. Finalmente, la estabilidad rítmica varía a lo largo del tema y al final se acelera bastante.

Es pertinente en este momento relatar una singular costumbre que ocurría en las grabaciones de sesión de estos años. La forma musical de la mayoría de los ritmos tropicales prescribe que el paso entre las diferentes secciones del arreglo sea anunciado por un llamado de la percusión o una animación de alguno de los músicos. Ex profeso, impensado o improcedente, en esta obra la cantante solista continuó cantando impertérrita por encima de los vientos, y lo mismo ocurrió con estos en la entrada del solo del clarinete, que siguieron tocando como si no hubieran visto el cambio a las figuras responsoriales que seguramente estaban escritas en las partituras.

La Figura 2.8 muestra un esquema del mapa de tempos de la obra en el que se aprecia la variabilidad de la interpretación natural de los músicos, que, en términos de Zagorsky-Thomas (2014: 38), le da un *staging* (intenciones de escenario) y una caracterización particular. La aceleración de los tempos, práctica muy común en la música popular, era mucho más evidente en esa época que en la actualidad, cuando el uso del metrónomo o de una guía (*track*) de tempos, los audífonos y las sobregrabaciones (*overdubs*) multicanal es casi siempre la norma.

Nótese el ascenso progresivo del tempo, de 102 a 117 bpm (*beats per minute*, golpes por minuto), cuyos puntos de mayor énfasis ocurren en los cambios de sección del arreglo – la entrada de la voz luego del juego de los vientos (seg 45) y la entrada de estos luego de las voces (min 1 seg 13)–. Todos ellos son puntos estratégicos de la canción que se dan por la interacción entre los músicos y por estímulos internos –músicos y director– o externos – productor e ingeniero–. Al final el tempo alcanza 120 bpm. Para algunos, esta sensación de naturalidad e “imperfección” es señal de errores musicales o de música mal interpretada; para otros, una muestra de la realidad y crudeza del modo como se hacían las grabaciones en esos tiempos.



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

¹²⁹ *Tumbaos*. Ostinatos melódico-armónicos en ritmo sincopado que producen el piano y el bajo o contrabajo en géneros tropicales como la salsa, el son, las guarachas y los merengues.

Otro de los condicionamientos examinados es el hecho de que esta era música dinámica, de fiesta, no solo para escuchar sino para bailar. La apreciación final del oyente está relacionada con las pulsaciones sensoriales y psicomotrices que produce en el receptor y, por tanto, la aceleración se convierte en una parte natural de este proceso. No es sino ver cómo cuando un individuo lleva el tiempo de una canción con las palmas termina acelerando el pulso, ni qué decir de la avalancha de aplausos cuando es un grupo. Sobre la relación entre las pulsaciones de los tiempos fuertes y débiles y la motricidad del cuerpo, Parra Valencia comentó lo siguiente:

Como el cuerpo entra en equilibrio con el espacio a partir de las cualidades del oído interno, los sonidos van integrándose modularmente tanto de forma consciente como inconsciente en procesos de clasificación que coordinan con la motricidad del cuerpo. La música en general permite reconocer cómo los campos vibratoriales sugieren movimientos característicos, más allá de las tonalidades o armonías, en las pulsaciones percusivas según el orden de los golpes fuertes y los débiles. (Parra Valencia, 2014: 137)

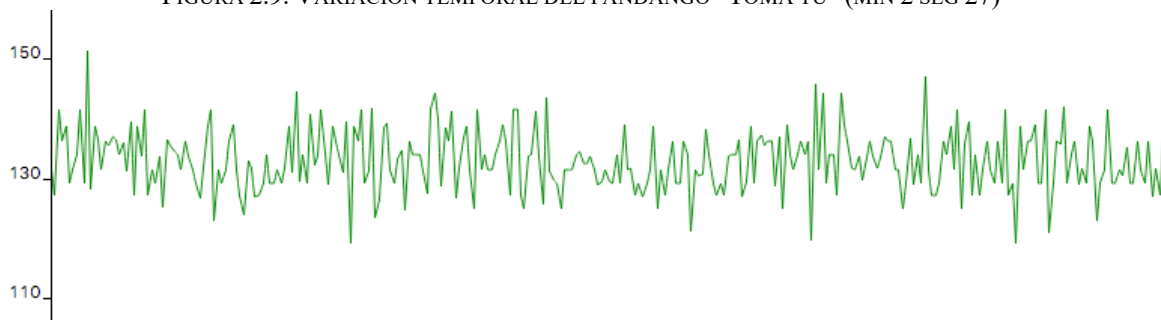
Aunque con algunas consideraciones interpretativas y técnicas diferentes de la Orquesta Emisora Fuentes, las intenciones de escenario también están presentes en las grabaciones de Discos Curro, en especial las de la Orquesta A Número Uno.

El fandango instrumental “Toma tú” (Curro C-0431),¹³⁰ de José Pianeta Pitalúa, probablemente grabado en 1958. En esta obra se aprecia un buen balance entre los instrumentos de percusión, viento y la base rítmico-armónica (piano y contrabajo); para esta época ya era posible contar con micrófonos y canales adicionales, lo que permite inferir que el contrabajo tenía uno exclusivo para él; de ahí que su rítmica a tres se entienda perfectamente. La poca presencia del piano permite distinguir el ensamble de la percusión, primero con el platillo a tiempo y el coquito a contratiempo en secciones más “movidas” como la de min 1 seg 5, y luego con el timbal en los juegos rítmicos e improvisaciones que produce con las pailas. Algunos de los pasajes en unísono de los vientos (trompetas y saxofones) tienen desfases en el ritmo y la altura de las notas que los hacen sonar desafinados.

La Figura 2.9 muestra la estabilidad rítmica de este fandango, debida en gran parte a su velocidad; con todo, hay algunos incrementos en el tempo en las transiciones entre sección y sección.

¹³⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uJZdRh-A8D0>

FIGURA 2.9. VARIACIÓN TEMPORAL DEL FANDANGO “TOMA TÚ” (MIN 2 SEG 27)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

La diferencia interpretativa y sonora de las dos muestras anteriores evidencia la disparidad entre el uso y la adquisición de la tecnología y la evolución y el entendimiento mismo de las formas de grabación por parte de sus protagonistas (intérpretes y grabadores). Ese sistema simple y básico de principios de los años cuarenta del primer ejemplo, sumado a la falta de experticia de los intérpretes, contrastaba con los avances tecnológicos, la consistencia interpretativa de los ejecutantes y la apreciación sonora de la mayoría de los instrumentos de las grabaciones de finales de los años cincuenta. La industria discográfica colombiana se aprestaba para entrar en la etapa de su consolidación.

Continuando con los análisis sonoros, se presenta “Ay, cosita linda”, del maestro Pacho Galán, interpretado por su orquesta. Este tema dio pie al género del merecumbé, una combinación rítmico-melódica entre el merengue y la cumbia. En vista de que Curro Fuentes había rechazado la canción, el maestro Galán aprovechó la invitación del pianista Ramón Ropaín para hacer una presentación en el Club Medellín de esta ciudad. Fue así como en 1955 realizó para la disquera Sonolux la primera de las varias grabaciones existentes, con la asistencia de músicos locales y la dirección de Luis Uribe Bueno. (Wade, 2002: 201)

Pacho Galán debió la primera grabación de su conocido merecumbé “Cosita linda” en 1955 al interés de Hernán Restrepo Duque, Antonio Botero Peláez y Luis Uribe Bueno, dirigentes de Sonolux. Este disco se lanzó desde La Voz de Antioquia, carecía de letra, salvo el coro que dice “Ay, cosita linda, mamá”; luego en México le agregaron un texto y así fue grabado por la barranquillera Carmencita Pernet. Hubo grabaciones de Mario Clavell, Carlos Argentino Torres y Nat King Cole, entre otros. (Restrepo Gil, 2012: 98)¹³¹

Su enorme éxito internacional desarma ese mito local que pregona que los artistas colombianos solo son capaces de copiar creaciones foráneas para adaptarlas a los gustos e

¹³¹ Restrepo Gil citó un artículo de la columna Radiolente del periódico *El Colombiano*, con fecha 26 de julio de 1988, de la cual Hernán Restrepo Duque era su redactor.

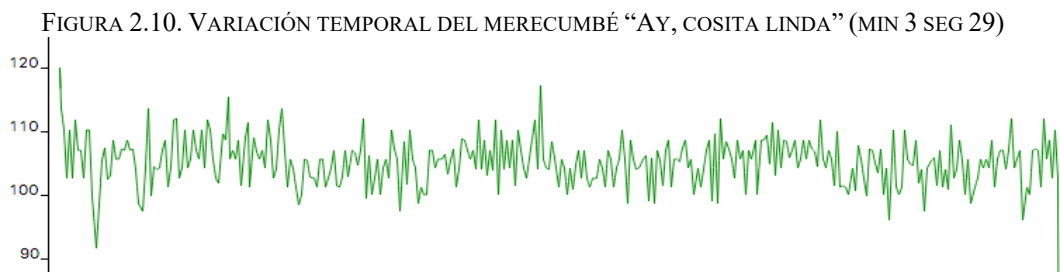
idiosincrasia nativos. Una obra colombiana de los años cincuenta se había convertido en todo un *hit* internacional.

La versión de 1956 de Carlos Argentino Torres con la Sonora Matancera (“Ay, cosita linda”, Seeco –7667)¹³² fue la más famosa. En ella, al igual que en la versión de 1959 de Nat King Cole (Capitol Records –45-31509),¹³³ ambos artistas solo cantan la letra del estribillo –“Ay, cosita linda, mamá”– y suprimen las estrofas interpretadas por Emilia Valencia en la versión de Discos Tropical.

El merecumbé “Ay, cosita linda” (Columbia –3983). La versión analizada es la de la Columbia México, porque, a diferencia de las que aparecen en las redes y los sistemas de *streaming*, al no estar remasterizada, conserva la sonoridad propia de la tecnología de la época.¹³⁴ En esta grabación se aprecia un buen balance entre los vientos (trompetas y saxofones) y las voces. La reverberación y la profundidad espacial del cuarto se sienten en el tambor grave, mientras que otros instrumentos de la percusión como el timbal, el guache y las maracas están muy presentes, y el cencerro y el platillo se escuchan con mucha intensidad. El contrabajo apenas tiene presencia en comparación con el piano, aunque este en algunas partes se difumina entre los instrumentos de frecuencias medias bajas y solamente resalta cuando está solo, como en el corte antes de la entrada de la voz. Las voces de la solista y los coros se escuchan muy en primer plano; en los coros responsoriales (*la, la, la / la, la, la, la, la / la, la*) la primera, con menor intensidad o alejada del micrófono, se une a los coristas. En min 2 seg 26, cuando pronuncia la palabra *besos*, se siente un abrupto incremento de la dinámica sonora que pudo haber causado un salto en las agujas del preamplificador. Con todo esto, la consistencia rítmica de esta versión evidencia el alto nivel interpretativo de los músicos participantes.

Aunque la grabación original de esta obra es monofónica, los audios de Discos Fuentes que aparecen en las diferentes plataformas están en falso estéreo generado digitalmente.¹³⁵

La Figura 2.10 muestra la variación temporal del merecumbé “Ay, cosita linda”.



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

¹³² Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=47WnFN_ua_I

¹³³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=C5AfuSwYP4Q>

¹³⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5v8vJEthnwE>

¹³⁵ El catálogo y las cintas maestras analógicas de Discos Tropical fue adquirido por Discos Fuentes en 1990 y actualmente está en proceso de digitalización.

El gráfico de la Figura 2.10 muestra que la canción tiene una estabilidad constante alrededor de 105 bpm, con las normales inflexiones de tempo producidas en los cambios de sección del arreglo: un decremento de un par de puntos en las estrofas, que retoman el *tempo primo* inicial en los estribillos.

El propósito principal de las agrupaciones y orquestas creadas en esos años en Cartagena de Indias por los hermanos Fuentes era grabar, no hacer presentaciones en vivo, así lo comentó José María “Curro” Fuentes.

Bueno, la verdad es que para mi concepto o lo que yo sé, aquí (Cartagena) había un grupo de músicos que ya uno conocía; lo que pasaba era que Antonio (Fuentes) tenía mucha confianza en Pedro Laza porque lo conoció desde la juventud; entonces él le puso el nombre de Pedro Laza y su Orquesta [los Pelayeros] para tener la seguridad de que alguien no fuera a coger ese nombre después de que lo acreditara y se lo llevara a grabar. Pedro tocaba el contrabajo, pero de música y de arreglista nada. Así que era un grupo de músicos que siempre grababa con distintos nombres; de ahí salía la Sonora Curro, Pedro Laza, Rufo Garrido. [...] Lo que se estaba buscando era que después de acreditar una orquesta o un conjunto no se fuera a grabar a otra parte; esa era la idea de Toño y mía cuando formábamos un grupo, porque si gustaba y era exitoso lo empezaban a buscar de otras partes para grabarlo y lo hicieran con un nombre diferente al que habíamos creado. (Rodríguez, 2006).

El comentario anterior evidencia las acciones preventivas de propiedad intelectual de los hermanos Fuentes –que casi rayaban con los derechos morales de sus protagonistas–, en las que el uso de los nombres de los artistas para denominar las agrupaciones y orquestas era una forma de proteger las grabaciones. El siguiente testimonio de Ladislao “Lalo” Francisco Orozco Figueroa complementa esta situación:

Bueno: era la forma de todos los grupos de grabar aquí, por lo menos los de Rufo, José Pianeta Pitalúa, Pedro Laza, Villanueva; cuando se iba a hacer una grabación, nos llamaban –*ven tú, Tibili; ven, Triata; ven, Lalo*–, pero en el nombre salía Rufo Garrido. Luego se volvían a reunir los mismos músicos y salía como Orquesta Manuel Villanueva y así [...]. Casi siempre eran los mismos músicos. (Musicalafrolatino, 2016).

Otra anécdota que apareció en la entrevista de Barrios y Rodríguez (Musicalafrolatino, 2016) narra la visita que dos empresarios –uno de ellos de la familia Fuentes– hicieron a la casa cartagenera del maestro Adolfo Mejía Navarro, donde Lalo Orozco vivió en su juventud, para solicitarle que escribiera las partituras del piano de algunas de las obras que iban presentar en las fiestas conmemorativas de la independencia de la ciudad, para que un pianista con formación académica como él pudiera interpretarlas. De manera rotunda el maestro Mejía Navarro se negó aduciendo que “eso de tocar la música popular con papeles no tiene gracia”.

Y le recomendó a su joven pariente que tocara de oído.¹³⁶ Sin que una condición desacredite la otra, la relación entre la música popular y la música académica siempre ha estado regulada por diálogos de doble vía determinados por contextos artísticos y comerciales.

En el siguiente ejemplo, “Palenquerita”, aparece la intervención de una palenquera.¹³⁷

[...] entonces yo le dije a Rufo: –*ven acá, Rufo; te vas a ir al mercao, me buscas una palenquera que cante y que diga “aaa”*. A la media hora se presentó con Rufo y eso gustó mucho; ese detalle, sencillo que parece que no es nada. y sin embargo el disco gustó más por eso, porque la muchacha tenía mucha gracia y decía “¡alegría!” (Rodríguez, 2006).

Esta singular intervención fue descrita por Zagorsky-Thomas (2014) como un *sonic cartoon* (caricaturización sonora), donde se toman elementos compositivos y creativos diferentes a los del entorno normal de una grabación para generar un efecto estético particular. Aunque casi siempre el público desatiende su presencia ex profeso –que en este caso no iría más allá de expresar “¡hay una palenquera!”–, por su capacidad de evocar paisajes visuales y sonoros los *sonic cartoons* son recursos recurrentes en los procesos de producción y postproducción. Adicionalmente sirven de cliché o gancho comercial para vender discos, algo que los Fuentes sabían y usaban con frecuencia.

“Palenquerita” (Curro C–606; Fonobosa LPFC–003; Sonotec COFC–18000301; y Fuentes–206128),¹³⁸ grabado por Rufo Garrido y su Orquesta en Discos Curro. En esta grabación se aprecia lo que don Antonio Fuentes llamaba la “crudeza del sonido” de la música tradicional de la costa caribe, que para él y su hermano primaba sobre los “errores” musicales de la interpretación. La configuración orquestal es mediana: cantantes, instrumentos de viento, contrabajo y percusión. La ausencia del piano evoca el estilo de las papayeras. El contrabajo se siente bajo de presencia, mientras los vientos, más expuestos, suenan un poco desacoplados en el juego contrapuntístico entre saxofones y trompetas. La presencia simultánea del contrapunto del bombardino, los unísonos de los saxofones y el solo de la trompeta al final del arreglo están muy bien logrados, sobre todo si se tiene en cuenta el formato monofónico de la grabación, que limitaba su ubicación espacial. El güiro tiene buena presencia, mientras que el timbal se pierde en la mezcla. Finalmente, en remplazo del

¹³⁶ La destreza que llegó a alcanzar en la ejecución de montunos y tumbaos le permitió a Ladislao “Lalo” Francisco Orozco Figueroa convertirse en el pianista oficial de José María “Curro” Fuentes. De hecho, uno de sus montunos fue usado como cortina radial entre los comerciales de la emisora de su hermano Antonio. (Caballero Parra, s. f.)

¹³⁷ F. Durán Soto (2017). *Las palenqueras de Cartagena*. “Son esas hermosas mujeres que deambulan por las extensas franjas de tierra del caribe colombiano con sus enormes sonrisas, vestidas de arco iris y un menú de los más exóticos frutos característicos de nuestra tierra”. Colombiamania.com. Disponible en <http://www.colombiamania.com/opinion/fds-009-paleneque.html>

La comunidad palenquera, la primera población negra libre en la América colonial del siglo XVII, está establecida en el corregimiento de San Basilio de Palenque al sur de Cartagena de Indias.

¹³⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YJbvGeOFFA>

acompañamiento del piano, los saxofones ejecutan una especie de ostinato a contratiempo que en el medio es llamado “sapito” [Figura 2.11].

FIGURA 2.11. “PALENQUERITA”. CONTRAPUNTO (“SAPITO”) DE LOS SAXOFONES

The musical score for 'Palenquerita' shows the 'sapito' counterpoint for saxophones. It is written in 2/2 time and G major. The score consists of four staves: Trompeta (Solo), Full Brass, Bombardino, and Saxo (Sapito). The saxophone part has a steady eighth-note pattern. The brass parts have melodic lines with accents and slurs. Chords F and C7 are indicated above the staves.

Fuente: elaboración del autor.

El diseño instrumental de la Figura 2.11, implantado por Rufo Garrido y otros arreglistas de esos años, fue recogido por los conjuntos de música tropical que surgieron más adelante en el llamado sonido paisa o “chucu-chucu”, adicionándoles el *solovox*,¹³⁹ la guitarra eléctrica y el piano. Esta adaptación generó reacciones negativas en razón de su pérdida de autenticidad. (Ochoa Gautier 2003)

Algunos de los arreglistas y productores de las orquestas de las emisoras decidieron conservar el sonido criollo que las caracterizaba y no escalar sus producciones al estilo preciso y acartonado de los arreglos como los del maestro Lucho Bermúdez. Al respecto, Stevenson Samper (2006) propuso una clasificación estilística y cronológica que va desde las bandas pioneras como la Orquesta Sosa (Emisora Atlántico Jazz Band), la Orquesta A

¹³⁹ Real Academia Española (1941). *Solovox*. Instrumento musical electrónico de teclado monofónico que imita el sonido de diferentes instrumentos musicales y que puede acoplarse a un piano. *Diccionario histórico de la lengua española*. Disponible en <https://www.rae.es/dhle/solovox>

Número Uno y la Orquesta del Caribe hasta aquellas con un sonido “intermedio”, que sí eran más cuidadosas en sus orquestaciones, pero seguían conservando los rasgos distintivos de los ritmos tradicionales.

Un sonido intermedio, en que se recogen técnicas de orquestación, pero conservando rasgos distintivos de las agrupaciones “típicas” de porro fue posible gracias a estas grandes bandas influenciadas por el jazz. Allí están para confirmarlo Pedro Laza, Rufo Garrido, Clímaco Sarmiento y otros de similar contextura estilística. Sin descartar que algunos protagonistas de memorables solos de estas agrupaciones provenían de músicos de bandas consolidadas de alto nivel y poseían sólida formación académica. (Stevenson Samper, 2006)

Estas agrupaciones intermedias, que funcionaban de forma paralela a las orquestas tradicionales como las de los maestros Lucho Bermúdez, Pacho Galán y posteriormente del maestro Edmundo Arias y los hermanos Martelo, no solo dan cuenta de un sentir más criollo, más rural y popular que el de las orquestas de salón, sino que representan un valor muy especial en el imaginario sonoro de la música costeña.

Una de las grabaciones más destacadas realizadas por estas orquestas en la década de los cincuenta en Cartagena de Indias fue la del álbum *Candela* (Fuentes FLP-004) – mencionado en el Capítulo I–, grabado en los “ranchos” del barrio Manga por Daniel Santos con la agrupación Pedro Laza y sus Pelayeros en 1958. De las 16 canciones producidas, 12 fueron publicadas en este álbum y las cuatro restantes en *Noches de Marbella* en 1960 (Fuentes FLP-0020). No sobra recordar que el formato era monofónico, con no más de cuatro micrófonos, todo un reto para no defraudar a su protagonista, que para esos años ya era todo un ídolo internacional. Así narró Curro Fuentes los intrínquilis del evento:

Esa grabación la hicimos en Manga. Le decían “la casita” [los ranchos], ahí en el caño. La primera pieza duró casi quince días para sacarla..., que había errores, que había esto, que se equivocaban, tú sabes que en ese sistema de grabación en conjunto un error de las maracas, de las claves, de la batería obligaban a reiniciar la grabación. Entonces eso nos llevó mucho tiempo y teníamos que esperar a que Daniel Santos se tomara sus whiskies, que hablara un rato, que dijera de todo; entonces ¡vamos otra vez!, ¡vamos otra vez!, y así pasaba un día, pasaba el otro. [...] El primer número fue “El platico de Manuela”. (Rodríguez, 2006).

La Figura 2.12 muestra el elenco del álbum. Sin ser una fotografía de sesión, se pueden ver a Daniel Santos (centro), Pedro Laza (izquierda al fondo, sosteniendo el contrabajo), y los saxofonistas y trompetistas alrededor de un micrófono de captura bidireccional RCA44 en posición de grabación. El hecho de compartir un solo micrófono los condicionaba a controlar la dinámica de sus instrumentos; en otras palabras, que el ensamble debía sonar de una vez con los niveles esperados en la mezcla, y la primera trompeta y el primer saxofón debían tocar más fuerte. No es casual ni decorativo que en la disposición de las *big bands* las cañas estén delante de los metales. Su famosa *standing position* se debe en gran parte a que los

micrófonos se ubican a la altura de la cabeza; así, cuando están erguidos, las campanas de los instrumentos quedan más cerca.

FIGURA 2.12. ELENCO DEL ÁLBUM *CANDELA* (1958). DANIEL SANTOS (CENTRO) Y PEDRO LAZA (IZQUIERDA, AL FONDO, SOSTENIENDO EL CONTRABAJO) Y LOS PELAYEROS



Fuente: Tatis (25 de octubre de 2018).¹⁴⁰

Tatis (2018) describió la génesis del primer número del álbum: “El güiro” (Fuentes LPF-004, KQ-708A).¹⁴¹

El tema “El güiro” es composición de Daniel Santos, pero el Jefe, en un arranque de desprendimiento, le regala o concede la autoría a Manuel Villanueva. Cuenta Marco T. Barrios Ariza que Daniel Santos sintió mucha curiosidad por el sonido de un ritmo que escuchó en una de las sesiones de grabación y que también había oído a lo lejos en la habitación del hotel. En una conversación con Toño Fuentes se enteró de que a ese sonido lo llamaban chiquichá, a lo que le preguntó por su significado y Fuentes le respondió que se trataba de un estilo derivado del ritmo de la guaracha costeña colombiana, creado en Barranquilla por Aníbal Velásquez, y que el sonido se producía con una guacharaca, un instrumento musical de percusión del grupo de los raspadores parecido al güiro por tener en uno de sus lados una superficie rugosa o ranurada que se hace sonar con una baqueta metálica, peine o trinche (sic). Se diferencia de la guacharaca porque aquel tradicionalmente se elabora de calabazo seco, mientras que esta se hace de caña seca. Con esa información Daniel pidió a los músicos que le dejaran escuchar el sonido de la

¹⁴⁰ A. Tatis. (25 de octubre de 2018). *60 años de candela pura*. Salsa sin fronteras [blog]. Disponible en <http://salsasinfronteras.blogspot.com/2018/10/>. Fotografía de autor desconocido.

¹⁴¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XQIyxfDcBsI>

guacharaca. Luego salió del estudio y al cabo de un rato regresó con la letra de la canción e instruyó a los arreglistas para que le imprimieran un aire de marcha. El tema fue un éxito que todavía hoy se escucha en las emisoras que programan música tropical. (Tatis, 2018)

Esta historia, que recuerda las circunstancias particulares que rodean una grabación en sesión, desvela un fenómeno general: como parte de su propia dinámica, muchas de las decisiones creativas se toman en calor y se convierten en interesantes elementos estéticos, incluso en piezas musicales. Solo basta citar las documentadas sesiones de Frank Sinatra con el ingeniero Al Schmit o las de los Beatles con el productor George Martin. Es así como las sesiones de grabación son laboratorios creativos en torno a un proyecto de colaboración entre arreglistas, artistas, productores e ingeniero-grabador.

La guaracha “El vapor Ana Ramón” (Fuentes FLP-0020),¹⁴² también de Santos, fue publicada en el segundo álbum (*Noches de Marbella*). En esta grabación se aprecia el uso de efectos sonoros producidos por los instrumentos para imitar la sirena de un barco y de onomatopeyas y voces fingidas para darle un aire jocoso. Tanto en esta como en “El güiro” se percibe un cambio en la tecnología respecto a las grabaciones hechas en los estudios de Barranquilla y la Emisora Fuentes: el uso excesivo de la reverberación artificial de placa metálica (*plate*). En ellos, esta propiedad del sonido se daba por la acústica del cuarto y por las cámaras reverberantes; sin embargo, con la llegada de las primeras *plates*, la novedad sobrepasó la medida. En el efecto del saxofón, el golpe de la percusión y el sonido de la güira al inicio y el final de la canción se siente la gran proporción de frecuencias altas, que se incrementan con el uso del efecto y su tiempo de decaimiento; igual sucede con las onomatopeyas que imitan perros y voces afeminadas. Finalmente, la voz de Daniel Santos se siente muy presente y es posible percibir el tamaño del cuarto en los repiques de los timbales.

4. EL PROCESO MUSICAL DE LAS ORQUESTAS DISQUERAS Y SUS INTÉRPRETES. CARACTERÍSTICAS Y DIFERENCIAS SEGÚN EL SELLO DISCOGRÁFICO

Esta sección presenta un análisis de las orquestas disqueras establecidas en Medellín como iniciativa de las compañías o por los nexos artísticos que tenían con estas.

En un principio la única disquera que contaba con una orquesta de planta en nómina era Sonolux. Las demás simplemente tenían algunos compromisos de exclusividad en cabeza de sus directores, productores o arreglistas, una relación que fue conservada hasta finales de la primera década del presente siglo.¹⁴³

¹⁴² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=74qJ3g5DcaM>

¹⁴³ El autor de esta investigación tuvo la oportunidad de participar en tres agrupaciones musicales de catálogo para el sello Mock & Roll de Miami: La Organización-Salsa dura, Colombian Power y Sonora Cumbia-Vallenata, las dos primeras de adaptaciones de salsa romántica y la última de cumbia con acordeón y trompetas, al estilo de la orquesta Sonora Dinamita. Ninguna de las tres existió como agrupación de conciertos pero sí como orquesta de grabación.

Entre las décadas de los cincuenta y los setenta las disqueras de Medellín contaban con un grupo de arreglistas y directores de orquesta que impusieron la sonoridad de las *big band*, un estilo identificado por estudiosos y público como el de la “auténtica música tropical”.

Entre los decenios de 1950 y 1970 Medellín se convirtió en epicentro de la industria discográfica en Colombia. Allí trabajó, se formó y encontró un grupo destacado de orquestadores que hicieron impecables arreglos y acompañamientos a piezas del cancionero patrio; algunos de los personajes más sobresalientes de este grupo fueron Luis Uribe Bueno, Gabriel Uribe, Jesús Zapata, Juancho Vargas, Guillermo González, León Cardona y Edmundo Arias. Las empresas para las cuales trabajaron fueron Sonolux, Silver, Codiscos/Zeida, Ondina y Fuentes. (Restrepo Gil, 2012: 116)¹⁴⁴

La exclusividad de los artistas no era absoluta, aunque sí la necesidad de ajustar sus ingresos. El maestro Lucho Bermúdez, por ejemplo, era al mismo tiempo director artístico del sello Silver y de la emisora la Voz de Antioquia, su orquesta grababa en la mayoría de las disqueras de la ciudad y además hacía presentaciones en clubes y fiestas privadas como empresario particular. Los integrantes eran de planta, con contratos individuales, pero podían grabar con otras orquestas en disqueras diferentes de Silver. Esta laxitud contractual devino en la creación de un gremio de músicos especializados en grabación, los llamados “músicos de sesión”, que se destacaban por su alto nivel musical.

Como las grabaciones seguían haciéndose en bloque, el requisito fundamental era poseer la competencia para leer las partituras a primera vista. Así, el resto del proceso de producción (mezcla, corte, duplicación, promoción y venta) no se paralizaba. Cabe anotar que a los cantantes y los percusionistas se les eximía de este requisito; de hecho, aún hoy es igual.

4.1 LAS CUATRO ORQUESTAS DE DANIEL SANTOS EN DISCOS FUENTES

El fenómeno de las agrupaciones conformadas por las disqueras para realizar grabaciones particulares donde los músicos eran los mismos y simplemente se les cambiaba el nombre alcanzó su auge en la década de los sesenta. Uno de los casos más interesantes ocurrió en 1964 con las cuatro orquestas usadas para las producciones de boleros de Daniel Santos en Discos Fuentes.

Los cuatro trabajos que siguen a continuación fueron grabados en Medellín en los estudios de Discos Fuentes en 1964. Los músicos que intervienen en las grabaciones son invariablemente los mismos, al punto de que la serie de grabaciones es hecha con numeración consecutiva así:

¹⁴⁴ La descripción de Restrepo Gil no incluyó a la orquesta de los Hermanos Martelo, que grabó en la disquera Codiscos/Zeida entre 1968 y 1975 con arreglos orquestales de Carlos Martelo y Enrique Aguilar.

Los Diplomáticos (219), Sonora Malecón Club (220), Los Anacoberos (221) y Sonora Marinera (222); todas las interpretaciones son boleros. Los Diplomáticos, creado por Antonio Fuentes para grabar música instrumental, estuvo activo desde 1961 hasta el 16 de septiembre de 1993 cuando falleció su director Julio García. Indistintamente, la percusión y el ritmo eran ejecutados por músicos que eran prestados entre los diversos grupos de Discos Fuentes. Los datos de la conformación de estas orquestas son muy escasos; era una constante en Antonio Fuentes no suministrar información de sus artistas en las carátulas de sus discos ni en los libros producidos por esta casa discográfica. (ACME, 2016)

El bolero “Contigo” del álbum *Daniel Santos y Los Diplomáticos* (FLP –0219),¹⁴⁵ de Pedro Flórez, con arreglo de Julio García y la orquesta Los Diplomáticos, tiene una configuración instrumental de saxofón, guitarra eléctrica, piano, órgano, bajo, percusión y tres coristas femeninas, las hermanas Rendón, en el estilo de las Andrews Sisters. En esta grabación se aprecia la mezcla en estéreo, donde el saxofón y el órgano están a la izquierda, la guitarra eléctrica y el piano a la derecha, y las voces, el bajo y la percusión al centro. Como lo exige este género, la voz de Daniel Santos se escucha muy íntima; incluso se alcanzan a oír sus exhalaciones. Zagorsky-Thomas (2014: 57) comparó este fenómeno de escucha tan cercana y personal –fenómeno posible gracias a que el micrófono acerca el cantante al público como si le estuviera hablando al oído– con los primeros planos de los actores en el cine. Este “sonido de los gestos” era determinado por los grabadores y productores, que ubicaban a los intérpretes en puntos estratégicos del cuarto de grabación. A pesar del exceso de reverberación artificial –al final de la canción se alcanzan a escuchar casi dos segundos de este efecto–, la percusión logra dimensionar el tamaño del cuarto.

Para la segunda producción discográfica, *Cómo se van las noches con Daniel Santos* (FLP –0220), la disquera dispuso de una nueva agrupación: la Sonora Malecón Club, también a cargo de Julio García, con una configuración instrumental de flauta, clarinete, saxofón, trompeta con sordina, guitarra acústica, piano, contrabajo, percusión y los coros de las hermanas Rendón. En esta grabación se vuelve a apreciar la disposición en estéreo extremo de los instrumentos acompañantes y el tratamiento íntimo de la voz de Daniel Santos. El uso excesivo de la reverberación artificial (más de dos segundos) se percibe claramente en min 1 seg 22 de “Punto Negro”,¹⁴⁶ de Pedro Pablo Pérez Chorot.

La tercera producción, *Daniel Santos en Colombia* (FLP –00221) –en otras versiones aparece como *Daniel Santos recordando a Gardel* con el mismo número de catálogo, aunque los 12 boleros están en un orden diferente– fue en su totalidad de autoría del cantante. La configuración instrumental es muy similar a las producciones anteriores, esta vez sin la guitarra eléctrica; así, el piano adquiere más protagonismo y es ubicado al centro con la voz, el bajo y la percusión. Llamam la atención el uso de paisajes sonoros en algunos de los temas.

¹⁴⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c4XvlkoO-2s>

¹⁴⁶ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=GFjN46G_mUM

En la introducción de “Carta de Linda”,¹⁴⁷ que cuenta la historia de una mujer que toma los hábitos, las hermanas Rendón cantan en vocales sostenidas, con fondo de órgano, el *Ave María* de Schubert. En la mitad de “Recordando a Gardel”¹⁴⁸ aparece una especie de *mashup* del estribillo del tango “Mi Buenos Aires querido”. En el inicio y la mitad de “Domingo es de cita”¹⁴⁹ se introduce un merecumbé instrumental. Pero de todos, el paisaje sonoro más extraño aparece en “Orquídea Negra”,¹⁵⁰ donde a través de onomatopeyas y efectos se simulan sonidos selváticos.

El último de los cuatro álbumes, *El Jefe con la Sonora Marinera* (FLP -0222, 1964), se acerca a las producciones realizadas por Santos con la Sonora Matancera en Cuba. Su configuración instrumental es de dos trompetas, flauta, contrabajo, piano y coristas masculinos. La percusión agrega el timbal. Los mosaicos incluidos fueron tomados de seis canciones completas editadas con cortes de cinta y fundidas a 0 dB (*fade-out*).

Según la ACME (2016), se tiene muy poca información de los músicos participantes. Con respecto a los arreglistas, Julio García [Figura 2.13] aparece en los créditos de los dos primeros álbumes, Fabio Arroyave en el tercero y con Óscar Hernández en el cuarto. Todos ellos eran artistas de Fuentes. En relación con los directores, don Antonio Fuentes figura en el primero y Jaime Rincón en los siguientes; y como ingenieros de sonido, José María “Curro” Fuentes en el primero y Mario Rincón Parra en los siguientes.

FIGURA 2.13. JULIO GARCÍA, DIRECTOR Y ARREGLISTA DE LA ORQUESTA LOS DIPLOMÁTICOS



Fuente: Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones. (1986).

¹⁴⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Gb_f_U-MHM

¹⁴⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qVU91cJqq24>

¹⁴⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zSk5cBYlcPM>

¹⁵⁰ Disponible en: https://youtu.be/bagBuv2vn_k

Estas cuatro producciones discográficas son un claro ejemplo de la dinámica que vivía la industria musical de Medellín entre las décadas de 1950 y 1960 y evidencian el prestigio y la capacidad económica de las disqueras locales para costear la producción de sendos proyectos para un cantante de la talla de Daniel Santos, algo que difícilmente podría hacerse en la actualidad con alguno de los grandes artistas populares latinoamericanos.¹⁵¹

4.2 UNA ORQUESTA TROPICAL ITALIANA DE MANIZALES

La Orquesta Italian Jazz, de gran trascendencia musical incluso internacionalmente, fue fundada en Manizales (capital del departamento de Caldas) alrededor de 1957 por el maestro Guillermo González Arenas (1923-2016). Su nombre alude a la cantidad de músicos italianos de su nómina, que habían sido traídos de ese país por encargo del gobernador del departamento para conformar una orquesta sinfónica (Radio Nacional de Colombia, 2016). Años más tarde, como recién nombrado director de la orquesta de la emisora La Voz de Antioquia y la orquesta de planta del Hotel Nutibara, el maestro González Arenas se trasladó con su orquesta a Medellín, donde también hizo presentaciones en el club del mismo nombre.

Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta sus grabaciones fueron realizadas en Discos Ondina; otras disqueras, entre ellas Silver, que tenía al maestro Lucho Bermúdez como director artístico, habían declinado la solicitud de González Arenas (Burgos Herrera, 2011: 396). De estos años se destacan éxitos como “Juan Onofre” (Sonolux LP–12160, B2), de autoría del maestro, en la voz de Frank Cortés, aunque fue la versión de Noel Petro (DIA 60112 -A) la que alcanzó reconocimiento internacional;¹⁵² y “Cumbia y ron” – conocida también como “Cumbia de mi tierra”– (Sonolux LP –12160, A3), que en la versión de la agrupación venezolana Los Blanco, en el álbum *Estás sabrosa* (DCMS-290) de 1974, fue también célebre en muchos países. La composición más reconocida del maestro –aunque no la grabó con su orquesta– fue “El muerto vivo” (Velvet LPV –1182, B5),¹⁵³ interpretada por el Trío Venezuela y posteriormente grabada por Rolando Laserie (1965), Peret (1966), Fruko, Los Quijotes (1972), Reg Roig y su Orquesta, Lobo y Melón (1975), Ravel (1993) y

¹⁵¹ A excepción de los géneros del reguetón y el trap, algunos de cuyos exponentes más conocidos están en la ciudad.

¹⁵² Nuevamente las fechas entran en conflicto. En entrevista concedida a Alberto Burgos Herrera (2011: 401), el maestro González Arenas afirmó haber grabado primero la versión de Noel Petro en Discos Ondina y posteriormente la de Frank Cortés en Sonolux; sin embargo, más adelante en el mismo texto, Frank Cortés declaró: “Yo la grabé primero que Noel Petro pero no pegó” (2011: 422). La primera versión salió al mercado años después de la segunda, cuando Disquera Antioqueña compró parte del catálogo de Ondina; este hecho puede explicar la confusión.

¹⁵³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EVqKHtc-ZgM>

más recientemente por Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina (2008);¹⁵⁴ incluso *Chespirito*¹⁵⁵ la usó en uno de sus capítulos de 1980.

Para el análisis sonoro de esta orquesta se toma el tema “Cumbia y ron” (Sonolux LP–12160, A3, 1960),¹⁵⁶ publicado en el álbum *Viva la Feria con la Italian Jazz*. A pesar de no estar en estéreo, en esta grabación se aprecia la escenificación del espacio sonoro logrado, en particular en los golpes de tambor del inicio, a los que se les agregó un poco de reverberación artificial de cinta (*tape delay*), y en la entrada de los idiófonos (raspador y de semillas), en razón de los transitorios propios de estos instrumentos en las frecuencias altas. En los planos de la mezcla se identifica en primer lugar la voz, seguida de las trompetas, que están muy por encima de los saxofones, y el solo de clarinete al mismo nivel de la voz principal. En el fondo, en un mismo plano, están la percusión restante, el bajo y el piano, con un nivel discreto que simplemente acompaña.

Es bastante probable que esta grabación haya sido hecha en la sala Luis Uribe Bueno de los estudios de Sonolux. Su amplio espacio de grabación, que se percibe en las animaciones y los gritos que suenan un tanto alejados, dan esa proporcionalidad de cuarto con registro sonoro amplio.

Las grabaciones en Ondina distan significativamente de las realizadas en Sonolux, no tanto porque unas sean mejores que otras, sino por su consistencia sonora. Sonolux contaba con mejores estudios y equipamiento, mientras que Ondina funcionaba en una bodega acondicionada con elementos rústicos y solo disponía de hasta cuatro micrófonos y del recurso del *tape delay* para sus grabaciones en monofónico.

La Tabla 2.1 muestra un comparativo entre las versiones grabadas de “Juan Onofre”.

¹⁵⁴ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9KKLp_4G1vM

¹⁵⁵ Serie de televisión mexicana creada por Roberto Gómez Bolaños.

¹⁵⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2x0zo3tYrvo>

TABLA 2.1. “JUAN ONOFRE”. COMPARATIVO DE LAS CARACTERÍSTICAS SONORAS E INTERPRETATIVAS

	SONOLUX (LP -12160 ‘B2’) ¹⁵⁷	ONDINA (DIA 60112 -A) ¹⁵⁸
Sonoridad general	Se aprecia el amplio cuarto de grabación.	Seca.
Tempo	Alrededor de 93 bpm.	Alrededor de 95 bpm.
Interpretación de los vientos	Cadenciosa, relajada, uso del <i>rubato</i> .	A tiempo.
Interpretación de los cantantes	Frank Cortés. Voz colocada, sobria, de carácter popular, con menos florituras, al estilo de un bolero.	Noel Petro. Uso de síncopas y de matices y adornos de la cultura costeña (“gallos”), folclórica.
Interpretación de la percusión	El repique, ejecutado por el redoblante, le da un carácter más folclórico.	El repique, ejecutado por el timbal, le da un carácter más estilizado.

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 2.14 muestra la frase de la introducción de ambas versiones. En la de Sonolux (primer sistema) se aprecia la síncopa de las trompetas y las dos apoyaturas de los saxofones, que suavizan los tiempos fuertes de cada compás. En la de Ondina (segundo sistema) las trompetas evitan la síncopa, los saxofones solo hacen la primera apoyatura y su interpretación es más marcada.

FIGURA 2.14. “JUAN ONOFRE”. COMPARATIVO ENTRE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO EN LA INTRODUCCIÓN (VERSIONES DE DISCOS SONOLUX Y DISCOS ONDINA)

Fuente: elaboración del autor.

4.3 EL MAESTRO EDMUNDO ARIAS Y EL SONIDO MONOFÓNICO DE DISCOS ONDINA

El siguiente testimonio del saxofonista y extraordinario músico y pedagogo Álvaro Rojas detalla el ambiente que se vivía en el estudio de Discos Ondina en la década de los cincuenta.

¹⁵⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2x0zo3tYrvo>

¹⁵⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=I_Yt_wiX5I

Había cosas que me molestaban y que apenas caigo en cuenta. Aquí al frente, diagonal de mi casa,¹⁵⁹ allí abajo, quedaba Discos Ondina. Le decíamos “la casa de Tarzán”, porque las paredes no tenían tratamiento acústico sino estereras colgadas... ¡y muy buen sonido que se sacaba con ellas! A don Rafael Acosta el dueño le daba soberbia rabia.

Se grababa en grupo, casi que había una pre-mezcla desde el principio. Por ejemplo, si íbamos a grabar tres, cuatro o cinco saxofones, lo hacíamos simultáneamente. Ponían un micrófono en el centro y decían: “Álvaro, acérquese más; Cachaco, aléjese un poquitico; Gabriel, ponga la campana más cerca; Cholo, voltee para acá, súbase un poquitico”. Y cuando decían “ahí” nos quedábamos congelados donde el grabador nos había dicho. Solo cuatro micrófonos para nosotros, las trompetas, el bajo, el piano y la percusión: unas cosas así de grandotas. (Rojas, 2018E)

El particular uso de esterillas para la insonorización del cuarto de grabación fue llevado a Ondina por don Rafael Acosta, su fundador, cuando visitó algunos estudios en La Habana. Así lo recuerda su hijo, Rodrigo Acosta Jaramillo:

Lo que pasa es que el mejor sonido de Latinoamérica era el de Cuba, el de la Sonora Matancera; cuando mi papa se casó estuvo de viaje allí y visitó los estudios donde grababa esta orquesta y vio que usaban estereras; eso absorbe mucho el sonido. [...] El mejor sonido de Colombia hasta 1958 fue el de Ondina. (Acosta Jaramillo, 2018E)

El sonido cubano, con esa “ñatez” entre los 500 y los 2.000 Hz, en particular en las trompetas, fue imitado por muchas otras agrupaciones de la época; adicional a las condiciones acústicas y de insonorización, el equipamiento del estudio también tuvo mucha influencia.

[...] tenían una grabadora Ampex de 1953, nueva, comprada en 1955, de tubos *full track*, a 15 pies (sic) por minuto, la velocidad de la cinta profesional. El mezclador Ampex era para los cuatro micrófonos RCA 77dx y 44bx, diseñados en 1937, y que en la actualidad todavía se usan. Yo he sido empírico y reparo equipos electrónicos.

Volviendo al cuento del disco, los cuatro micrófonos llegaban a la sumadora y de ahí se iban a un solo canal para la grabadora, de tal forma que se grababa en bloque, con la orquesta al tiempo, así que si ocurría un error había que repetir. Hasta 1975 grabamos con ese sistema; no era necesario hacerlo en estéreo porque las *rockolas* [traganíqueles] de los pueblos eran monofónicas.

Hasta la llegada del estéreo, Ondina tenía el mejor sonido del país. Antes de que mi mamá vendiera el catálogo pasé las grabaciones a soporte digital en una grabadora estéreo Ampex 440 de dos canales; para esto hay que ponerla en mono, de modo que el azimut de la cabeza no quede desajustado y no se pierden armónicos.

Volviendo a los equipos, grabadora y mezclador Ampex de tubos pequeños 5879; los transformadores Peerless, que recibían 50 kiloohmios y entregaban 600 ohmios a los micrófonos, eran de núcleo de hierro con una cinta similar a la del papel metálico Reynolds. Después de la grabadora el audio iba a un ecualizador paramétrico marca Pulteq que podía cambiar todas las frecuencias, diferente de las mezcladoras y consolas que apenas tenían altos y bajos. Luego se

¹⁵⁹ El maestro Rojas vive actualmente cerca del campus de la Universidad de Antioquia.

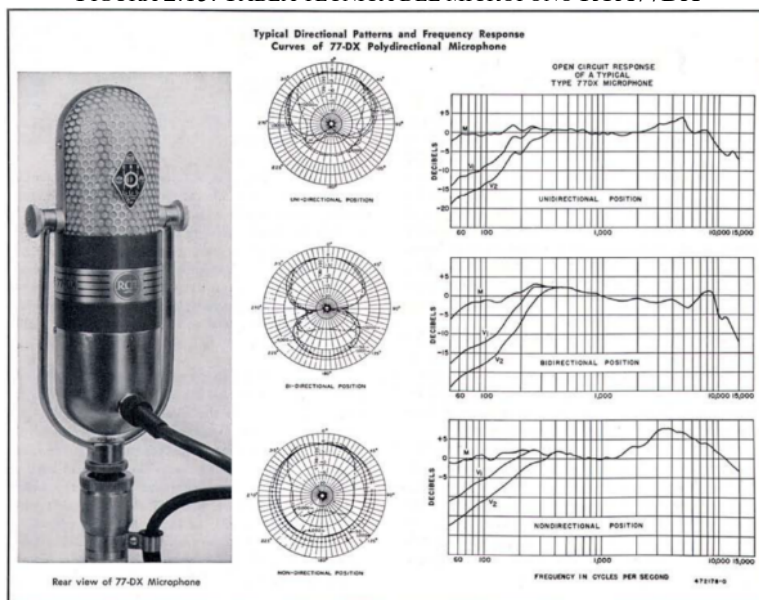
iba a un compresor-limitador Altec-Lansing que no se usó mucho; tenía unos tubos 6J7 rectificadores con un 5U4, típicos de los años cincuenta, y no comprimía muy bien. En la grabación no se usaba; solo era para los cortes del acetato y reproducir y pasar a la cabeza Grampian el torno de Fredy Banex, un guitarrista de música campirana americana e ingeniero mecánico que diseñó un torno de bajo presupuesto que compró mi padre. Tenía un motor de un octavo de caballo de fuerza con bandas *bend drive* para mover el plato, y para calibrar las estrías del tiempo tenía un reloj mecánico con poleas y correas sin fin. Era muy bien diseñado; cuando visité Fuentes en 1974 me preguntaron si todavía tenía la “araña”. Ese torno cortaba todas las velocidades, hasta media hora por cara, tarea que un Scully nunca dio; máximo cortaba hasta 25 minutos para un disco de clásicos del sello Angel Records o de la Deutsche Grammophon, pero la cabeza era Grampian y el amplificador que la movía un Gotham Audio de 150 vatios con tubos 811A en *push-pull*, y los rectificadores eran 3B28 a media onda. Tenía cuatro tubos enormes, parecían botellas de gaseosa grande, consumía mucha energía, pero la calidad era excepcional, lo que entraba de la grabadora y luego lo reproducía el disco, era perfecto el sonido, lo que pasa es que era monofónica y la cabeza daba de 20 a 15.000 ciclos por segundo.

Los parlantes eran de teatro, de cinema, daban las tres frecuencias, pero no las de un *twitter* o un bajo; no bajaban más de 200 hercios ni subían más allá de 9.000. Eran parlantes limitados, ubicados uno en una esquina del cuarto y el otro en la parte de atrás. (Acosta Jaramillo, 2018E)

De esta detallada declaración merecen destacarse la durabilidad y vigencia de los micrófonos, tan diferente de la obsolescencia programada de los artefactos tecnológicos de la actualidad. Su particular contenido espectral y de frecuencias produce un sonido pastoso, sin muchos brillos. De ahí que en la grabación de las trompetas, que por naturaleza tienen un componente físico de estridencia sonora en las frecuencias medias altas, su paso por este transductor, sumado a una cabeza de torno que no superaba los 15.000 Hz, excedía el umbral sensible de este rango y producía ese sonido particular. Aunque el micrófono RCA 77DX estaba diseñado para un espectro superior, hubo que esperar hasta la llegada del procesador de ruido Dolby A para disponer de las frecuencias altas y el rango dinámico que ofrece.

La Figura 2.15 muestra la tabla técnica del micrófono RCA 77DX. Nótese el patrón de captación polar y la respuesta de frecuencias. Con respecto a la segunda, el micrófono tenía limitaciones a partir de 10.000 Hz y ninguna respuesta a partir de 15.000. No obstante, su respuesta de frecuencias desde 1.500 Hz podía ser ajustada dependiendo de su configuración, y era tarea de los grabadores elegir la más adecuada.

FIGURA 2.15. TABLA TÉCNICA DEL MICRÓFONO RCA77DX



Fuente: RCA (1955). *Broadcast Audio Equipment for AM, FM, Television* (2.^a ed.). Camden, NJ: RCA, p. 12.

De las grabaciones realizadas en el estudio de Ondina se destacan “Cumbia candelosa” (O – 1009, Ondina –650A, Ondina LD –107, Sonico L.P.S. –7705, DIA –P.7-89), de Domingo López, y “Cumbia del Caribe” (O –993, Ondina LD –107, Sonico L.P.S. –7705), del maestro Edmundo Arias, ambas interpretadas por su orquesta, conocida como la Orquesta Edmundo “Cabecenido” Arias.

Ambos temas utilizan el recurso del *tape delay*, que permite percibir una sensación de espacialidad a través de un ligero retraso de la cinta en la etapa de la mezcla final. Como fue mencionado, las limitaciones presupuestales de Ondina le impidieron adquirir el efecto artificial.

Nosotros trabajábamos bien como las demás disqueras, pero ellos tenían más dinero; además ellas grababan en estéreo, así que era más difícil todavía, porque grababan todo el grupo en una cinta, la pista; después ponían al cantante y los coros, y luego reproducían esta pista con ellos y la enviaban a la otra cinta de dos canales. (Acosta Jaramillo, 2018E)

Zagorsky-Thomas (2014) afirmó que uno de los factores determinantes en el estudio musicológico de las producciones discográficas radica en el desarrollo de la tecnología de audio; en este caso, en la posibilidad de su adquisición independientemente de las circunstancias, sean estas geográficas, políticas, económicas, logísticas o cognitivas.

Comprender la logística es un asunto bastante práctico, y la experiencia o práctica profesional como investigación es un elemento importante en este tipo de investigación. Muchos de los

problemas y ventajas encontrados en la logística de la difusión tecnológica solo salen a la luz en el proceso de promulgación real [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas, 2014: 115)

En otras palabras, que si en el desarrollo de esta investigación no se hubiera tenido acceso a este tipo de información por parte de quienes realizaron o fueron testigos de la forma y circunstancias de la manera como se hicieron estas grabaciones, habría sido muy difícil determinar que la razón por la cual las grabaciones en Ondina siempre fueron en monofónico se debía en gran parte a su situación económica.

[...] y yo le hacía el efecto de trémolo con las cabezas, sobre todo a las trompetas, pero en los estudios caseros. Las grabadoras tienen dos cabezas, la reproductora y la grabadora; entonces se pone a sonar la reproductora y esta vuelve a la grabadora con un retraso, un *delay*, que varía según la velocidad de la cinta. Esto se hacía en tiempo real, porque no había más grabadoras para copiar, y como el cuarto de control estaba muy separado de los músicos, estos no escuchaban lo que ocurría al otro lado [...]. Todas nuestras grabaciones a partir de finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta llevaban este efecto, y Ondina era la única disquera que lo aplicaba. Esta técnica la aprendimos del ingeniero Jaime Ospina, que fue el que montó nuestros estudios; y él se la enseñó a Jaime Rincón. (Acosta Jaramillo, 2018E)

En tiempo real –no en posproducción–, sin manuales para su aplicación –solo la transmisión oral de los aprendizajes por ensayo y error– y la responsabilidad del grabador –que solo tenía una oportunidad para hacerlo correctamente–: así era el ambiente que se vivía en el estudio de Discos Ondina con el efecto de *tape delay*.

La crónica de Rodrigo Acosta Jaramillo también describe la posición casi antinatural que debían adoptar los músicos en las sesiones de grabación.

A mí me tocó grabarles a Pedro Nel Isaza y a Lizandro Mesa para producciones independientes con Los Campoalegre; las cintas eran para Metrópoli. También grabé a Gildardo Montoya, a los Bedoyas y a muchos otros grupos de Medellín; fue una experiencia muy buena. En esa época era fácil porque se grababan solamente dos caras. También grabé a los hermanos Piña, tíos del cantante Juan Piña. Cuando íbamos a grabar tenía que estar preparado para sesiones de 24 horas. Ellos llegaban en la mañana y grabábamos hasta el otro día; hacíamos 12 canciones en el tiempo necesario, 12 horas o menos. Grababa con cuatro micrófonos, y como son bidireccionales, ponía la caja, la conga y el güiro en un solo micrófono; el acordeón, la voz y los coros en otro; y el bajo también, con el micrófono en el amplificador Ampeg o Fender de tubos.

Después de tocar el número completo se pasaba inmediatamente al máster; por esta razón se marcaba la posición de cada músico con respecto a los micrófonos según el nivel de cada instrumento; ellos lo hacían con una tiza en el suelo para que se respetara cada posición.

Los cuatro micrófonos entraban al mezclador de tubos, y los niveles se ajustaban con esas perillas grandes que tenía y se enviaban a la grabadora. En el momento de grabar, la voz se acercaba al micrófono, y cuando no estaba cantando se acercaban los otros instrumentos, por ejemplo el acordeón. Prácticamente la banda era la que mezclaba en ese mismo momento. Uno estaba pendiente del decibelímetro grande para que no se fuera a pasar. Los monitores estaban

ubicados uno en una esquina y el otro en la parte de atrás del estudio; como era monofónico y salía lo mismo no había problemas de cancelaciones.

[...] La agrupación que más me gustó fue la orquesta de Guillermo González, con la que grabé un disco con Gustavo Fortich, el de Fortich y Valencia; él manejaba Cine Colombia aquí en Medellín, y grabamos el disco del “Dim, Dim...”, el Deportivo Independiente Medellín, en 1972. Fue la mejor grabación que hice en ese entonces. Eran tres trompetas y cuatro saxos, todos los pitos en un micrófono, los saxos en un lado y las trompetas al otro; como los saxos suenan más suave se ponían más cerca, y las trompetas más atrás. Eso sonaba espectacular. (Acosta Jaramillo, 2018E)

Estos testimonios evidencian, primero, que la responsabilidad del resultado sonoro final era compartida entre los músicos y el grabador, que debía saber exactamente dónde ubicar el micrófono bidireccional para que los intérpretes ubicados a lado y lado pudieran participar de manera activa en la grabación. Segundo, que era tarea de estos acercarse o alejarse de aquel según la parte del arreglo que estuvieran interpretando. Tercero, que la grabación solo tenía una edición, toda vez que los cuatro micrófonos iban al mezclador y de ahí a la grabadora. De allí surge la importancia del concepto *pre-mezcla interpretativa*, donde los músicos, con ayuda y direccionamiento del grabador, eran los que daban los niveles de la mezcla final de los temas, y que en ocasiones condicionaba su interpretación y limitaba su expresividad.

Este concepto no es en todo caso taxativo. Considérese la grabación de una orquesta sinfónica realizada por alguna prestigiosa disquera. Allí, en los mejores teatros, cada músico ocupa su lugar en el escenario, pero esta vez es la tecnología la que va con ellos, no al revés. Los conceptos de Zagorsky-Thomas expuestos anteriormente así lo confirman.

El estudio de Smith Horning (2004) analizó la interacción entre músicos y grabadores, en particular la de aquellos que no estaban formados académicamente, sino que habían aprendido su oficio de colegas e ingenieros eléctricos o mecánicos, donde estos últimos adaptaban sus conocimientos al ejercicio tecno-artístico de la grabación musical oficiando como mediadores, facilitadores o posibilitadores entre los músicos y el producto final. Al respecto de la importancia y dependencia de estos personajes en la industria discográfica de la época, Acosta Jaramillo tenía una opinión algo despectiva.

En esa época, en la década de los setenta, mi padre tenía muchas deudas. Un grabador, al que pomposamente le decían ingeniero de sonido, costaba mucho dinero... ¡pura paja! Simplemente era un tipo con buen oído y amable con los músicos, que había aprendido a sacar las voces en una orquesta, algo que se coge en tres meses... y se iba volviendo un dios que solo tenía al gerente por encima. Déjeme decirle que los grabadores abusaron de mi padre. Recuerdo al que traje de Barranquilla, costosísimo; prácticamente la empresa trabajaba para pagarle a él. Así que un día le dije a mi padre que quería trabajar en el estudio, él se entusiasmó con la idea y llamó a un técnico de grabación de RCN para que le cortara un acetato de 78 para Bogotá, porque la empresa recibía muchos proyectos independientes. Con los conocimientos que tenía desde niño y con las cosas nuevas que fui aprendiendo comencé a grabar. (Acosta Jaramillo, 2018E)

Retomando los análisis de audio, se presentan a continuación dos temas de Discos Ondina a los que se les aplicó el efecto de *tape delay*. Estos fueron grabados probablemente entre 1959 y 1960, y salieron en presentaciones de 45 y 33 1/3 rpm en el álbum *Fiesta con la cumbia* (Ondina –107).¹⁶⁰

“Cumbia del Caribe” (O –993, Ondina LD –107, Sonico L.P.S. –7705),¹⁶¹ del maestro Edmundo Arias, interpretado por su orquesta. En esta grabación se aprecia el efecto en la percusión inicial; incluso, por la probable coincidencia entre el efecto y el tempo de la canción, da la sensación de estar doblado. Lo mismo sucede con los idiófonos raspadores en razón de las frecuencias altas y la velocidad de ataque de su envolvente, aunque en el timbal, donde predominan las frecuencias medias, el efecto desaparece. En la entrada del saxofón barítono con el piano y el contrabajo, el primero está muy por encima de los segundos, que apenas son perceptibles en la mezcla. Más adelante, en la entrada de la sección de clarinetes en juego con las trompetas, por su acople rítmico y afinación, la ejecución es magistral. En la sección de trompetas a continuación nuevamente se percibe el doble efecto de *tape delay*. Finalmente, los gritos y animaciones dan cuenta del tamaño aproximado del cuarto de grabación.

Cabe resaltar el trabajo del saxofonista barítono, que manejó la dinámica de su instrumento según fuera solista o voz de ensamble.

“Cumbia candelosa” (O –1009, Ondina –650A, Ondina LD –107, Sonico L.P.S. –7705, DIA –P.7-89),¹⁶² de Domingo López.¹⁶³ Por el color de los instrumentos, es probable que esta grabación hubiera sido realizada en la misma sesión de la obra anterior. Aquí el saxofón barítono ya no es protagónico y por tanto suena con menor presencia. En cambio, el ensamble de clarinetes supera a las trompetas, que, junto con la percusión, son las más marcadas por el efecto de *tape delay*. En el dueto vocal se aprecia la adecuada proporción de participación, donde la primera voz es más notoria que la segunda. En general, esta mezcla es un poco más balanceada que la anterior.

¹⁶⁰ Este álbum fue un prensaje especial encargado por Ajoever, una compañía colombiana fabricante de materiales para techos, que hasta hace poco utilizaba el nocivo asbesto en sus productos.

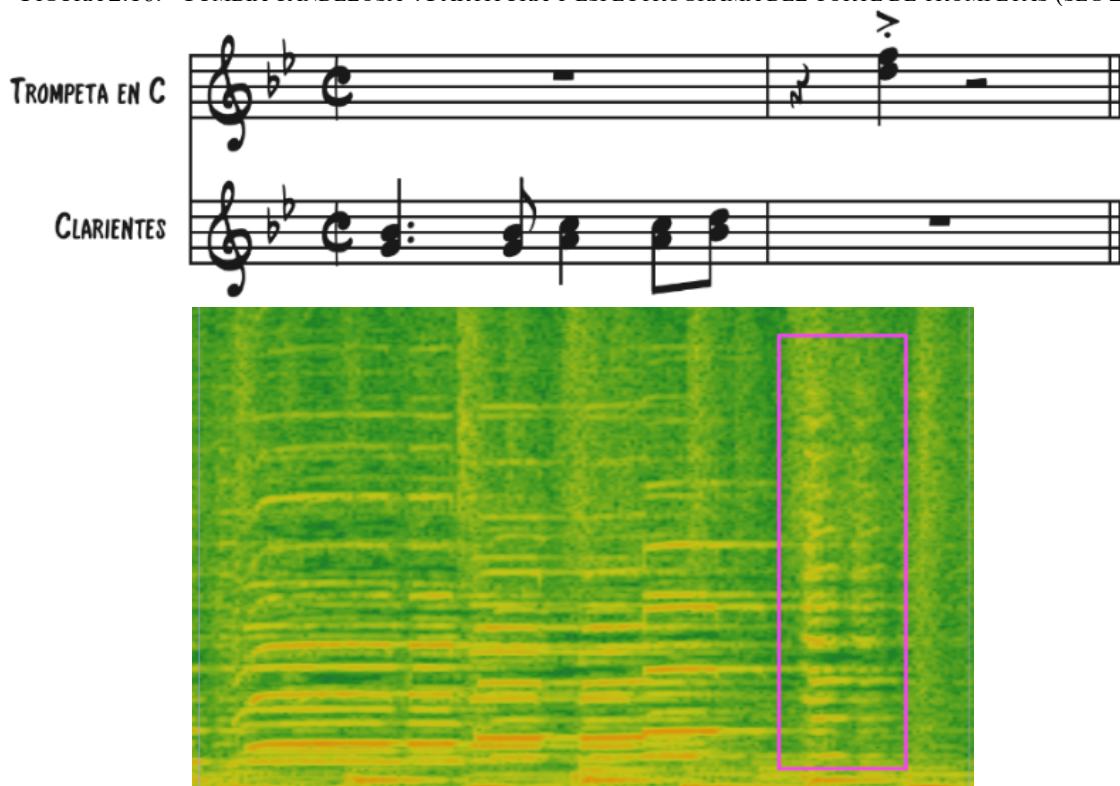
¹⁶¹ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=L5hi73_0N0s

¹⁶² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BcsqF5CR9Ko>

¹⁶³ La audición de esta obra fue tomada directamente del LP, debido a que en las versiones en los canales de *streaming* la remasterización cambia la intención dinámica de las secciones instrumentales comprimiendo y disminuyendo porciones de ellas aleatoriamente, un proceso determinado por el umbral de compresión en el momento de la conversión análogo-digital.

La Figura 2.16 muestra la partitura y el espectrograma del corte de trompetas en seg 23.

FIGURA 2.16. “CUMBIA CANDELOSA”. PARTITURA Y ESPECTROGRAMA DEL CORTE DE TROMPETAS (SEG 23)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

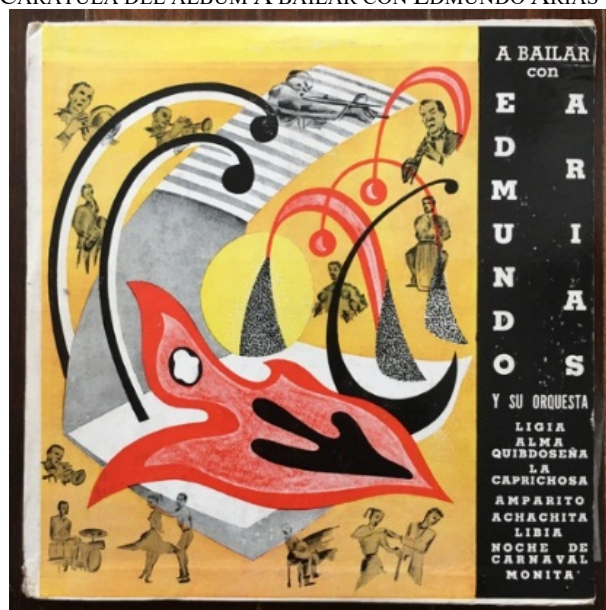
En el espectrograma de la Figura 2.16 se observa que, respecto a la transcripción de la partitura, el corte de las trompetas aparece doble. Esto implica necesariamente que la técnica de grabación utilizada para realizar el efecto de *tape delay* pudo tener implicaciones de tipo estético-musical, toda vez que la interpretación de las trompetas da cuenta de una negra marcada y en estacato, pero lo que se escucha en realidad son dos sonidos separados cercanos a dos corcheas. El efecto no es tan evidente en el resto de la canción y solo cumple con generar una sensación ficticia de espacialidad.

En “Ligia” (OV-330-A, O-512-45),¹⁶⁴ del maestro Arias, y “Alma quibdoseña” (OV-330-B, O-516-45),¹⁶⁵ de Óscar Salamanca, editadas en el álbum *A bailar con Edmundo Arias y su orquesta* (Ondina LD -102), el sonido de la reverberación es más natural, seguramente obtenida por la propia acústica del cuarto insonorizado con esteras. Su carátula tiene algunos tintes de surrealismo [Figura 2.17].

¹⁶⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=v3aTs-rvFaM>

¹⁶⁵ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Eljm_PTcQgE

FIGURA 2.17. CARÁTULA DEL ÁLBUM A BAILAR CON EDMUNDO ARIAS Y SU ORQUESTA



Fuente: Discogs.com (s. f.).¹⁶⁶

La de Edmundo Arias fue principalmente una orquesta de estudio que no solo grabó en Ondina sino también en Codiscos/Zeida, Sonolux y Fuentes, donde el maestro se desempeñó como director de las agrupaciones y las orquestas.

Una de las cosas curiosas es que la orquesta de Edmundo Arias casi siempre era agrupación de grabación y raras veces se presentaba; pero después de la muerte de este hombre musical, la orquesta dizque sigue presentándose en cuanto sitio la contratan. A Edmundo Arias no le gustaba la publicidad, no era amigo de salir en periódicos o hablar en emisoras; era un hombre tímido y esta timidez posiblemente influyó para que este monstruo de la músicaailable colombiana no hubiera llegado más lejos. Edmundo, además de su trabajo con la orquesta, tuvo estudiantina, dirigió la Estudiantina Sonolux y también la extraordinaria Orquesta Sonolux. (Burgos Herrera, 2001: 347)

Evidentemente el interés de las disqueras era vender fonogramas. Lo que hicieran las orquestas por su cuenta no les importaba. Hoy día la situación se ha devuelto y las presentaciones representan una gran parte de la torta comercial.

¹⁶⁶ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12816472-Edmundo-Arias-Y-Su-Orquesta-A-Bailar-Con-Edmundo-Arias-Y-Su-Orquesta>

4.4 OTRAS PRODUCCIONES DE EDMUNDO ARIAS DIFERENTES A LAS REALIZADAS EN ONDINA

En 1957 se publicó el álbum *Carnaval en Barranquilla* (Zeida LDZ –2005), grabado para la disquera Codiscos/Zeida seguramente en las instalaciones del Edificio Roca,¹⁶⁷ pues los nuevos estudios del barrio El Poblado no fueron terminados hasta 1960. El sonido de la mayoría de los 12 temas muestra falta de reverberación –natural o artificial–, hecho que se puede constatar en las figuras rítmicas de las pailas y el timbal en las transiciones entre las secciones de los arreglos.

En el porro “Linda mujer” (LDZ–2005 A5),¹⁶⁸ del maestro Arias, las trompetas se escuchan muy separadas del resto de los vientos y el contrabajo introduce una interesante figura con ritmo de guaracha en la sección previa al estribillo. En el porro “Tierra colorá” (LDZ–2005 B2),¹⁶⁹ de Julio Erazo, también se nota el ambiente seco. En general, el acompañamiento del piano no es el usual a contratiempo sino un juego de arpeggios. Los finales de cinco de los temas son fanfarrias en *tutti*, influencia clara de las *big bands*. La percusión presenta una interpretación libre que a veces causa inestabilidad rítmica.

Posteriormente aparecieron los álbumes *Cuplé, cha... merecumbé* (LDZ 2025), una mezcla de aires tropicales colombianos y antillanos; y *Edmundo y su mundo de ritmos* (LDZ 2055), mucho más tropical que el anterior. En ambos, la voz de los cantantes está en primer plano, en contraste con la orquesta, que suena atrás. Este balance en la mezcla evita las posibles reflexiones que pudiesen dar algo de reverberación y un matiz de espacialidad al ensamble, y por esta razón los temas se escuchan bastante planos.

El paso de la orquesta del maestro Arias por Sonolux tuvo lugar entre 1962 y 1964. No era la primera vez que él grababa en esta disquera; sin embargo, ahora sus discos se comercializaban en dos presentaciones: monofónico y “Sono-X-estéreo”, como la disquera pomposamente denominaba el formato estéreo. Los álbumes *En órbita* (L.P. 12-130/IES-6), *A gozar la vida* (LP –12161) y *De nuevo* (LP 12–404/IES–72) evidencian la madurez musical del maestro y el contundente cambio en el uso de la tecnología, que le permitió hacer *overdubs* en la guaracha “Color de arena” (LP12-130 B2),¹⁷⁰ de su autoría, donde los planos entre el cantante y la orquesta están muy desproporcionados.

Del álbum *En órbita* se destacan “Merecumbé de las flores” (LP12-130 B3),¹⁷¹ de su autoría, donde la exuberancia de los arreglos instrumentales de los vientos contrasta con la simplicidad de las letras y la interpretación vocal, y la mezcla resulta mejor balanceada que en el tema anterior. La gaita “Diciembre Azul” (LPD12-130 B6),¹⁷² también de su autoría,

¹⁶⁷ V. la Figura 1.26.

¹⁶⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zIIVMC1EwPQ>

¹⁶⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pbnJiHYTuSE>

¹⁷⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WNvofEyBNIs>

¹⁷¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Nv2uPBAqGrE>

¹⁷² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hkWDL5P-nTw>

una obra instrumental estructurada de manera proporcionada en cada una de sus partes, que se escuchan en la mezcla final en posiciones y niveles precisos; en este tema hay poco juego del timbal, lo que permite su estabilidad rítmico-temporal, pues de los ritmos tropicales la gaita tiene un tempo un poco más ágil. El bajo se escucha “redondo”, preciso, en su punto, lo mismo que el piano, que hace el acompañamiento de manera discreta para permitir el despliegue de los instrumentos de viento. El juego de los clarinetes y saxofones con las trompetas se escucha muy preciso, a excepción de un par de frases en las que uno de los saxofones de las voces interiores se adelanta un poco. Este tema, el último del lado B del disco, es sin duda uno de los que alcanza un nivel sonoro más alto por la proporcionalidad de los instrumentos en la mezcla, la profundidad que genera la percusión y la precisión del acompañamiento de la base rítmico-armónica.

En *A gozar la vida* se repite en los cortes A1, A2 y B4 la misma desproporción entre las voces y la orquesta de los álbumes que grabó en Codiscos/Zeida. De hecho, es palpable el incremento artificial de la orquesta en las secciones sin voz. La carátula de la Figura 2.18 muestra a un Edmundo Arias caricaturizado y alegre.

FIGURA 2.18. EDMUNDO ARIAS Y SU ORQUESTA. CARÁTULA DEL ÁLBUM *A GOZAR LA VIDA*



Fuente: Discogs.com (s. f).¹⁷³

Finalmente, el álbum *De nuevo* (LP 12-404), prensado en 1964, incluye al igual que el anterior una variedad de ritmos tropicales como gaita, porro son, batanga, cumbia, charanga, currulao y un son “amachao”, algunos de los cuales eran *covers* con arreglos del maestro. En

¹⁷³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12434674-Edmundo-Arias-Y-Su-Orquesta-A-Gozar-La-Vida>

“Güepa...je” (A6)¹⁷⁴ y “María Eugenia” (B1),¹⁷⁵ la mezcla entre los niveles de la voz y los instrumentos es más balanceada. Sin embargo, en “Ojo al viejo” (B2)¹⁷⁶ la voz vuelve a estar en primer plano alejada de la instrumentación, con muy poca espacialidad, lo que da la sensación de que fueran dos cosas separadas. El tratamiento orquestal de los vientos en la mayoría de los temas es notable, y el acompañamiento de la percusión y la base armónica proporcionan una estabilidad constante a lo largo del trabajo. Llama la atención la voz de Rómulo Caycedo, que abandona el estilo vocal casi impostado que tenían los cantantes tradicionales de las grandes orquestas y empieza a parecerse un poco más al de las orquestas tradicionales y los conjuntos juveniles de música tropical que surgieron más adelante, conservando los ademanes y florituras propios de la cultura costeña, pero interpretada por cantantes del interior del país.

4.5 LA CONFIGURACIÓN DE LA ORQUESTA SONOLUX

Sin lugar a dudas la orquesta disquera por excelencia de Medellín fue la Orquesta Sonolux, fundada en 1960,¹⁷⁷ para muchos, la mejor exponente de la música tropical de Colombia. De su magnífica nómina de ejecutantes instrumentales fue posible entrevistar al saxofonista Álvaro Rojas y al arreglista, director y pianista Juancho Vargas, que aportaron interesantes datos sobre su conformación, las formas de grabación y la dinámica de producción en el estudio.

Como fue mencionado, esta orquesta fue la única que tuvo un contrato individual con cada integrante que incluía la seguridad social (Burgos Herrera, 2011: 407),¹⁷⁸ y esta adscripción les daba un carácter y un estatus especial frente a otras organizaciones musicales del momento. Infortunadamente, por recortes presupuestales y la indisciplina de algunos de sus músicos cerró al cabo de dos años y medio en 1962.

El texto de la contracarátula del álbum *Hoy gran baile hoy* (LP-12-202) evidencia el orgullo que sentía la compañía al poder contar con su propia orquesta de planta y lista sus integrantes.

Esta es la gran constancia artística de una gran orquesta. Pero hagamos una historia mínima: a fines de la década de los cincuenta Sonolux empezó a planear minuciosamente la constitución de un ambicioso equipo musical, que merced al hecho de aunar en nómina esplendente a los primeros maestros en su campo, a los más destacados directores nacionales, a los más fabulosos arreglistas nativos y algunos de los más brillantes compositores, se tradujese necesariamente en la primera orquesta colombiana. Lentamente, firmemente, Sonolux empezó a llamar a las

¹⁷⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qqDZEqnC0HI>

¹⁷⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VkUt0tIUfHY>

¹⁷⁶ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_58bYgOHJTI

¹⁷⁷ Otros relatos afirman que la orquesta se fundó en 1961 y no 1960, como lo mencionó Burgos Herrera (2011).

¹⁷⁸ El contratista fue Editorial Bedout, socia de la compañía.

grandes figuras hasta ajustar el rol magnífico de los dieciocho, para seguir luego en una exigente labor de acoplamiento, logrado tras intensas y no menos exigentes sesiones diarias de ensayo.

Como directores fueron señalados desde un principio, por derecho de toda una historia artística, músicos de la jerarquía de Juancho Vargas, verdadero y excepcional capitán de esta orquesta, al servicio de cuya popularidad ha volcado toda su juvenil pero madura sabiduría; el famoso Antonio María Peñaloza y el consagrado compositor y arreglista Edmundo Arias. Luis Uribe Bueno, una de las más grandes figuras vivas de la música telúrica, es el director de directores.

Así, era apenas lógico, la Orquesta Sonolux entró a la popularidad, al cerrado favoritismo colectivo, por la puerta grande. Cómo si no, teniendo en lista y en primeros planos músicos de la talla de Gabriel Uribe Bueno, primer solista nacional de flauta, saxo y clarinete, del cotizado Álvaro Rojas (saxo tenor segundo), de Arturo Arango (saxo alto tercero), del compositor y arreglista Óscar Hernández (saxo tenor cuarto) y de Luis Cataño (saxo barítono quinto), a la vez que auténticos ases del clarinete todos y cada uno de los anteriores. Manuel Cervantes, Miguel Ospino, Rafael “Rafico” Valera, (uno de los primeros arreglistas nacionales en el campo de la músicaailable) y Alberto Díaz responden por las trompetas primera, segunda, tercera y cuarta, y el ducho Arsenio Montes por el trombón, Reyes Cervantes en la batería, Manuel Gómez en la tumbadora, Andrés Ramón en el bongó, Pedro Echemendía en el contrabajo y el certero, fogueado y aplaudido Juancho Vargas en el piano, más Frank Cortés y Falconery Acevedo como vocalistas completan tan excepcional directorio artístico. (Cuartas Franco, 1962)

Aunque era un proyecto exclusivamente de grabación patrocinado por la disquera, dado su rotundo éxito comercial, la orquesta no demoró en hacer presentaciones en todo el territorio colombiano participando en las tradicionales Ferias de Cali y Manizales y el Carnaval de Barranquilla. Sus integrantes venían de todo el país incluyendo la costa caribe, y se complementaban con músicos del interior, en especial los ejecutantes de los vientos. Este emparejamiento estilístico generado por el asentamiento de generaciones de músicos costeños en la ciudad dio pie a la variedad de su repertorio, que además de música tropical incluyó obras de compositores extranjeros y aires andinos del interior del país.

Todo ese bagaje que fui adquiriendo de manera auto-investigativa logré transfundirlo en muchos colegas que en ese momento eran compañeros de orquesta. Podíamos tocar en la Sonolux, en la Italian Jazz, con Pacho [Galán]; yo era casi un saxofonista obligado de todas esas orquestas que venían de la costa; como siempre, algunas preferían traer dos o tres músicos básicos y los demás de acá. Yo siempre estaba anotado en los de acá, todos me querían y éramos buenos amigos. (Rojas, 2018E)

El nivel de sus músicos era manifiesto: de academia, con estudios de su instrumento recibidos de algún maestro de trayectoria. Así describió el maestro Rojas la configuración, las funciones y la organización de la orquesta:

La Orquesta Sonolux tenía dos funciones: la orquesta básica de compañía, que era para ahorrarse el tener que llamar a uno o dos músicos, que veces no se conseguían; y ella sabía que contaba con músicos de primera calidad en Colombia. Éramos exclusivos, no podíamos tocar en otra

parte; cuando estábamos en Medellín grabábamos de ocho de la mañana a seis de la tarde; eso era uno tras otro. En la mañana, Miguel y Manuel Cervantes, trompetas; en la tarde, Gabriel Uribe, Álvaro Rojas y el Cachaco Arango; pasado mañana, la orquesta completa. Esa era la rutina.

Y cuando salíamos de viaje, la orquesta le servía de propaganda a la compañía. Hacíamos bailes, conciertos, solos, semi-conciertos bailables. En fin, que la conformación de la orquesta era la de la típica *big band* con instrumentos latinos de percusión.

Teníamos pues dos modalidades de trabajo, aunque el contrato era el mismo. A veces podía ser que la Orquesta Sonolux grabara con una configuración, y según el arreglo se escogía el personal: por ejemplo, tres saxofones y dos trompetas, o dos saxofones, dos clarinetes y una trompeta. La orquesta llegó a tener un trabajo muy fuerte con los conciertos y tuvimos un impacto soberbio con el público. Mire lo que era la cultura de esa época comparada con la de hoy: un campesinito que estaba oyendo la orquesta y le dijo a otro: *–eso como suena de rico; no le falta sino el tiple...* un campesinito con ruanita, sobrero y descalzo; un personaje de esa talla diciendo eso de una orquesta, y nosotros tocando números muy finos, de buena presentación, como los arreglos que yo hago, que tienen múltiple impacto en la sociedad y en el aspecto humano.

Primero, socialmente, que el arreglo te incite a bailar, porque, si no, nos metemos a tocar clásico; segundo, si no quieres bailar te sientas y te deleitas oyendo la orquesta; tercero, que le enseñe a toda la gente de acá lo que antiguamente tenían como la Orquesta Sonolux y otras que posiblemente no eran tan notorias, pero que al estar alimentadas del personal de la Sonolux tomaban un carisma de otro tipo, una personalidad, una identidad proporcionada por la técnica que nosotros teníamos al tocar.

Todo eso se cae en un vacío cuando entra el *latin jazz* y la salsa, donde todo son garrotazos a la percusión y la finura se perdió. Ahora, con esta orquesta juvenil,¹⁷⁹ me metieron a la fuerza y me dio lástima con los muchachos, porque me acordé de cuando yo era joven, así que me tocó ayudarles porque puede que de ahí salgan profesionales. (Rojas, 2018E)

La narración anterior identifica algunos aspectos del funcionamiento de la orquesta: el flujo de trabajo continuo de sus ejecutantes, que debían estar prestos para grabar durante toda la jornada laboral. El hecho de que grababan (o ensayaban) los ensambles instrumentales por secciones –algo que no quedó claro–. La posible participación de las utilidades por parte de la disquera en las presentaciones, que, de no haberse dado, en todo caso le servía de publicidad. La versatilidad para armar diferentes configuraciones instrumentales según el arreglo o el género de la canción. El prestigio que tenía en la sociedad. Finalmente, la relación de ida y vuelta que siempre ha tenido el maestro Rojas con la música clásica y el jazz, que le permitió implementar las técnicas de interpretación académica con las de la música popular, tomando lo mejor de cada mundo para beneficio de la estética sonora final.

Usted me decía que tocaba varios géneros: ¡bendito sea que así lo hace! A mí me pasó que estaba tocando el quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor de Brahms opus 115, y resulta que al otro día salieron las críticas y los comentarios en la prensa que decían: *–nunca*

¹⁷⁹ Alude al proyecto El sueño del maestro, realizado por entidades públicas y privadas de Medellín, donde se reunieron a varios músicos de la antigua Orquesta Sonolux en 2018 para hacer un concierto con una orquesta juvenil.

habíamos oído tocar este concierto de manera tan prodigiosamente bella como el que tocó Álvaro Rojas. Esto fue en Curazao y los críticos eran holandeses, así que me sorprendió el comentario. Yo sabía que había realizado una buena interpretación, de modo que comencé a escarbar, y la única cosa que encontré es que empecé a relacionar los pasajes y las interpretaciones pensando que estaba tocando como lo hacía en el joropo, con la síncopa del jazz, aquí con solvencia, con soltura, con un devenir sonoro como en el bolero o un porro, la pureza de Mozart o el rigor de Rossini, en fin.

Yo me concentro muchísimo y toco con esas características emocionales, y les digo a los muchachos que no toquen leyendo lo que dice el papel sino amoroso. En ese momento debes imaginar que tu vibración es amorosa, sentimental, tierna, imaginándote con tu hijo en tus brazos, tu novia, tu mamá. Hay que vivirlo; el músico que no vive esas emociones está parcialmente mutilado en su expresión; es como en el teatro.

Esa investigación me impulsó a tocar de esa manera y no solamente ese concierto, sino todo lo que tocaba; yo era clásico, jazzista, popular, lo que quisieras. Por eso, gracias a Dios que trabajé con todos, porque era la razón por la cual podía o no tocar clásico o a la inversa; y ahí está la razón y hay que escucharla, y así les enseñé a mis estudiantes dónde está el quid del asunto. (Rojas, 2018E)

5. LAS RELACIONES ENTRE LOS MÚSICOS ACADÉMICOS Y LOS MÚSICOS POPULARES

En razón de que la historia del maestro Juancho Vargas ha sido documentado en varios trabajos, de su entrevista solo se tomó su labor en los trabajos discográficos de música tropical que tuvieron gran trascendencia.

La Orquesta Sonolux la hicimos a mediados del sesenta y uno. Duró dos años y grabamos nueve LP. Lo que hicimos fue aprovechar mucha música de la costa atlántica; incluso hay una cosa que todavía está sonando: “Montería moderna”, uno de mis arreglos; y también “Diana María”, de Lucho Bermúdez, uno de los números de la Sonolux que más se han vendido. Lucho ya la había grabado años atrás, pero no la grabé con él sino con la Sonolux.

La orquesta tenía cinco saxofones, a veces cuatro o cinco trompetas y un solo trombón, Gabriel Uribe tocaba saxofón, clarinete y flauta; el segundo alto era Arturo Arango, y también tocaba clarinete y flauta; el primer tenor era Álvaro Rojas, que también tocaba clarinete; y Óscar Hernández tocaba el segundo tenor, clarinete e instrumentos andinos. La orquesta tenía tres percusionistas. Todos estábamos juntos en las grabaciones en bloque, porque estaba tan bien conformada y era gente tan profesional que no había que separarnos: se ponían los micrófonos y listo.

Para ese entonces trabajábamos con una consola más grande, no recuerdo de cuántas entradas, pero ya se trabajaba en estéreo. Teníamos también un contrabajista que lo traje de Barranquilla de la época en que yo era un pelao: un cubano, Pedro Echemendía, que murió aquí en Medellín. Los arreglos los hacíamos varios, yo era el director de la orquesta y me ganaba \$ 7.000 mensuales. Cuando organizaron la orquesta faltaba el pianista para que fuera el “policía” de la orquesta, que es el que va a mandar ahí. Luis Uribe Bueno me recomendó porque confiaba en mí: *—es un buen músico y los músicos lo quieren a él; que sea el director ejecutivo, y si va a tocar puede dirigir otra persona, eso no es problema.*

Como tenía más funciones, don Antonio Botero me dobló el sueldo. Yo firmaba cada 15 días la nómina y los músicos fluctuaban entre \$ 2.000 y \$ 2.500 mensuales. Ellos no tenían que estar todo el día. Cuando grabábamos, solamente les poníamos el papel y listo; es más, cuando grabamos “Diana María” muchos músicos fueron de la orquesta de Lucho Bermúdez, por ejemplo Manuel Cervantes, que era el primer trompeta; Miguelito Ospino, que era el segundo trompeta; y el solista, el tercero y cuarto trompeta de la Sonolux. Fueron muchos. En una época estuvieron el cubano Alberto Díaz y Lambraño, que vino de Cartagena. En la percusión se repartían las funciones dependiendo de lo que se fuera a grabar; estaban Virolli, estaba el hermano de Manuel Cervantes, Reyes Cervantes, y el “mono” Díez, especialista en música andina que lo puso el maestro Luis Uribe Bueno; la tumbadora o tumbador de Lucho Bermúdez, que era el “Negro” ... ¡se me olvidó! Todavía está en Cartagena bebiendo ron como siempre. Los cantantes fueron muchos y se iban rotando (Vargas, 2018E).

En la declaración anterior el maestro Vargas reitera lo dicho por su colega, el maestro Rojas, sobre el aporte significativo que músicos de diferentes partes del país hicieron en la construcción de la identidad sonora de la orquesta y la relación que tuvo con la música académica.

Con los músicos que no tenían preparación académica traté siempre de sacar lo mejor; es decir, yo entendía que no estaban preparados, que muchos tocaban de oído, pero siempre intentaba escoger a los que hacían el mejor esfuerzo para hacer las cosas; y nunca se ponían bravos conmigo; me entendían, porque siempre les preguntaba antes si lo podían hacer. Cuando llegaba un tipo que tocaba sabroso, por ejemplo, Humberto Pabón o el hermano que ya murió, se sentaba en la batería y simplemente tocaba. En los instrumentos individuales, lo que yo hacía era que les mostraba algo que ya estaba grabado y les decía que trataran de sonar de esa manera. No tenía sentido enseñarles música porque era algo inmediato, de momento, así que ellos oían y cuando cogían el golpe grabábamos.

Por ejemplo, en 2012 grabamos con Fruko la “Cumbia espacial” para los ingleses de Onda Trópica, que tiene más de seis millones de visitas. Ese día el inglés me dijo:

—Yo sé quién es usted y conozco sus cumbias espaciales; las admiro mucho, pero quiero que usted se sienta y me haga una cumbia ya.

Yo simplemente iba a saludar y no a grabar, porque me habían hecho un examen del corazón, y cuando regresé a mi casa me dijo mi esposa que Fruko me había llamado muchas veces para que regresara a Fuentes. Cuando llegué, Fruko estaba tocando las congas, el Chino Gaviria las timbaletas y otro pelao estaba en los bongós, así que le pregunté a Fruko que quién había sido el bajista del número que habían acabado de grabar. Me dijo que Mora y que no se había ido todavía; así que le pedí el favor de que le prestara el bajo a Fruko para grabar una cosa sencilla, una cumbia bien fácil que no tiene nada del otro mundo.

Él accedió y entonces le dije:

—Julio, persígame; voy a empezar en este tono.

No se le dije, simplemente lo toqué, fa menor, y él ya lo tenía; luego le mostré el otro acorde, el # 2, y luego otro, el # 3... y listo. Con esos tres creo que no necesitamos más; nos sentamos y lo hicimos. Cuando terminamos de grabar, el inglés, que hablaba muy bien español, me dijo que estaba muy bueno y me dio ¡algo para los cigarrillos!

—Yo me lo llevo para Inglaterra y quiero sacarlo en CD y vinilo. ¿Usted me da permiso?

—Sí, claro.

—¿Qué nombre le vas a poner, porque eso es suyo?

—Le dije “Cumbia espacial”... y todavía me manda regalías. (Vargas, 2018E)

La forma de relacionamiento entre un músico con formación académica y un músico popular sin ella no se da por la cantidad de conocimientos específicos: más bien es el resultado de la experiencia e intención sonora que surge entre personas que simplemente hacen música. Un ejemplo paradigmático es Julio Ernesto Estrada (Fruko), todo un personaje de la música tropical con amplia trayectoria en interpretación, composición y grabación, además de ser uno de los precursores de la salsa en Colombia.¹⁸⁰ Sin ser un músico académico toca cualquier género musical popular, varios instrumentos y siempre fue el bajista en las agrupaciones que produjo. Así, los diálogos entre lo formal y lo informal, lo académico y lo popular, no se dan necesariamente por los títulos alcanzados o los estudios realizados, sino por la relación entre individuos que se entienden y comunican en un lenguaje sonoro común sin tener que recurrir a medios como la partitura, apoyándose simplemente en un elemento sonoro (la grabación, la escucha previa de un ritmo o una seguidilla de acordes), y estableciendo así un diálogo entre pares.

Según Sans (2020: 15), esas comunicaciones se dan en doble vía a través de tópicos: el código sonoro entre emisores y receptores en este caso, donde un músico con conocimientos académicos emite algunos acordes basados en armonías tradicionales –el tópico– y otro con conocimientos empíricos lo identifica y se entabla una comunicación que deriva en una pieza musical. Sumado a esto, también hay factores culturales y socioeconómicos que deben ser tenidos en cuenta. El caso del maestro Vargas es patente: a pesar de los estudios que hizo desde joven, los cursos que tomó en la escuela Berklee de Boston y su experiencia de 50 años, tuvo que enfrentar una penosa situación con un colega de una escuela de música con título profesional, que exigió su salida argumentando que no tenía título como él y que mucho menos podía ganar lo mismo.¹⁸¹ Esta historia engloba la “verdadera” relación que existe entre músicos formados académicamente y músicos empíricos, donde prima el comportamiento humano sobre el talento, y que se establece de manera más noble y honesta a través de elementos como la musicalidad, la expresión y la experiencia.

La concepción del maestro Rojas es más conservadora, teniendo en cuenta que es un músico de alta preparación y que se desempeñó como profesor del Conservatorio de la Universidad de Antioquia.¹⁸²

¹⁸⁰ En adelante, su mote, “Fruko”, se usará en esta investigación.

¹⁸¹ Finalmente el maestro Vargas ingresó a la Universidad de Antioquia al programa Colombia Creativa, establecido por el Gobierno nacional y la Facultad de Artes, donde pudo obtener el título de licenciatura en música en 2012.

¹⁸² El autor de esta investigación fue estudiante allí. En una oportunidad el maestro Rojas fue jurado de un examen de conjunto donde interpreté una obra contemporánea con un cuarteto de guitarras y pude evidenciar de primera mano su alto nivel de exigencia. Si bien se trató de un conservatorio en el sentido tradicional, es el Departamento de música de una Facultad de artes adscrita a una universidad pública.

En cuanto al relacionamiento con músicos sin preparación académica, yo creo que León Cardona y Juancho pueden tener opiniones muy opuestas a las mías. Yo miro las cosas muy diferentes, tanto que a veces me da vergüenza comunicársela a las demás personas. Cuando surgieron todos esos grupos, a mí personalmente me fastidiaron. Yo no podía aceptar que un bobo, un muchachito al que apenas le regalaron el saxofón lo esté tocando en dos meses. También me chocó la deslealtad social, que estos grupos tuvieran tanta aceptación en la sociedad; pero después lo entendí. Yo era un “pelao”, estaba en otra dimensión y me mataba para estar allí, y entonces me estorbaba el asunto. Veía que los tipos eran famosos y que los buscaba todo el mundo; a la juventud y a los muchachitos les gustaba ese sonido. La gente culturalmente necesitaba algo nuevo, no un cambio, sino algo vino a dañar el trabajo, la concepción del arte y nuestra música. En vez de oír a toda una orquesta *full* tocando, eran un par de bobos ahí soplando a como les dieran unas cornetas grandes y gigantes.

Creo que León y Juancho tienen otra concepción. Yo viví molesto con eso toda la vida, y qué pena, pero no considero a esa gente como músicos; son tipos que viven de los sonidos pero que no son artistas ni músicos. En primer lugar, por mi concepción paradigmática sobre lo que es ser profesional de la música; en segundo lugar, por la música en sí misma; y en tercer lugar, por los esfuerzos inmensos a los cuales te ves sometido cuando eres un músico profesional. Entonces yo no puedo aceptar a un vendedor de plátanos que toca bajo en la Plaza Minorista, ni a un pianista que dice que solo toca montunos, ni el que dice que le deje la partitura para estudiarla. Todo eso me aflige de una manera superlativa, de una manera tremenda, no lo puedo aceptar (Rojas, 2018E).

Esta concepción purista de lo que es la música y ser un músico profesional es compartida por otros músicos contemporáneos cuando se refieren a los géneros urbanos actuales. Con todo, por su talento y trayectoria, por esa combinación de sonoridades clásicas y populares que le imprimió a sus ejecuciones en el saxofón y el clarinete, y por la estupenda calidad de sus arreglos, sus opiniones son totalmente respetables.

En otro aparte de la entrevista, el maestro Rojas aportó detalles adicionales respecto a la manera como se llevaban a cabo las grabaciones.

En cuanto a las formas de grabación de aquella época, nosotros vivíamos contentos porque cuando estábamos tocando todos en sesión, por ejemplo, en la sección de saxofones, podíamos sentir como el “aura” del sonido de tu compañero llegaba a mi “aura” de sonido y se fusionaban, se producía algo muy hermoso. Hasta que unos años después me tocó grabar, me ponen unos audífonos, y cuando empiezo a tocar me dice el grabador: *–toque que eso lo arreglamos nosotros aquí*. ¡No, señor! ¿Sabe cuántos números llegué a grabar en una hora? Diecisiete, a ochenta mil pesos por tema, uno tras otro, y difíciles. No me importaba si decía primer alto o segundo alto o clarinete: ¡toque! eso sí, bien.

Yo lo hacía a conciencia, ¿y que hacían ellos después? Hacían su “obra artística”; unos tipos sordos que pasaban el máster del torno para el *estamper* a su gusto: cuánto le iba a poner a los saxofones, a la primera voz, a la trompeta, etcétera. Eso no es arte. Con el doblaje se dañó el espíritu de la grabación y de lo que es el sonido colectivo. Cuando me llamaban para grabar todos los saxofones de un trabajo discográfico no me gustaba; primero, desde el punto de vista ético, pues existen otros saxofonistas que necesitan la plata también y que los pueden llamar a grabar;

y segundo, me gusta tocar con otros dos o tres músicos para tener y sentir ese ambiente sonoro de antes; y realmente los tipos se quedaban aterrados cuando se daban cuenta de que sonaba distinto a cuando grababan de manera individual.

En algunos estudios llamaban al tipo de la portería para que hiciera de técnico de grabación. Eso no es así; la calidad y el arte de la grabación se fueron al piso. Los equipos pueden ser muy buenos y dar un sonido muy limpio, pero no hay vida, eso no tiene espíritu.

Hay otro componente que se me olvidaba: cuando nosotros estábamos tocando el arreglo en vivo y era un arreglo que nos emocionaba y nos llegaba, eso sonaba todavía mejor; vaya toque usted con unos audífonos, pero por muy bueno que sea usted no va a vivir ese arrobó espiritual y artístico, y el éxtasis que estás viviendo en ese momento cuando estás inmerso dentro la sonoridad del arreglo es estupendo.

No grabábamos con audífonos; era captura directa y teníamos un director que no necesariamente tenía audífonos. De esa época de los sesenta y un poquitico antes recuerdo que grabamos “Ligia” de Edmundo Arias. Esa grabación la hicimos en la “casa de Tarzán”. Luego, cuando regresé a Colombia, la cosa cambió, porque todos teníamos que grabar con audífonos y yo ya no oía a mis compañeros. (Rojas, 2018E)

Este testimonio patentiza el cambio de la grabación en bloque sin audífonos a la que se hace instrumento por instrumento con ellos: la sobre-grabación u *overdub*, donde, por citar un solo ejemplo, sería difícil imaginar la captura de una obra de la música clásica. Esta tecnología no solo cambió la estética y el resultado sonoro, sino también, de manera simbiótica, el gusto del público, que evolucionó hacia otras formas de escucha. El uso de la tecnología de audio como factor de cambio estético se ha dado de manera continua a lo largo de la historia de la grabación. Un reguetón que no tenga la voz del “cantante” procesada por efectos digitales de afinación sería inconcebible; una salsa romántica de los años ochenta sin la reverberación exagerada en la voz o los metales, tampoco; ni qué decir de una pieza de rock sin la distorsión de las guitarras. En fin, que así como es posible identificar el período musical de una obra, también lo es percibir la época de una grabación: el sonido “telefónico” de las realizadas a principios del siglo XX, la apertura de las grabaciones ortofónicas de los años treinta y cuarenta, la alta fidelidad de los años cincuenta, el estéreo de los sesenta, y el sonido digital de hoy.

El problema manifestado por el maestro Rojas cuando mencionó que el arte de la grabación se acabó con la grabación individual evidencia la obligación que tienen algunos géneros musicales de ser grabados en sesión. En esa categoría están el jazz, la música clásica y la de las orquestas tropicales y disqueras de las décadas de los cincuenta y sesenta, que no le merman el valor estético a las producciones posteriores de música tropical.¹⁸³ En relación con la velocidad con la que un ejecutante de su talla grababa, se podría suponer que sería lo mismo para cualquier otra persona, cosa que no siempre ocurre. Lo que los músicos de sesión

¹⁸³ Las grabaciones de la música tropical colombiana de finales de la década de los setenta y las dos décadas subsiguientes son un reflejo del cambio estético sonoro del género derivado de la evolución de la tecnología del audio. Las grabaciones realizadas en Medellín por el productor Jorge Cottés con El Combo de las Estrellas, Pastor López y El Tropicombo son ensambles musicales rítmica y armónicamente casi perfectos en su tempo y afinación, gracias en gran parte a la posibilidad de realizarlas con *overdubbing*.

gastaban en ensayos –podría llamarse la preproducción– ha devenido en un proceso de posproducción, donde las tomas, así no hayan sido óptimas, son procesadas para que sus tempos y afinaciones queden perfectos. La grabación completa de “Ligia” se pudo haber hecho en no más de cinco minutos, quizás quince si fueron dos o tres tomas; y esos quince minutos son los que emplea un músico hoy día para un solo instrumento. Así es la técnica actual en la música tropical y otros géneros: un solo ejecutante para el mismo instrumento o voz, sin ensamble, donde el código y los tópicos mencionados por Sans (2020) han sido realizados de manera consciente por el emisor y recibidos a bien por el receptor.

El maestro Vargas también se refirió a las grabaciones con Edmundo Arias en diferentes estudios de Medellín.

Grabábamos en sesión. El ingeniero de grabación era Jaime Rincón, hermano de Mario y tío de Fruko. “El Mecánico”, era composición del pianista Fabio Arroyave. Las grabaciones las hacía antes y después de los programas radiales en el estudio de Codiscos del centro de la ciudad. Allí grabé con Edmundo la orquesta que llamábamos la Sonora Cabecenido, porque él tenía solo un mechoncito de pelo; el bajista era Enrique Aguilar que era muy amigo mío porque ambos éramos costeños.

En esa época, Sonolux tenía un salón muy grande; allí cabía una sinfónica. Tenía dos paneles como puertas que iban desde el piso hasta el techo y a veces lo dividían y quedaban tres espacios. Cuando no se necesitaban usaban unos separadores bajitos con vidrio, del alto de una persona. Ya había audifonos, pero la consola en 1958 solo tenía seis canales; las grabadoras eran Ampex con cinta de un cuarto de pulgada envuelta unos carretes grandísimos. Al principio grabamos monofónico y luego en estéreo con dos cabezas. En ese espacio tan grande, a veces armábamos tarimas para poner a los músicos en dos niveles. El sistema de reverberación era un cuarto sin ventanas, un cuarto ciego con un parlante y un micrófono al frente. (Vargas, 2018E)

De este relato llaman la atención las modificaciones acústicas y espaciales del estudio y la existencia de la cámara reverberante. No solo Sonolux disponía de ella: otras disqueras también la tenían y la complementaban con las placas electromecánicas (*spring y plates*).

En relación con el inicio de la Orquesta Sonolux, el maestro Vargas hizo otro aporte.

Ya después empezamos a grabar muchas cosas. Grabé un LP, *El gallo giro*, y aproveché para hacer cosas nuevas. Nunca peleé con la gente que estaba en la orquesta sinfónica o en la banda de la Universidad de Antioquia; todos fueron mis amigos, e intentábamos grabar juntos casi siempre. Así que cuando produje ese LP hice llevar los tímpanos de la sinfónica para grabar unos efectos; pusimos unas tarimas en el estudio para acomodar a los músicos y buscamos en qué lugar se oían mejor con la ubicación de micrófonos [...]. Transcurrió el tiempo y llegamos al año 1961, cuando empezaron a llegar más equipos. Recuerdo que llegó una máquina con tres cabezas de grabación; entonces un día, en una reunión, nos dice el gerente –*estamos gastando mucha plata en grabación, los músicos se la están llevando toda*. Entonces el maestro Luis Uribe Bueno propuso que Sonolux debía tener una orquesta propia, con músicos contratados para grabar y así dejar de pagar por producción. El equipo

administrativo de la compañía, que son los que saben de números, hicieron cuentas y dijeron que sí. (Vargas, 2018E)

La cumbia “El gallo giro”,¹⁸⁴ de Clímaco Sarmiento, apareció en el álbum *Colombia en mí* (Sonolux LP 12-240), con la Orquesta Sonolux, arreglo del maestro Vargas y dirección de Luis Uribe Bueno. En esta grabación se aprecian los timbales sinfónicos en un interesante y complejo pasaje. La introducción, de 40 segundos, no parece sugerir intencionalmente este ritmo. El solo de flauta aparece en primer plano, mientras que el resto de las maderas (clarinetes y saxofones) y un instrumento con sordina no identificado están más atrás. La entrada de los timbales y las trompetas, en primer plano, que contrasta con los segundos planos de los trombones y las maderas, marca el inicio del ritmo como tal. En ese momento la flauta se desplaza de plano hacia el interior del ensamble realizando una serie de complejas figuras. La percusión y la base rítmico-armónica insinúan el tamaño del cuarto, mientras que esta última (piano y contrabajo) cumple con su papel de acompañamiento. En comparación con la versión grabada en Discos Ondina, en el paso de la introducción a la cumbia de la de Sonolux se alcanza a percibir una pequeña edición cuando se interrumpe el decaimiento natural de la reverberación; en la de Ondina, que está sin remasterizar, no se nota. Finalmente, el arreglo musical es una muestra excelente de orquestación y armonía extendida. Solo queda por agregar el criterio cuestionable en los planos sonoros de la mezcla, la diferencia tímbrica entre la trompeta (estridente) y las maderas (suave) y el cambio de nivel de la flauta en su paso de la introducción al ritmo. Más que una canción para ser bailada, “El gallo fino” es una obra para ser escuchada por un público selecto.

El maestro Rojas hizo una comparación entre las prácticas de grabación de Sonolux y las de países europeos, enfatizando la preparación en las artes de la grabación que las compañías de este continente daban a su personal (*Tonmeister*).¹⁸⁵

Me interesaba saber qué pasaba en otras partes del mundo, y lo hacía por medio de anécdotas, situaciones o episodios. En Sonolux, la misma persona que grababa ubicaba los tres o cuatro micrófonos y luego se subía a grabar, porque la cabina quedaba en el segundo piso. El grabador era Horacio López, tocaba guitarra y clarinete, era familiar de los de la Estudiantina López y tenía talento musical; la verdad, no sé cómo aprendió lo de las perillas.

La comparación surge cuando estaba en una grabación en el extranjero y veo tres o cuatro personas, todos ellos alemanes; uno estaba con los músicos, otro ubicaba los micrófonos, otro estaba en los controles acompañado de otras personas en la cabina. Mi sorpresa era que todos eran graduados en dirección de orquesta; además, la compañía Polydor les proporcionaba un curso de tres o cuatro años de electrónica y acústica. Esto me ocurrió cerca de 1973, y como yo

¹⁸⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MpkxtIKLv9s>

¹⁸⁵ *Tonmeister*. “Maestro de sonido” en alemán. Se refiere a una persona que crea grabaciones o transmisiones de música con una formación musical profunda en clásico y géneros no clásicos, que además tenga un conocimiento teórico y práctico detallado de todos los aspectos de la grabación de audio. Fuente: Undercore (15 de octubre de 2008). *¿Qué es un Tonmeister?* Foro Hispasonic. Disponible en <https://www.hispasonic.com/foros/tonmeister/227307>

venía grabando en Medellín desde 1951, ya conocía cómo se grababa aquí, de forma muy casera, así que no había comparación. Aquí ponían a manejar las perillas al hombre que estaba de portero desde hacía seis años, y para hacerle un ascenso le decían que probara un mes allá... ¡que ahí iba aprendiendo! (Rojas, 2018)

Nada más lejos de la verdad. Sin embargo, a pesar de la enorme brecha tecnológica, presupuestal y de capacitación, las disqueras locales produjeron grandes éxitos entre las décadas de los sesenta y setenta.

5.1 BREVE ANÁLISIS DE LA ORQUESTA SONOLUX

Se puede afirmar que la Orquesta Sonolux fue la mejor orquesta disquera de la industria discográfica de Medellín. La calidad de sus ejecutantes, la interacción entre aquellos con formación académica y formación empírica, y la exploración estético-sonora de su configuración orquestal así lo demuestran.

La Tabla 2.2 muestra los álbumes publicados en su corta historia (dos años y medio). Todos comparten la misma calidad de sonido y fueron grabados en estéreo.

TABLA 2.2. ÁLBUMES DE LA ORQUESTA SONOLUX (1960-1962)

#	ÁLBUM	SELLO	REFERENCIA
1	Garantizamos baile	Sonolux	LP 12-125
2	Hoy gran baile – Orquesta Sonolux y Don Roy	Sonolux	LP 12-202
3	Colombia en mí	Sonolux	LP 12-240
3	De fiesta con la Orquesta Sonolux	Sonolux	LP 12-255
4	“Primorosa”. Orquesta Sonolux	Sonolux	LP 12-266
5	Mi regalito – Edmundo Arias dirigiendo la Orquesta Sonolux	Sonolux	LP 12-268
6	Suave... con la Orquesta Sonolux	Sonolux	LP 12-281
7	Diciembre azul. Edmundo Arias y la Orquesta Sonolux	RCA Victor	LPVC - 175

Fuente: elaboración del autor.

Además de los listados en la Tabla 2.2, hubo otras producciones compartidas con otras orquestas como las de los maestros Lucho Bermúdez y Guillermo González Arenas (la Orquesta Italian Jazz) para diferentes artistas.

Pasando a los análisis sonoros, en el álbum *Garantizamos el baile* se aprecian los contrastes entre los *pianos* y los *fortes* de los vientos en las repeticiones del arreglo y la precisión en las figuras de acompañamiento de los saxofones y los clarinetes.

En “La vaca vieja” (corte A6)¹⁸⁶ la orquesta suena como una banda “pelayera” tradicional, con percusión de redoblante, platillo y bombo y sin acompañamiento de bajo y piano. El arreglo de los vientos se asemeja al de una típica banda de jazz, con intervenciones solistas de clarinete, saxofón, bombardino y trompeta. Al final de esta sección hay una aceleración en el tempo. En relación con los planos sonoros, los temas instrumentales están muy bien balanceados. No obstante, en “Baila, Pacho” (A2),¹⁸⁷ de Frank Cortés (cantante de la Orquesta de Lucho Bermúdez), la voz del cantante Antonio González se aleja en algunas de las frases: mientras *Pacho es* se entiende perfectamente, *un tipo muy popular, de la ciudad* pierde presencia. Pudo haber sido una mala ubicación del cantante frente al micrófono o del micrófono frente a la fuente, incluso un exceso en el procesamiento dinámico.¹⁸⁸

En “Dice que me quiere” (B3),¹⁸⁹ la cantante Gladys Viera hace una delicada interpretación al estilo de Matilde Díaz. La presencia de la orquesta y el uso de la reverberación son más marcados que en el tema anterior; este efecto se siente especialmente en los cortes antes del coro. Los planos de la mezcla fueron totalmente desaprovechados en el máster final, pues la orquesta hace un interesante despliegue musical que es relegado a un tercero o cuarto plano sonoro.

El álbum *Hoy gran baile* incluye pasodobles, boleros, chachachás, merecumbés y un rock, “Saltando en rock” (A3),¹⁹⁰ al mejor estilo de “In the mood” de Glen Miller. El director y arreglista fue Don Roy, músico catalán radicado en Chile, director artístico de la RCA de ese país, que fue contratado por la disquera aprovechando la relación comercial que tenía con ella.

El álbum *De fiesta con la Orquesta Sonolux* incluye temas tropicales colombianos, covers caribeños y una obra del maestro Edmundo Arias, “Merecumbé de las flores” (B6). Al igual que en los anteriores, los temas instrumentales tienen muy buen uso de los planos escénicos, no así los cantados, donde la voz rompe la dinámica y el balance general y relega la orquesta a un segundo plano. En “Alicia la flaca” (A2)¹⁹¹ y “El negrito Viroli” (A6),¹⁹² la voz se escucha un poco distorsionada en algunas partes y el tratamiento de la reverberación es

¹⁸⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Fu1lqGT68CQ>

¹⁸⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=V7UN5NGAG_I

¹⁸⁸ Para la época de esta grabación (1961), la cadena de audio casi nunca incluía un compresor. Este era utilizado para la mezcla.

¹⁸⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K2y3t7Dqlec>. Si bien en la dicción de la cantante se entiende claramente la palabra *dice*, en la etiqueta del álbum aparece *dicen*, en plural. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K2y3t7Dqlec>

¹⁹⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QMFDrwiKJMQ>

¹⁹¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WLSXjab0PJQ>

¹⁹² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xwyeTyh9Azc>

apenas perceptible. En “Kalamari” (B5),¹⁹³ la voz de Amparito Jiménez se encuentra mejor mezclada, más metida en el ensamble, aunque la reverberación es apenas perceptible; podría incluso pensarse que la orquesta hubiera sido grabada en un espacio diferente al de la cantante, pues la primera se escucha con gran profundidad y se aprecian los diferentes planos de las secciones de los instrumentos, mientras que la segunda parece metida en un espacio pequeño.

Este tipo de escenificación sonora ha sido planteado por dos autores: Katz (2004: 42) al referirse a los campos sonoros empleados para la manipulación de la percepción del escenario sónico a través del uso de elementos a lo largo del campo estéreo; y Zagorsky-Thomas (2014: 80), cuando determinó que dicha escenificación (*staging*) permite que en una misma grabación se plasmen ambientes con reverberaciones cortas y largas a partir de los tamaños y los materiales de los recintos donde se haga la captura.

Continuando con los análisis sonoros de este álbum, en los temas instrumentales el balance en las secciones da cuenta de una continuidad dinámica sonora y permite un mejor desempeño en las frases musicales complejas. Es el caso de “Victoria” (A2)¹⁹⁴ y de “Gaita Sonolux” (A5),¹⁹⁵ donde el único instrumento que se destaca es el saxofón barítono; esa pequeña desproporción y desbalance es la que le da una personalidad sonora especial y contundente a la mezcla, pues por su presencia sonora y carga armónica arrastra a los demás instrumentos de la cuerda.

El álbum *Primorosa* también incluye temas tropicales colombianos y caribeños y conserva las mismas implicaciones de captura en sus planos sonoros y la diferencia entre los números instrumentales frente a los vocales. En el paseito “Caracoleando” (A3),¹⁹⁶ cuya autoría según la etiqueta del disco corresponde a Manuel de J. Poveda, se aprecia la dificultad de la orquesta para conservar la estabilidad y el acople rítmico en algunos pasajes, en particular en la sección del coro. El largo tiempo de decaimiento en la reverberación de las voces le da a todo el ensamble un plano general adecuado y balanceado. En el bolero “Negrura” (A4)¹⁹⁷ se destaca el timbre vocal de Mario Gareña. El porro “Playa Blanca” (B1) de Luis Rivas Benítez,¹⁹⁸ grabado por diferentes agrupaciones, muestra en la versión de Sonolux protagonismo de la

¹⁹³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EnMbz6sJttk>

¹⁹⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0WJm2VcyvOw>

¹⁹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xcaiB8B5vlo>

¹⁹⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-23cS1DIDDw>

¹⁹⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lQ6KrSnRmF0>

¹⁹⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QBdUAe1z1jY>

Diferenciar el compositor de una obra que más parece de dominio público que de un autor identificado fue uno de los puntos más interesantes del análisis de este álbum. La mayoría de las etiquetas de Sonolux están marcadas como D. R. de A. (derecho reservado de autor), e igual sucede con las grabaciones de Pacho Galán, donde solo en algunas, como la versión de la RCA Victor del cantante Tony Camargo, el nombre aparece.

V. Osorio Simahán, A. (24 de julio de 2020). Playa Blanca: el famoso porro que nació como paseo y pudo llamarse Bruselas. *Revista Panorama Cultural*, s. d. Disponible en <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/7422/playa-blanca-el-famoso-porro-que-nacio-como-paseo-y-pudo-llamarse-bruselas>

percusión y el piano. La voz sale y entra del ensamble cuando el cantante expone las vocales sostenidas y agudas con más fuerza que en el resto de la interpretación y en ocasiones alcanza a perderse.

El álbum *Mi Regalito*, dirigido por Edmundo Arias, incluye once temas cantados y tres instrumentales. De los segundos, en la guaracha son “Nunca en domingo” (B5),¹⁹⁹ del griego Mános Hatzidákis, se aprecian mejores balance y planos de mezcla que en los primeros. El trombón es el instrumento solista, la percusión no sobrepasa el nivel del resto de los vientos, y el piano y el bajo hacen un acompañamiento delicado y preciso. Los únicos instrumentos que sobresalen en algunos pasajes son las trompetas.

Las voces solistas en los temas cantados están muy por encima de la orquesta, posiblemente como resultante de su ubicación en el rango de las frecuencias medias altas. Los coros en “Mi regalito” (B1)²⁰⁰ entran y salen de la mezcla y suenan muy desbalanceados. Igual sucede con la cumbia “Acuarela cumbiambera” (B3),²⁰¹ donde la voz de la cantante se va incrementando a medida que avanza la canción.

El álbum *Suave* (LP 12-281) incluye temas de música tropical colombiana, un bolero, un pasodoble y una guaracha. En general, está mejor concebido en términos sonoros que los anteriores, y su título bien puede aludir a su intensidad sonora: dinámica pero sin estridencias. En los temas cantados las voces por fin logran un buen balance con la orquesta y se acentúan los planos espaciales. En el porro son “Piedra Esmeril” (A1)²⁰² y el porro “Mi linda Betty” (B1)²⁰³ los planos de la orquesta conservan su lugar en relación con los cantantes a través de la menor reverberación aplicada a estos. La buena dicción de la voz solista permite entender en todo momento la letra de las canciones. El paso entre las partes cantadas, los solos instrumentales y las intervenciones de la orquesta ocurre gradualmente. En el porro “Suave” (B3)²⁰⁴ la voz se sale un poco del ensamble, pero funciona bastante bien, dada la dinámica del ensamble orquestal, que baja su intensidad cuando esta entra y la sube gradualmente tan pronto sale; esta circunstancia permite definir ambos planos, la voz y la orquesta, e identificar los sub-planos entre el ensamble instrumental, a los que se les aplicó una buena cantidad de reverberación. En el porro instrumental “Palermo” (A2)²⁰⁵ llama la atención el solo del saxofón tenor, muy seguramente del maestro Rojas: cinco compases y medio con una sola respiración. El dueto vocal mixto del porro “Arturo García” (A6)²⁰⁶ está muy acoplado, y el dueto de saxofones que le sigue hace una frase de seis compases con una sola respiración. La

¹⁹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RmOjFhhK4OA>

²⁰⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fKH6Fsq318I>

²⁰¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KVAK0LCnD1s>

²⁰² Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_Uf-ObiZS3g

²⁰³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-y-bRFIYm gg>

²⁰⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Xl-O4iRNnfl>

²⁰⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4At4WnUpfHs>

²⁰⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rzdCuQWvVRk>

canción termina con una fanfarria tipo *jazz band*. “La cinta verde” (B2),²⁰⁷ etiquetado por la disquera como un son paisa, con arreglo y dirección del maestro Edmundo Arias y la voz de Noel Petro, tiene similitud con el ritmo de currulao de la región pacífica colombiana. El grabador de la producción fue Horacio López.

El último álbum, *Diciembre Azul*, fue posiblemente publicado en las mismas fechas de las demás producciones que realizó el maestro Edmundo Arias para esta disquera.

Vale la pena reiterar la repercusión que tuvo esta orquesta en la generación de auténticos diálogos entre lo académico y lo popular, que derivaron en producciones musicales que trascendieron el simple concepto de música comercial al de música de contenido patrimonial, y asimismo los retos y avances que grabadores, directores, productores, arreglistas y ejecutantes enfrentaron para alcanzar ese brillante resultado.

5.2 LA ORQUESTA DEL MAESTRO LUCHO BERMÚDEZ

Buena parte de la historia del maestro Lucho Bermúdez ha sido contada en varias de las secciones presentadas hasta ahora en esta investigación: su legado musical como patrimonio cultural colombiano; la divulgación internacional de la música tropical en los países donde grabó; su excelso nivel como compositor, arreglista e intérprete del clarinete, que lo ubica como uno de los más destacados de su generación a nivel mundial; y su visión comercial, que le permitió comercializar sus productos a través de la marca con su nombre. Ahora se presenta una mirada al repertorio producido entre las décadas de los cincuenta y sesenta en el circuito fonográfico de Medellín.

En su estadía en esta ciudad a finales de la década de los cuarenta y durante la primera parte de la década de los cincuenta, el maestro grabó en el sello Silver, disquera de los hermanos Ramírez Johns, trabajó en los radioteatros de las emisoras locales e hizo presentaciones en clubes y hoteles. Fue esa movilidad la que le dio su versatilidad artística y empresarial.

Al igual que en pesquisas anteriores, el acceso a fuentes para realizar un análisis de los estudios de grabación, sus equipos y dimensiones, es bastante restringido y obliga a acudir a testimonios de primeras y segundas fuentes, y a relatos y crónicas que narran el trasegar del maestro en la ciudad. Es así como la información se tomó de los discos, las carátulas y los archivos de las disqueras que permitieron su consulta.

Hasta 1962, cuando se trasladó a Bogotá, el maestro grabó 19 álbumes con su orquesta y la voz de Matilde Díaz y otros cantantes masculinos, además de otras producciones

²⁰⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_YojhZqutC8

independientes. Algunos de los primeros son recopilaciones de trabajos previos. Las disqueras fueron principalmente Silver y Sonolux, aunque también grabó en Codiscos/Zeida a principios de los cincuenta y Fuentes en 1962. De la última producción para Sonolux se destacan el porro “Hasta luego, Medellín” (Sonolux 10025-4570)²⁰⁸ y el paseíto “Gol de Colombia” (Sonolux 10025-4569),²⁰⁹ alusivo a la Copa Mundial Chile 1962, que fueron publicados en un sencillo.

La Tabla 2.2 muestra las producciones discográficas del maestro Lucho Bermúdez y su orquesta en Medellín.

TABLA 2.2. PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS DEL MAESTRO LUCHO BERMÚDEZ Y SU ORQUESTA EN MEDELLÍN

#	NOMBRE	SELLO	REFERENCIA
1	El joven Lucho	Producciones Preludio	LP. 016
2	Lucho Bermúdez en México	RCA Victor	LPC-305
3	Matilde Díaz con Lucho Bermúdez y su orquesta	Sonolux	LP-108
4	Lucho Bermúdez y Matilde Díaz. San Fernando	Sonolux	01(0131)00267
5	Lucho Bermúdez con su orquesta y Matilde Díaz. Vuelve	Sonolux (Impacto)	LSI 173-027
6	Lucho Bermúdez y su orquesta. Aires tropicales	Silver	SLD 1008
7	Lucho Bermúdez y su orquesta. Ritmos bailables	Silver	SLD 1009
8	Lucho Bermúdez y su orquesta. Espíritu colombiano	Silver	SLD 1017
9	Lucho Bermúdez y su orquesta. Éxitos de Lucho Bermúdez	Silver	LD 1019
10	Lucho Bermúdez y su orquesta. Taganga	Silver	L.P.S. 5000
11	Lucho Bermúdez y su orquesta. Tolú	Silver	L.P.S. 5008
12	Lucho Bermúdez y su orquesta. Gaitando	Silver	L.P.S. 5017
13	Lucho Bermúdez y su orquesta. Tambores de Chambacú	Silver	LPS 5022
14	Lucho Bermúdez y su orquesta. Espíritu colombiano	Silver	LPS 5023
15	Orquesta de Lucho Bermúdez. Época de oro, vol.1	Sonomúsica	SNM-26
16	Lucho Bermúdez y su orquesta. Cumbia Ana María (Matildita)	Profomex	D'Pronto -LPDP- 1010
17	Fantasia tropical	Codiscos/Zeida	LDZ 8
18	La música negra de Lucho Bermúdez/Pacho Galán	Codiscos/Zeida	ZLP 268
19	Lucho Bermúdez y su orquesta: Cartagenerita	Discos Fuentes	F.L.P. 062

Fuente: elaboración, ampliación y ajuste del autor a partir de Funkfidelity.de (s. f.)

²⁰⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=UdVKryAr5_4

²⁰⁹ Vínculo de audio no disponible.

Fijarles fechas a estas producciones no fue tarea fácil, en razón de que la información gráfica de los álbumes no las incluye y los datos en la red no siempre son veraces. Una cosa sí es cierta: las grabaciones fueron realizadas entre la segunda mitad de los años cincuenta y el traslado del maestro a Bogotá en 1962 para trabajar con las disqueras Philips y CBS.

Algunas de sus canciones fueron publicadas en más de un álbum, incluso en disqueras diferentes. La Tabla 2.3 muestra los fonogramas con más publicaciones de las producciones realizadas en Medellín.

TABLA 2.3. FONOGRAMAS DEL MAESTRO LUCHO BERMÚDEZ Y SU ORQUESTA CON MÁS PUBLICACIONES.
PRODUCCIONES REALIZADAS EN MEDELLÍN

FONOGRAMA	# DE VECES PUBLICADA
Salsipuedes	5
Carmen de Bolívar	4
Son de porro	4
Tambores de Chambacú	4
Gaita de las flores	3
La gaita	3
Matildita	3
Roberto Méndez	3
Te busco	3

Fuente: elaboración del autor.

Asimismo, 28 obras fueron publicadas dos veces y las restantes 138 una vez. Esta estadística no incluye las producciones independientes ni los discos sencillos de 45 y 78 rpm. Para los análisis sonoros se toman los nueve temas de la Tabla 2.3.

El porro “Salsipuedes” (RCA Victor LPC-305, Sonolux LP-108 y 01(0131)00267, Silver L.P.S 5000 y Sonomúsica SNM-26). El fonograma que aparece en el álbum de la RCA Victor, que corresponde al disco matriz 23-5820, fue grabado en Cuba a principios de la década de los cincuenta y compilado por esta compañía en Medellín.²¹⁰ El fonograma de Sonolux, con el número de catálogo LY-50, que muestra en su etiqueta la leyenda “Grabación Lyra de Colombia” (v. la Figura 1.6), muy seguramente también fue realizado en la ciudad por esta disquera, que era la casa matriz del sello Lyra.²¹¹ Ambas versiones fueron referenciadas en el Capítulo I.

En la versión de Sonolux se aprecian su aire cadencioso y de tempo más lento que la de la RCA Victor. El arreglo de los vientos no tiene cortes fuertes y las voces son conducidas por los ensambles de trompetas, saxofones y clarinetes con mucha suavidad. Las voces de los coros y la percusión están bastante retiradas de los micrófonos. La voz principal se siente

²¹⁰ Disponible en <http://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/salsipuedes-5>

²¹¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1sL7m9upkz8>

muy al frente, su plano sonoro suena con menor efecto de reverberación y se aleja de la orquesta. La reverberación natural de esta última se siente con claridad en los dos cortes finales de la canción. Ambos planos sonoros (voz principal y orquesta) generan una sensación interesante en razón de que el primero nunca sobrepasa ni el nivel general ni el del segundo, y permite una mejor macro dinámica del tema en la mezcla final.

La versión de Silver, la más reconocida y popular, aparece en gran cantidad de discos y álbumes de compilaciones. La plataforma Spotify la tiene no solo en cinco de ellos, sino que además incluye la versión de Lyra –con una conversión análogo-digital muy deficiente en comparación con la versión de YouTube– y otras adaptaciones (*covers*). A diferencia de la grabación de Sonolux, esta muestra un tempo más ágil y un arreglo más “agresivo” en los vientos, en particular las trompetas, que a veces suenan un tanto explosivas y fuera de afinación como consecuencia de su cercanía al micrófono, que saturó el preamplificador de entrada a la consola en ruta hacia la cinta analógica. Por el contrario, los saxofones y clarinetes realizan un interesante juego de acompañamiento suave y de contrapunto a la voz. La reverberación de la cantante solista y los coros es similar a la de los planos de la orquesta. La percusión, el bajo y el piano se pierden en la mezcla general y apenas realizan una labor de acompañamiento.

“Carmen de Bolívar” (Sonolux–1794-B, 01(0121)12267; Zeida LDZ –8; INS –0164; Tropical –9507-B).²¹² Este fonograma apareció en Sonolux, Zeida y Tropical, pero no en ninguno de los 11 álbumes de Silver; sin embargo, sí fue incluido en los compilados de la Industria Nacional del Sonido (INS) en la década de los ochenta, que actualmente hace parte de Americana de Discos. Cuatro de las cinco versiones ofrecidas en Spotify, Deezer y YouTube son la misma, aunque varían en la calidad de las conversiones. De todas, en la más divulgada, el coro está doblado por la cantante solista, mientras que en la de este análisis sonoro aparece sin ella.²¹³ Teniendo en cuenta que salió publicada en el sello Lyra, probablemente corresponda a la versión de Sonolux.

Una vez realizada la comparación entre las dos grabaciones, es posible afirmar que se trata de la misma interpretación. Las inflexiones interpretativas de la voz, la percusión y los vientos son exactamente iguales, y la única diferencia es el doblaje de la primera. No obstante, las discrepancias en las frecuencias causadas por las conversiones, la espacialidad y la nivelación de los instrumentos y los planos de ubicación con respecto a la mezcla definitiva de cada una de las secciones son prácticamente idénticos. La voz está siempre muy presente y en el mismo plano de los vientos. Unos pequeños adornos del piano intercalados

²¹² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cMLursVQsww>

²¹³ La versión con el coro sencillo sin doblaje de la voz está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=eGMXLJQQ_mA

en las frases de estos últimos permiten ubicarlo espacialmente en un lugar intermedio entre ellos y la voz. La percusión se escucha muy en el fondo.

Pudo haber sido una cesión de la cinta de una compañía a otra, que decidió doblar los coros. En fin, que hubiera sido muy interesante conocer la historia detrás de su transformación.

“Son de porro” (SLD –1008-A4; L.P.S. 5023-B3; SNM –26-B5; LPDP –1010; Silver 779 – A).²¹⁴ Las cuatro versiones publicadas son del sello Silver y de sus licenciatarias en el exterior. Tanto la interpretación como la grabación son de gran calidad, y se nota el cuidado en la captura de las diferentes secciones de la orquesta, ubicadas en sus planos respectivos sin que irrumpen en los demás. Las dos voces paralelas se entienden muy bien, su interpretación es acoplada en ritmo y afinación, en ningún momento se sobremodulan y siempre conservan su lugar. Lo propio ocurre con los vientos, donde los saxofones están al frente de la mezcla, en comparación con las trompetas, que se sienten un poco más lejos de los micrófonos principales y, por tanto, la estridencia de los temas anteriores no se siente. En la percusión resaltan los idiófonos raspadores y de semillas, y los repiques del timbal se perciben en su punto; llaman la atención dos golpes de bombo en seg 45 y en min 1 seg 55. El piano es apenas perceptible pero apropiado, y el bajo se siente presente y preciso sin robar protagonismo. En el final de las cuatro versiones se percibe una reverberación tipo resorte (*spring*), muy seguramente de las clásicas Fairchild 659 o AKG BX-15, las más populares de esa época.

“Tambores de Chambacú” (LP 12 –267-A7; LPS –5022-B1; SNM –26; LPDP –1010).²¹⁵ Esta canción fue grabada por Sonolux y Silver en dos versiones monofónicas. En ambas la introducción es una cumbia con aires de montuno, seguidas de un mambo, un interesante juego vocal y un acorde final en calderón. Respecto a sus diferencias, en la versión de Sonolux las trompetas juegan todo el tiempo con la sordina, lo que le da un aire antillano, y el coro es realizado por un trío vocal femenino con un colchón vocal de fondo. En general el tema se entiende bastante bien en cada una de sus secciones. El bajo se siente “redondo” y claro y no se difumina con la percusión, que se define principalmente por el llamador a contratiempo (característico de la cumbia) y el maracón (un idiófono de semillas). El acompañamiento de los instrumentos de viento es sutil y nunca sobresale por encima del plano vocal, que se encuentra en primer plano. El coro de voces masculinas realiza un interesante juego, aunque su piso vocal se siente más expuesto que el de las coristas femeninas. El piano de la introducción es apenas perceptible y solo alcanza a escucharse más adelante en el mambo. La reverberación artificial en la voz de la solista y la orquesta resaltan al final del tema.

²¹⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4V11PI21iCE>

²¹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rxi5Wqr0UMM>

En la versión de Silver las trompetas no usan sordina, el coro es realizado solamente por la cantante principal, y el cambio de cumbia a mambo tiene más acompañamiento de la percusión. Respecto a las diferencias con la versión de Sonolux, el uso de la reverberación es mucho más moderado. La voz se escucha un poco más seca y produce esa sensación de *staging* mencionada por Zagorsky-Thomas (2014): de un escenario de grandes dimensiones se pasa espacialmente a la intimidad de un hogar, donde la voz y el maracón parecen estar en el sofá de la sala, los vientos en el comedor y la percusión esparcida aquí y allá.

“Gaita de las flores” (Silver 1435 –B; Fuentes 1384 –A; INS 0164; LPS 5022; S.T.F.L.P. 0062).²¹⁶ La versión de Silver fue grabada en monofónico y la de Fuentes en estéreo. Los arreglos musicales son bastante similares y solo difieren en el uso de la sordina en las trompetas, el coro a dos voces repetido y la sonoridad y claridad del bajo (versión de Fuentes) frente a las trompetas sin sordina, el coro a una voz sin repetición y la difusa definición del bajo (versión de Silver). La Figura 2.19 y la Figura 2.20 muestran, respectivamente, las líneas de este instrumento en la sección del estribillo (compases 33 a 36) en las versiones de Fuentes y Silver, que inicia con cuatro compases de ritmo y armonía antes de la entrada de los cantantes.

FIGURA 2.19. *GAITA DE LAS FLORES*. BAJO DE LA VERSIÓN DE DISCOS FUENTES (COMPASES 33-36)



Fuente: elaboración del autor.

FIGURA 2.20. *GAITA DE LAS FLORES*. BAJO DE LA VERSIÓN DE DISCOS SILVER (COMPASES 33-36)



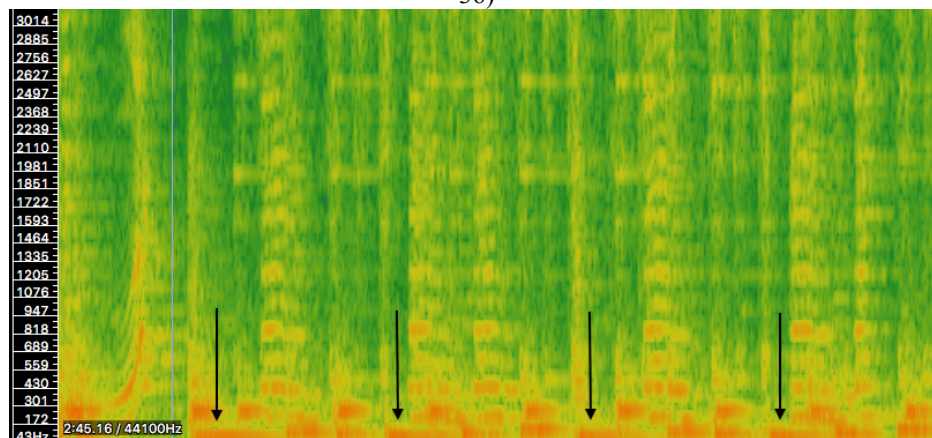
Fuente: elaboración del autor.

En la versión de Fuentes (Figura 2.19), la figura alterna entre ritmo a tiempo en los compases impares y sincopado en los pares. En la versión de Silver (Figura 2.20), el uso de la corchea en los compases pares se mantiene a lo largo del arreglo.

La Figura 2.21 y la Figura 2.22 muestran, respectivamente, los espectrogramas de esta sección en las versiones de Fuentes y Silver. Además de la diferencia de formato (estéreo en la primera frente a monofónico en la segunda), en la de Fuentes se aprecia una definición mucho mejor en las frecuencias inferiores a los 100 Hz.

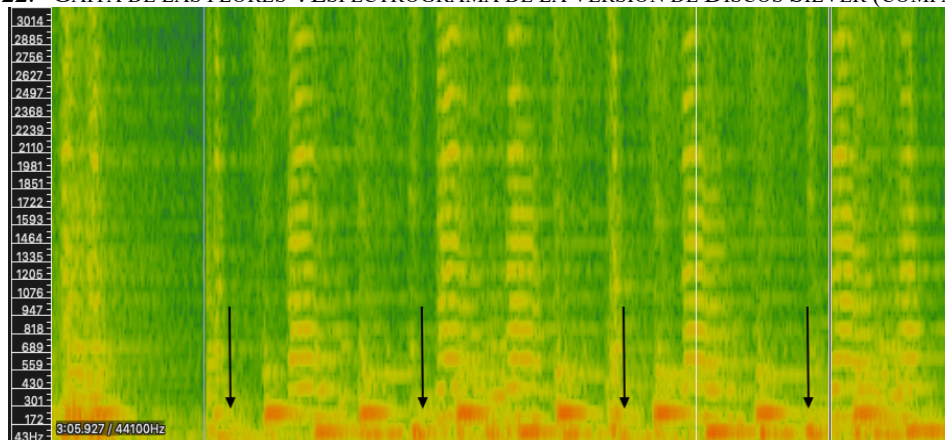
²¹⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Do1VGwakzK4>

FIGURA 2.21. “GAITA DE LAS FLORES”. ESPECTROGRAMA DE LA VERSIÓN DE DISCOS FUENTES (COMPASES 33-36)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 2.22. “GAITA DE LAS FLORES”. ESPECTROGRAMA DE LA VERSIÓN DE DISCOS SILVER (COMPASES 33-36)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

“La gaita” (Sonolux 01(0131)00267, Silver L.P.S. 5008).²¹⁷ De las dos versiones disponibles, la de Silver es la más popular. En la de Sonolux se aprecia una interpretación pensada más como un imponente arreglo orquestal con armonía agregada, cambio de tonalidad (modulación), un dueto de flauta y clarinete y cortes instrumentales, que una piezaailable como la de Silver. En referencia a los planos y los niveles de mezcla, en la versión de Sonolux las trompetas están de primero, seguidas de los saxofones y la flauta, y el último lugar el trombón. La percusión es muy uniforme, sin repiques, casi monotemática. Los coros, que hacen el motivo melódico de los trombones, se escuchan muy adentro del ensamble con la flauta y el clarinete. El bajo acentúa constantemente los primeros tiempos de los compases.

²¹⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Cy75kr1fn2w>

En la versión de Silver el tempo es más movido. Los saxofones y clarinetes tienen un papel protagónico durante casi todo el tema. La sección del coro está acompañada de arpeggios del piano en las octavas superiores y suena diferente al resto de la obra por tratarse de instrumentos que se encuentran en segundo plano. La percusión también desempeña el papel de acompañante. El bajo es duplicado por las notas bajas del piano, y por esta razón se escucha claramente. La reverberación de *spring* se nota particularmente en el final. El juego contrapuntístico de los vientos en ambas versiones está muy bien diseñado, aunque la versión de Sonolux presenta mejores planos que la de Silver, que aparece en un solo plano central protagónico, ideal para el público bailador.

“Matildita” (Silver L.P.S. 5022; SNM-26).²¹⁸ Con un tempo más lento que las demás de su género, esta gaita solo cuenta con la versión de Silver, que fue licenciada a otras disqueras. Típico de esta disquera, las trompetas están en los primeros planos sonoros, consecuencia del tamaño del cuarto que no permitía una mejor separación con el resto de los instrumentos. El sonido de los saxofones y los clarinetes es delicado. La percusión, el bajo y el piano se mantienen constantes durante todo el tema, y la duplicación de las notas de los dos últimos se repite como en la gaita anterior.

“Roberto Méndez” (Preludio LP. 016; Silver L.P. 1008; INS 5008). De las dos versiones disponibles, la de la RCA Victor, publicada por el sello Producciones Preludio, de Hernán Restrepo Duque, en los años ochenta, muy seguramente fue grabada por el maestro Lucho Bermúdez en alguno de sus viajes a Buenos Aires, pues la diferencia sonora es notoria. Comparada con la versión de Silver, el arreglo de los vientos es similar, pero el acompañamiento armónico es apenas perceptible y el tambor alegre está jugando constantemente. No obstante la antigüedad y la simple conversión del audio, es posible percibir la profundidad del espacio de grabación que muestra la distancia y los planos de algunos de los vientos y del ataque del llamador.

En la versión de Silver se aprecia la diferencia tecnológica y sonora. Además, las trompetas no se sienten tan estridentes como en los temas anteriores y los saxofones tienen un papel protagónico; esto mejora sustancialmente el balance general del tema y los planos sonoros, siendo de todos los temas analizados el de mejor comportamiento sonoro. El bajo se entiende y se define de manera apropiada. La percusión en ambas versiones tiene un juego interesante entre la batería y el timbal.

El bolero “Te busco” (RCA Victor LPC-305; Sonolux LP-108; Sonolux 01(0131)00267).²¹⁹ La naturaleza propia de su género permite un desempeño diferente en los arreglos, los matices y la instrumentación, que utiliza bongós y maracas en la percusión. De las dos versiones

²¹⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LVJBLoggFY>

²¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hJvtSmDa6pc>

disponibles, la de la RCA Victor fue grabada probablemente en México o en Cuba, mientras que la de Sonolux, la menos popular, fue grabada en Medellín.

La trascendencia y el legado musical del maestro Lucho Bermúdez y su orquesta no tienen parangón. Su trabajo en Medellín y en el resto de las ciudades y países que recorrió fue un importantísimo punto de referencia para las futuras agrupaciones del género tropical.

5.3 LA ORQUESTA HERMANOS MARTELO DE COLOMBIA (DISCOS ZEIDA)

La Orquesta Hermanos Martelo de Colombia se distinguió por su interés en mantener la sonoridad de las grandes orquestas, pero enfatizando el sonido costeño tradicional. Proveniente del municipio de El Piñón (departamento de Magdalena en la costa caribe colombiana), emigró a Medellín en el auge de las disqueras a mediados de la década de los sesenta: “[...] viendo ellos el triunfo de la orquesta y observando que Medellín era la capital de las casas disqueras, deciden trasladarse a esta ciudad aproximadamente en 1965; llegan como orquesta de planta del Club El Rodeo”. (Burgos Herrera, 2001: 137)

La orquesta había grabado en la costa caribe con los sellos Tropical y Fuentes a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En la primera, en 1959, impuso un nuevo ritmo, el jalaíto, siguiendo la práctica de combinar ritmos comerciales como el merecumbé del maestro Pacho Galán.

Al parecer su primera grabación en Medellín fue el sencillo “Cereté” (Discos Victoria 1813-A; V-1468),²²⁰ y aunque el sonido está más cercano al de la década de los setenta, en la voz del cantante Gabriel Romero se aprecia poquísima reverberación, algo extraño para una época en la que esta se usaba de gran manera.

En 1963, bajo el nombre de Carlos Martelo y su Orquesta, publicó el álbum *En el Rodeo* (Discos Fuentes F.L.P. 0129), nombre que hace alusión al club social. Dos de sus temas, el porro instrumental “El aguacato”²²¹ y el paseaíto “La culebra cabezona”,²²² de Eliseo Herrera, fueron incluidos en el compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables, Volumen 3*. El sonido es similar al de Los Corraleros de Majagual, las grabaciones están muy bien logradas y balanceadas, y se aprecia la buena técnica de captura y mezcla, donde ningún instrumento sobresale por encima de los demás. En referencia a la fecha mencionada (1963), Awad (s. f.) la sitúa en 1968.

Entre 1969 y 1975 la orquesta grabó nueve álbumes para el sello Codiscos/Zeida. En el primero, *A toda orquesta* (LDZ-20407), solo de *covers*, su versión monofónica muestra un marcado desbalance entre la baja presencia de la orquesta frente a los cantantes. Aunque para 1969 la disquera ya contaba con un sistema de grabación multicanal que le permitía

²²⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=T5oAqXh5cvM>

²²¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yFudMG6vJMs>

²²² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=L4exa069U9g>

grabar primero los instrumentos y luego las voces, dicha desproporción tuvo que ver o con el mal balance al momento de juntar las dos señales para la mezcla o con la mala transferencia del disco en formato estéreo a monofónico, que cancela la información de los surcos laterales y enfatiza la del centro (donde están las voces y el bajo). Considerando la idoneidad de su grabador, Gabriel Alzate, es muy probable que haya sido la segunda.

Los demás álbumes son clásicos de la música tropical, con un sonido apropiado y balanceado, toda vez que para principios de la década de los setenta ya había mucho control en el estudio de grabación.

La Figura 2.23 muestra una planilla de grabación de la orquesta, probablemente anterior a 1975. En ella se observan detalles como el inicio de la hora de grabación, el título de la obra, su género y su compositor. Del listado de los participantes, solo hay dos con el apellido Martelo: Narciso (trompeta) y Carlos (saxofón). Los demás eran músicos de sesión: Jorge Gaviria y Carlos Escobar (trompetas) de la agrupación de salsa Fruko y sus Tesos del sello Fuentes; y Salvador Pasos (trompeta), de la orquesta de Edmundo Arias.

FIGURA 2.23. PLANILLA DE GRABACIÓN DE LA ORQUESTA LOS HERMANOS MARTELO

RECORD DE	
ARTISTA <i>Los Martelo</i>	SUPE
HORA DE INICIACION DE LA SESION <i>10 A.M.</i>	HORA FINAL
TITULO <i>Los Dos Inseparables 9321</i>	
AUTORES <i>Eudoro Merchán</i>	
GENERO <i>Paseo</i>	TIEMPO <i>3:12</i>
INTERPRETES	ACTUACION
<i>JUAN PITA y Humberto Barbosa canto</i>	<i>canto</i>
<i>Jorge Gaviria</i>	<i>Trompeta</i>
<i>Salvador Pasos</i>	<i>"</i>
<i>Narciso Martelo</i>	<i>"</i>
<i>Carlos Escobar</i>	<i>"</i>
<i>Ramon Sandoz</i>	<i>Trombón</i>
<i>Manuel Cervantes</i>	<i>"</i>
<i>Gonzalo Gomez</i>	<i>"</i>
<i>Ricardo Arias</i>	<i>Saxo</i>
<i>Levis Benitez</i>	<i>"</i>
<i>Hector Moreno</i>	<i>"</i>
<i>Julian Diaz</i>	<i>"</i>
<i>Esteban Martelo</i>	<i>"</i>
<i>Hernando Benitez</i>	<i>Esteria</i>
<i>Edilberto Benitez</i>	<i>Tambo</i>
<i>Nel Benitez</i>	<i>Guitar</i>
OBSERVACIONES:	

Fuente: archivo personal del autor.

5.4 PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS (DISCOS FUENTES)

Denominada como “intermedia” por Stenvenson Samper (2015), esta agrupación tuvo innegable éxito y gozó de alta popularidad entre el público, aunque no fue ajena a críticas por parte de músicos y periodistas. El reconocido musicólogo Hernán Restrepo Duque, director artístico de Sonolux para la época, no ocultaba en sus columnas de opinión el poco gusto que tenía por las orquestas de este tipo. Restrepo Gil (2012) citó un aparte de su columna publicada en 1988 en el periódico *El Colombiano*, donde se expresa a favor del músico y compositor Edmundo Arias (artista de Sonolux) y compara su música con la de los músicos papayeros de manera peyorativa.

Edmundo Arias no le ha puesto alambrados a su música. Y lo mismo luce una antigua melodía pulsada amorosamente por su bandola, que hace vibrar y bailar emocionalmente, cuando construye una gaita o un porro o una cumbia, con mayor categoría, ritmo y elegancia que algunos de esos papayeros llegados a más, que aprovecharon la novedad de los ritmos costeños y se hicieron millonarios al calor de los quijotes de la discomanía, apoderándose de ellos como si fueran propios. (Restrepo Gil, 2012)

Tanto esta como Los Corraleros de Majagual fueron creadas por Discos Fuentes como proyectos comerciales de grabación. La de Pedro Laza venía operando desde 1952 con el nombre de Sonora Pelayera, y fue cambiado a Pedro Laza y sus Pelayeros por don Antonio Fuentes en 1960, en el lanzamiento del primer disco LP en estéreo realizado en el país: *Navidad negra* (ST –FLP –0014).²²³

Al fin la industria fonográfica colombiana logra una de las más grandes conquistas en el campo técnico: la producción en “stéreo” (así en inglés y con tilde), el más importante avance en el campo del sonido. La sensación de estereofonía ha llegado a su máxima perfección. Este nuevo progreso técnico da al sonido un relieve que puede apreciar cualquier oyente. Esta transformación revolucionaria de los principios teóricos del sonido ha sido aplicada por primera vez en Colombia por don Antonio Fuentes, dueño y director técnico de la fábrica de Discos Fuentes.

Una de las muchas y notables cualidades del espíritu del señor Fuentes, y no la menor entre ellas, es su amplia visión de los alcances que la industria Fonográfica tiene. Por ello se anticipa a cualquier iniciativa, y es así como hoy nos ofrece en el presente álbum el primer disco “stéreo”, grabado en un estilo nacional por técnicos y con artistas colombianos. El más incansable defensor de nuestra música y mejor divulgador de ella en América dirigió la grabación de este, el primer disco colombiano mediante el procedimiento aceptado como la última palabra de la técnica fonográfica: el sonido estereofónico.

Dispóngase a entrar en el maravilloso mundo del sonido en relieve con la famosa agrupación costeña Pedro Laza y sus Pelayeros, quienes, conscientes del compromiso que este privilegio

²²³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12490845-Pedro-Laza-y-sus-Pelayeros-Navidad-Negra/image/SW1hZ2U6MzYwMTA3NTU=>

representa, seleccionaron para que se incluyera en este álbum “stéreo” música para todos los gustos, y realizaron admirables arreglos que permiten apreciar la diferencia lógica que existe entre el sonido de un disco monoaural y el de un disco estereofónico. (Discos Fuentes, 1960)

En su propósito de elogiar personajes y logros tecnológicos, textos de este tipo tienden a tergiversar semánticamente su vocabulario. Un “relieve del sonido”, por ejemplo, no pasa de ser una metáfora difusa de lo que sería un igualmente vago “sonido llano”, aunque bien podría referirse a la imagen que mostraban los microscopios instalados en los tornos a la hora de hacer el corte inicial, pues los operarios tomaban muy en cuenta este proceso gráfico para determinar la profundidad (el relieve) del surco en sus discos; ahora bien, términos como “pastoso”, “estridente”, “redondo”, referidos al sonido, son puras sinestias, resultan muy apropiadas para estos análisis. En suma, algunas de estas narrativas de otros tiempos cumplían con exaltar los logros de los propietarios de las disqueras.

Las interpretaciones musicales de esta agrupación distan mucho de las realizadas por las orquestas de estilo *big band*. Su sonido es más crudo, más abierto, no tan matizado, al punto de que sus interpretaciones a veces rayan en el filo del error; en otras palabras, es más raizal, autóctono, campesino, nacido en las sabanas de la región caribe, no en sus grandes ciudades. De hecho, el nombre “pelayeros” proviene del gentilicio de la población de San Pelayo (departamento de Córdoba), cuna de este tipo de bandas (las “papayeras”), caracterizadas por el manejo de la percusión y el uso del bombardino como instrumento líder de los vientos, que amenizaban las fiestas de corraleja que se celebran en algunos pueblos en los finales de año y del festival del porro que se realiza a mitad de año. Podría decirse que una de sus pocas concesiones para aproximarse al sonido *big band* era el uso del piano y el contrabajo.

La Tabla 2.4 muestra el listado de los álbumes grabados por Pedro Laza y sus Pelayeros en el período 1958-1972.

TABLA 2.4. LISTADO DE LOS ÁLBUMES DE PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS (1958-1972)

#	NOMBRE DEL ÁLBUM	REFERENCIA	AÑO
1	Daniel Santos con Pedro Laza y sus Pelayeros	FLP-004	1958
2	Fandango	F.L.P. 0011	1960
3	¡Porro! Vol. II	F.L.P. 0012	1960
4	Navidad negra	F.L.P. 0014	1960
5	Bocachica “Bailables”	F.L.P. 0019	1960
6	Fiesta y corraleja	FLP-0030	1961
7	Pan caliente	F.L.P. 0031	1961
8	Vienen bailando	F.L.P. 0032	1961
9	Rito esclavo	F.L.P. 0037	1961
10	Esperma y ron	F.L.P. 0041	1961
11	Mapalé	F.L.P. 0052	1961
12	Percusión colombiana	STFLP 0059	1962

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
 FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

13	Cartagena alegre	F.L.P. 0065	1962
14	“Viva la vida”	F.L.P. 0083	1962
15	Pedro Laza y sus Pelayeros	L.P. 0119	1963
16	Pedro Laza y su Banda	F.L.P. 0172	1964
17	Pedro Laza y sus Pelayeros	F.L.P. 0191	1964
18	Pedro Laza y su banda	S.T.F.L.P. 0193	1964
19	Del tingo al tango. Pedro Laza y su banda	F.L.P. 0209	1964
20	A gozá con Pedro Laza y sus Pelayeros	FLP 200251	1965
21	Sarah – Pedro Laza y su banda	F.L.P. 300275	1965
22	Ella baila sola. Pedro Laza y su banda	F.L.P. 200364	1966
23	Llegó. Pedro laza y su banda	200414	1967
24	¡Vuelven! Los Pelayeros	LP 200457	1968
25	Fiesta costeña	200461	1968
26	Cumbión del cangrejo. Pedro Laza y su banda	200469	1968
27	Fiesta y corraleja. Vol. 2	L.P. 200549	1969
28	Chan con chan	L.P. 200551	1969
29	La machaca	200692	1972

Fuente: elaboración del autor y cotejado con el catálogo digital de Discos Fuentes.

Casi 30 álbumes en 14 años evidencian la popularidad de la agrupación y el talento de su creador, Pedro Laza Gutiérrez (1904-1988) [Figura 2.24]. En el documental de Marengo Better (1990), el artista afirmó que la había fundado en 1945. Cabe anotar del listado de la Tabla 2.4 que el primer álbum fue una colaboración para Daniel Santos en 1958, y que, por tanto, su primer LP como orquesta propia fue *Fandango* (FLP-0011), grabado en 1960; asimismo, que el grabador de estas producciones fue José María Fuentes Estrada, hijo de don Antonio, que hasta muy poco y a sus más de ochenta años aún seguía siendo miembro de la junta directiva de la compañía.

FIGURA 2.24. PEDRO LAZA



Fuente: Discogs (s. f.). Disponible en <https://www.discogs.com/artist/2499061-Pedro-Laza>

Para los análisis sonoros que se presentan a continuación se tomaron los sencillos que aparecieron en varios de los compilados de *14 Cañonazos Bailables* a partir de sus formatos físicos (los discos de vinilo). No es superfluo recordar que las versiones digitales de hoy reducen significativamente el campo estéreo para evitar cancelaciones de fase en los nuevos dispositivos de reproducción, que por lo general hacen una suma electrónica a monofónico.

La gaita “Negra caliente” (S.T.F.L.P. 0069, *14 Cañonazos Bailables Vol. 1*),²²⁴ de Rosendo Martínez, una de las pocas canciones incluidas con solista vocal. En esta grabación se aprecia la claridad y profundidad del contrabajo, interpretado por el mismo Pedro Laza. Tanto los instrumentos como la voz tienen poca reverberación. Los saxofones se escuchan muy separados de las trompetas y los clarinetes en el campo estéreo, y dejan aisladamente en el centro al cantante, el bombardino y el contrabajo.

La gaita “La boquillera” (F.L.P. 0090, *14 Cañonazos Bailables Vol. 2*),²²⁵ de don Antonio Fuentes. En esta grabación se aprecia el acompañamiento a contratiempo de los saxofones en oposición a los solos *ad libitum* del clarinete, la trompeta y el bombardino. La voz solista y los coros se escuchan muy presentes en el centro del campo estéreo. En min 1 seg 32 se percibe un alejamiento del nivel del clarinete, que va aumentando a medida que avanza su solo. En la percusión se destacan el platillo a contratiempo y la figura de contragalopa del cencerro. Como en el tema anterior, el contrabajo suena redondo y con cuerpo, consecuencia segura de su presencia en la franja entre los 60 y los 150 Hz, que no compartía con ningún otro instrumento. Este sonido característico implementado por Discos Fuentes empezó a configurarse, en términos de Zagorsky-Thomas (2014), como una de las huellas sonoras de la compañía.

El paseaíto “Cigarrón colorao” (F.L.P. 0132, *14 Cañonazos Bailables Vol. 3*),²²⁶ de Eliseo Herrera, integrante de los Corraleros de Majagual,²²⁷ interpretado por él mismo. Por la configuración instrumental y el arreglo, este tema tiene un sonido más cercano al de Los Corraleros que al de los mismos Pelayeros. A partir de min 1 seg 30 los coros están atravesados con respecto a la armonía, y en consecuencia el contrabajo debe agregar un compás de dominante-tónica adicional. A oídos del lego, este “error” no ameritaba el ajuste y la repetición de la toma, sobre todo si se tienen en cuenta los riesgos inherentes al proceso de grabación en sesión y que, en general, el arreglo está muy bien elaborado. Otra alternativa hubiera sido la intervención del productor o el ingeniero advirtiendo de la falla, pero teniendo

²²⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7aM5AUjH39o>

²²⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9Zn6xXrBOS4>

²²⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UXVbKSOkNyY>

²²⁷ Recuérdese la vocación de la disquera de convocar a sus artistas para participar en diferentes producciones.

en cuenta el olfato comercial de don Antonio, que fungió como el primero de ellos y no reparaba en ortodoxias musicales, la toma quedó así.

El fandango “El cofre de Luz” (F.L.P. 00212, *14 Cañonazos Bailables Vol.4*),²²⁸ también de Eliseo Herrera e interpretado por él, es uno de los trabalenguas que acostumbraba a incluir en sus composiciones. En esta grabación se aprecia un nivel inferior en la percepción sonora en comparación con los demás temas analizados. Aunque los instrumentos se escuchan con claridad y disminuyen su dinámica para abrirles espacio a la voz, el balance general de la mezcla es deficiente. El solo del clarinete en el mambo al final de la canción se siente un tanto desbalanceado del resto del ensamble y no logra reincorporarse. No fue posible hacer la escucha desde el LP por los problemas de cancelación de fase que el disco presenta entre los dos lados del estéreo, un grave error técnico por parte de quien realizó el corte en el torno, pues es allí donde se asignan los parámetros técnicos y el valor final de la señal. Por tanto, se acudió a la versión digital de la disquera en su canal oficial de YouTube.

El porro instrumental “Golfo de Morrosquillo” (S.T.F.L.P. 200284, *14 Cañonazos Bailables Vol.5*),²²⁹ de Isaac Villanueva. En su versión digital se aprecia una gran separación del estéreo en la que solo el contrabajo y la percusión aparecen al centro. Esta vez los acostumbrados solos de trompeta, clarinete y bombardino, que se ejecutaban separadamente en otras obras, ahora suenan juntos hasta el corte final, donde la trompeta ejecuta el tradicional leitmotiv de remate. Al igual que en “Cigarrón colorao”, el contrabajo presenta armonía cruzada, que es corregido en min 1 seg 15. Este LP también tiene problemas de fase, aunque no tan pronunciados como en el tema anterior.

“La renga” (L.P. 200368, *14 Cañonazos Bailables Vol. 6*),²³⁰ de Esther Forero, es un *cover* de la orquesta venezolana Billo’s Caracas Boys. Etiquetada como puya, un ritmo en compás de 6/8, evidentemente se trata de un fandango o un merecumbé. Este tipo de error por parte de las disqueras no era inusual. Al igual que “Golfo de Morrosquillo”, es un tema instrumental con la misma separación en el estéreo y los solos simultáneos de clarinete, trompeta y bombardino.

El fandango “Pie pelúo” (L.P. 300407, *14 Cañonazos Bailables Vol.7*),²³¹ del clarinetista Clímaco Sarmiento. En este tema, a manera de pregunta y respuesta, los solos alternan entre la trompeta y el bombardino. La percusión incluye un bloque de madera o sintético llamado tas-tas o coquito, que marca los pulsos del compás durante todo el arreglo y resalta por

²²⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AfvoObrWvz0>

²²⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bzyn85Kj170>

²³⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cq93A6uXfLM>

²³¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2mUJEK6mB2A>

encima del idiófono raspador. Por la sencillez armónica de la obra (una alternancia constante entre tónica y dominante durante los dos minutos cuarenta segundos de la canción), el contrabajo solo ejecuta un ostinato de tres notas, que a veces se difumina en el rango de frecuencias de los 100 Hz.

El porro “Montería” (L.P. 200646, *14 Cañonazos Bailables Vol. 8*),²³² posiblemente cantado por Tony Zúñiga. Aunque las voces, el contrabajo y la percusión están muy presentes, el balance de los instrumentos de viento es prácticamente inexistente; la trompeta sobrepasa al clarinete y el bombardino, y los tres crean un caos sonoro que opaca la voz del solista y los coros. En min 2 seg 9, el solo del bombardino se sale por completo del plano sonoro establecido por la base rítmico-armónica.

A modo de colofón, teniendo en cuenta que los temas anteriores fueron publicados en los álbumes compilados de fin de año (*14 Cañonazos Bailables*), el ingeniero de corte debió haberlos concebidos como un todo, con un nivel similar que no afectara el concepto dinámico general. De los siete álbumes revisados, los tres últimos (volúmenes 6, 7 y 8) fueron cortados por el técnico Mario Rincón Parra.

5.5 LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL (DISCOS FUENTES)

De todas las orquestas disqueras de música tropical que grabaron en Medellín en las décadas de los cincuenta y los sesenta, Los Corraleros de Majagual fue la del mayor número de producciones. Aunque su conformación instrumental no era la de una orquesta en propiedad, para propósitos técnicos cumplía básicamente con las mismas funciones de una agrupación de sesión.

El encuentro de los más destacados intérpretes de la música tropical en Discos Fuentes como artistas exclusivos, iniciando la década del 60, fue el as para crear una de las agrupaciones con más proyección y éxito a nivel nacional e internacional.

El compositor y director artístico, Isaac Villanueva, relata que en 1961 se unieron Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez y Daniel Montes e hicieron un grupo para presentarlo a Discos Fuentes. Antonio Fuentes, partiendo de esta idea, integró uno como el que hizo Pedrito Alterque en 1912 y que se llamaba Los Corraleros de Astillón.

Los Corraleros de Astillón habían difundido el folclor de Majagual, un barrio de Sincelejo [capital del departamento de Sucre] con una plaza del mismo nombre donde se realizaban anteriormente las tradicionales fiestas de corraleja. De todo esto surgió el nombre de la agrupación que pronto se convirtió en insignia de la música tropical colombiana en el exterior. (Peláez & Jaramillo, 1996: 224-225)

²³² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DGnu9Yz0ALw>

La agrupación tuvo tres momentos de trascendencia: su formación inicial a principios de la década de los sesenta; el ingreso de nuevos integrantes como Abraham Núñez, saxofonista de La Sonora Cordobesa y de Pedro Laza y sus Pelayeros, y Fruko en 1966; y la consolidación y permanencia como referente fundamental de la música tropical hasta los primeros años de la década de los noventa (Peláez & Jaramillo, 1996). El siguiente es un fragmento de la entrevista que Núñez concedió a Burgos Herrera:

Llegamos a grabar a Discos Fuentes de Medellín. Allí hicimos, primero con el gran cantante Eliseo Herrera, “El Pájaro Picón”, “Pablo y Pabla”, “San Carlos” y muchísimos números; uno de los que hacía coros era Luis Bernardo Saldarriaga, aquel del famoso dueto Los Pamperos. Y decía don Antonio: *Núñez, tú haces un solo de clarinete y después Simón te arrebató con la trompeta.*

Lo máximo que hacíamos eran grabaciones con tres micrófonos. Nunca llevábamos el bajo, pues siempre nos lo hacía Pedro Laza, que también tenía sus músicos; entonces entre todos hacíamos las grabaciones... éramos los mismos músicos pero con diferentes estilos. Más adelante llegan Rufo Garrido, Clímaco Sarmiento, Cholo Gallardo, etcétera, y la cosa es diferente; pero en un comienzo La Sonora Cordobesa y Pedro Laza y sus Pelayeros eran orquestas conformadas por los mismos músicos. (Burgos Herrera, 2011: 291)

Es así como su conformación se dio por una suma de variables relacionadas con la conjunción de sus integrantes, que pertenecían a otros proyectos artísticos de la compañía. La propuesta ha perdurado en el tiempo y es considerada un tesoro del patrimonio musical colombiano, y muchos de ellos son referentes de la música tropical y aún continúan trabajando en sus propios proyectos.

Las razones que explican tal repercusión pueden ser explicadas desde tres aspectos: el musical, el empresarial y el de producción. En el primero se destaca el talento de sus integrantes: cantantes, compositores, “traba-lengüistas”, intérpretes de los vientos, el acordeón y la percusión, la mayoría provenientes de la costa caribe. El segundo se encarna en un solo nombre: don Antonio Fuentes, poseedor de un olfato comercial que sobrepasaba las ortodoxias musicales y que nunca tuvo la pretensión de “rescatar” la pureza de la música tradicional caribeña. El tercero, en manos del productor (el mismo don Antonio) y los grabadores (su hijo José María y Mario Rincón Parra), por el contacto directo con los músicos y su ubicación en el cuarto de grabación, y la responsabilidad en la mezcla y el corte del acetato.²³³

No siempre era fácil diferenciar el sonido de estas agrupaciones. En el compilado *14 Cañonazos Bailables Vol. 1*, de 1961, hay obras de Pedro Laza y sus Pelayeros, La Sonora Cordobesa y de Clímaco Sarmiento que parecen interpretadas por la misma agrupación, no obstante, sus elementos compositivos distintivos. De hecho, en los primeros cuatro volúmenes las contracarátulas no especifican el nombre de la agrupación: solo anotan su

²³³ En 1996 el autor de esta investigación realizó la primera grabación en esta disquera, un suceso fundamental en su desarrollo profesional que transformó su rumbo artístico y académico.

título y género en el listado, aunque en los textos de presentación sí lo hacen —una particular forma de presentarlas, no sobra decirlo.

En relación con las instrucciones que el productor don Antonio Fuentes daba a los músicos, estas se daban al calor de la grabación y dependían del funcionamiento e interpretación propios de cada agrupación. Los *da capos* de la mayoría de las canciones eran para los solos *ad libitum*. Ejemplos de ello son el paseaíto de La Sonora Cordobesa “El pájaro picón picón” (Fuentes 1339-B; S.T.F.L.P. 0069),²³⁴ de Eliseo Herrera: bombardino y clarinete; “La cigarra” (Fuentes 1311 A; S.T.F.L.P. 0069),²³⁵ grabado por Clímaco Sarmiento: clarinete; y el porro “El ratón” (F.L.P. 0043),²³⁶ de La Sonora Cordobesa: juego entre bombardino y clarinete.

Llama la atención la expresión de Núñez “lo máximo que hacíamos eran grabaciones con tres micrófonos”, que no solo da cuenta de que se usaban en todas las agrupaciones, sino que además el torno y los demás equipos para las copias finales de los temas eran los mismos. Así, la versatilidad de la grabación recaía en la variabilidad de posibilidades a cargo del ingeniero-grabador y de su creatividad para cambiar de un artista a otro —por ejemplo, de una gran orquesta como la del maestro Lucho Bermúdez a una agrupación juvenil como Los Teen Agers—, tratando de lograr una homogeneidad sonora.

Otro de los aportes del saxofonista Abraham Núñez en la entrevista concedida a Burgos Herrera fue la conversación que sostuvo con un colega de una orquesta mexicana, en una gira de Los Corraleros de Majagual por aquel país, quien sostenía que la agrupación sonaba mucho mejor en vivo que en las grabaciones.

—Bueno, ¿ustedes por qué hoy no tocaron como están en los discos?

—¿Cómo así?

—No; es que ustedes son unos Corraleros muy finos... y en los discos se oyen como cuando no se afina.

—Vea, maestro: lo que pasa es que don Antonio Fuentes, el dueño de la disquera donde grabamos, acostumbra a que la música se grave como quede, pues incluso cuando uno comete una pifia y trata de corregirla, él inmediatamente le dice: “no, deja eso así, porque después no se vende”. Entonces por eso es que nosotros en los discos nos oímos así... muy diferentes a las presentaciones. (Núñez, citado en Burgos Herrera, 2011: 295)

La característica de “grabar como quede” es común en muchos productores, pues prefieren sacrificar algún error interpretativo menor en aras de toda la obra, y en realidad, al menos para los oídos del lego, esta decisión no influye ni en la escucha ni el resultado final.

En 1966, Fruko ingresó a la agrupación en el álbum *Nuevo Ritmo* (L.P 300366), donde se usó por primera vez el bajo eléctrico en remplazo del contrabajo o del guitarrón

²³⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PXspVQlylmU>

²³⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rLdzcXkzJ2g>

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=JCSAKhE-ACQ>

mexicano... y no fue suceso menor: en min 1 seg 20 de “La burrita” (L.P. 300366–B1)²³⁷ el cantante mismo lo presenta como “bajo electrónico”. Este nuevo instrumento, interpretado por John Mario Londoño, le agregó control y claridad a la sonoridad de los instrumentos acústicos mencionados.

Junto con el grabador Mario Rincón Parra, Fruko se refirió a la manera como don Antonio Fuentes coordinaba –producía, en su acepción en el mundo de las comunicaciones– la dinámica de las grabaciones, tomando decisiones y reestructurando los arreglos musicales en caliente.

Julio Ernesto Estrada: —don Antonio no dejaba escribir las partituras, sino que decía *cámbiame ese mambo que está muy largo, ponle otra letra o hazle una nueva letra.*

Mario Rincón Parra: —*desbaráteme eso, no vuelva arriba, póngamele un mambo bien sabroso al final.* Él desbarataba los arreglos: *cambiamos el arreglo; está muy bueno, pero variémoslo.* (Estrada Rincón & Rincón Parra, 2018E)

Ya fuera don Antonio o cualquier otro productor o grabador de ayer u hoy: las sesiones de grabación son laboratorios creativos en torno a un proyecto de colaboración entre arreglistas, artistas, productores e ingeniero-grabador.

La década de los sesenta no solo estuvo marcada por la llegada de esta agrupación. Para Discos Fuentes y también para las disqueras de su competencia fue una época de evolución tecnológica (la entrada del formato estéreo y otros formatos compatibles), cambios en las sonoridades (la cruda de Los Corraleros de Majagual, Pedro Laza y sus Payeros, y Clímaco Sarmiento, frente a la de las *big bands* locales como la Orquesta Sonolux y la del maestro Lucho Bermúdez), la incursión de las grandes orquestas venezolanas, y el nacimiento de los conjuntos musicales al estilo paisa o chucu-chucu –parte central de esta investigación.

Para la realización de los análisis sonoros de esta agrupación se tomaron los tres momentos descritos por Peláez y Jaramillo (1996): el primero, entre 1962 y 1966, caracterizado por los éxitos que aparecieron en los compilados *14 Cañonazos bailables*. El segundo, hasta 1978, por dos sucesos: el cambio en el estilo de la percusión que se dio con la entrada de Fruko, el acompañamiento rítmico con la incorporación del bajo eléctrico y el retiro de algunos de sus integrantes para crear proyectos propios; y el remplazo en la ingeniería de sonido de don Antonio Fuentes por su hijo José María y Mario Rincón Parra. El tercer momento, hasta los primeros años de la década de los noventa.

La Tabla 2.6 muestra el listado del primer momento. Diecisiete álbumes en cinco años: un récord que no fue superado por ninguna otra agrupación de su estilo. Cabe anotar que uno de los de la serie *Mosaico Corralero* no se encuentra en el catálogo digital de la compañía, no obstante el hecho de que sí aparece en el consecutivo de numeración.

²³⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2iImZjCHRfc>

TABLA 2.6. PRODUCCIONES DE LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL (PRIMER MOMENTO: 1962-1966)

#	ÁLBUM	REFERENCIA	AÑO
1	Alegre Majagual	L.P 0079	1962
2	Los Corraleros de Majagual	L.P 0085	1962
3	Bailables costeños	L.P 0091	1962
4	Volumen III	L.P 0102	1962
5	Volumen IV	L.P 0107	1963
6	Volumen V	L.P 0130	1963
7	Mosaico Corralero N° 1	L.P 0144	1964
8	Pin, pan, pumm	L.P 0165	1964
9	Mosaico Corralero N° 2	—	1964
10	Mosaico Corralero N° 3	L.P 0174	1964
11	Mosaico Corralero N° 4	L.P 0186	1964
12	Aquí están	L.P 0206	1965
13	Mujeres costeñas	L.P 0237	1965
14	Lamento cumbiambero	L.P 0280	1965
15	Titiguay	L.P 0289	1965
16	¡Grito parrandero!	L.P 0338	1966
17	¡Nos fuimos!	L.P 0352	1966

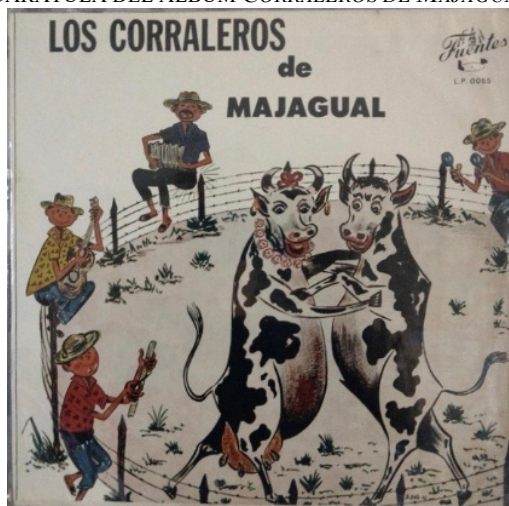
Fuente: elaboración del autor a partir del catálogo digital de Discos Fuentes.²³⁸

El paseaíto “El molinillo” (F.L.P. 0085–A1; F.L.P. 0090–A2, *14 Cañonazos Bailables Vol. II*),²³⁹ de Eliseo Herrera, del álbum *Los Corraleros de Majagual* [Figura 2.25]. La combinación del acordeón con los vientos y la presencia de la guacharaca y la caja vallenata en la percusión identifican el sonido del primer momento. En general el tema tiene poca reverberación, y aunque la voz está en primer plano, la falta del efecto dificulta posicionar espacialmente los planos. Un pequeño incremento artificial en los vientos y el acordeón al final de la intervención vocal puede tener dos explicaciones: la manipulación de la consola o la dinámica de los ejecutantes. En última instancia, se trata de una intención predeterminada creada por la imposibilidad del sistema de grabación para capturar la dinámica musical del ensamble.

²³⁸ Agradecimientos a Juan David Orozco por su colaboración en esta búsqueda.

²³⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QWko4KwauMM>

FIGURA 2.25. CARÁTULA DEL ÁLBUM *CORRALEROS DE MAJAGUAL* (1962)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁴⁰

El porro “No me busques” (L.P. 0102 –B4; 1488.A),²⁴¹ con la voz de Lucho (Pérez) Argáin, uno de los legendarios cantantes de la Sonora Dinamita, del álbum *Corraleros de Majagual Vol. III*. La participación del grabador Mario Rincón Parra en la ejecución del platillo es bien peculiar.

Fruko: —resultó que Mario (Rincón) tenía la vena musical y tocó el platillo con los Corraleros de Majagual. Esta canción es la que más platillo tiene en la historia de Discos Fuentes. Se llama “No me busques”:

*Ahora que te estoy queriendo
Ahora que te estoy queriendo ni siquiera me miras
Pero cuando yo me vaya, pero cuando yo me aleje
No me vengas a buscar
No me busques; no, no me busques
Cuando yo me vaya no me busques
Pa-pa-ra-pi...
Shhh, shhh, shhh, shhh*

Mario Rincón Parra: —teníamos la tradición de meter debajo del platillo un hierro larguito del taller de máquinas, por encima de la baqueta y daba mucho brillo para esas agrupaciones costeñas. (Estrada Rincón & Rincón Parra, 2018E)

La necesidad de resaltar las frecuencias altas en los sistemas de grabación y reproducción para que el rango general no se enmascarara con el piso de ruido siempre había estado latente

²⁴⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12263757-Los-Corraleros-de-Majagual-Los-Corraleros-de-Majagual/image/SW1hZ2U6MzUxOTgwNTg=>. Dibujo de Rodrigo Soto

²⁴¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1hXqjvpWVvc>

en la industria musical. En razón de que el sistema de reducción de ruido Dolby Tipo A fue lanzado en 1965 (Audio Engineering Society, AES, 2013)²⁴² y llegó a la compañía años después, había que buscar alternativas artesanales para realzar los brillos. Mario Rincón Parra estaba recién llegado a la compañía y apenas comenzaba a aprender las mañas de la grabación que se fueron convirtiendo en parte de la estética sonora de la música tropical colombiana, y con el pasar de los años llegó a ser el grabador estrella y un integrante del equipo de directores artísticos.

Mario grababa a un salvadoreño llamado Lito Barrientos siguiendo las indicaciones de don Antonio: el bajo a 80 [decibeles], el güiro no podía pasar de 30 porque se comía todo para arriba, y la voz pisando el rojo, de 104 a 110. Había ayudas que eran unas marcas que se ponían en los equipos. (Estrada Rincón & Rincón Parra, 2018E)

La Figura 2.6 muestra la etiqueta de la cinta maestra del álbum *Corraleros de Majagual Vol. III*. Este tipo de etiquetas iba al respaldo de las cajas con las cintas maestras de un cuarto de pulgada. Nótese el dato sobre el número de secuencia del catálogo, que comienza con el número 2, indicación del formato estéreo. Cabe recordar que el número 3 era usado para las versiones monofónicas de los discos de vinilo, y el número 4 para colecciones especiales; y, asimismo, que la nomenclatura usada en esta investigación se refiere al consecutivo, no a los formatos. Nótese también el número matriz 1488.A correspondiente al tema analizado (“No me busques”), y las casillas para marcar el formato y el sistema de reducción de ruido usado. Teniendo en cuenta que la fecha de publicación del álbum fue el 14 de diciembre de 1962, Dolby Sistem (sic) no está señalado. Este álbum fue el último de los cuatro que Los Corraleros del Majagual grabaron en ese año, y no obstante la popularidad del tema, por lo tardío de su publicación, este no fue incluido ni en el compilado de ese año ni en el de 1963.

²⁴² Disponible en <https://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>; y en <https://www.zippia.com/dolby-laboratories-careers-3512/history/>

FIGURA 2.26. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *CORRALEROS DE MAJAGUAL VOL. III* (1962)

CONTENIDO CINTA	Discos Fuentes LTDA.		L. P. No. 200102		
(P) DICIEMBRE 14 DE 1962	Velocidad 7 1/2 IPS <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> Monofónico		
MARCA: LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL	NT 90.900.12-A		<input type="checkbox"/> Stereo		
TTULO:	Tipo de Cinta:		<input type="checkbox"/> Dolby System		
			<input type="checkbox"/> N.A.R.		
1477.B	CUERPO DE DIOSA	Pasaje	2.38	Alfredo Gutiérrez	LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL Canta: Alfredo Gutiérrez
1357.A	SOBRAN MUJERES	Fandango	2.36	César Castro	Canta: César Castro
1473.A	LA ENREDADERA	Paseito	2.37	Eliseo Herrera	Canta: Eliseo Herrera
1478.B	CARITA BONITA	Merecumbé	2.35	Luis Pérez Cedrón	Canta: Lucho Argañá
1436.A	AMOR VIEJO	Pasebol	2.56	Alfredo Gutiérrez	Canta: Alfredo Gutiérrez
1347.A	LA PUTA RAYA	Puya	2.50	Calixto Ochoa	Canta: Calixto Ochoa
TODA LA CINTA ESTA EN EL DISCO RED (Audio Original)					
1529.B	MI RANCHITO	Pasaje	2.35	Luis Bernardo Saldarriaga	Canta: Alfredo Gutiérrez
1473.B	PASEAITO SABROSO	Paseito	2.35	César Castro	Canta: César y Calixto
1350.B	PURA VIDA	Paseito	2.56	Calixto Ochoa	Canta: Calixto Ochoa
1488.A	NO ME BUSQUES	Porro	2.51	Luis Pérez Cedrón	Canta: Lucho Argañá
1477.B	GALLINACITO	Paseito	2.34	Eliseo Herrera	Canta: Eliseo Herrera
1478.A	ADIOS GALLINACITO	Paseito	2.38	José Barros	Canta: Alfredo Gutiérrez
V2 200102					
FILTROS: LF <input type="checkbox"/> HZ <input type="checkbox"/> HF <input type="checkbox"/> KHZ <input type="checkbox"/>		COPIADO POR:		FECHA:	

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía Discos Fuentes.

El paseaíto “Del tingo al tango” (F.L.P. 0132–B3; 1596.B, publicado en *14 Cañonazos Bailables Vol.3* y en FLP 0107–A1 *Los Corraleros de Majagual*),²⁴³ de Eliseo Herrera, grabado en 1963. En este tema los planos y la reverberación son similares a los demás del primer momento. La campana pequeña (cencerro) del inicio va a ser usada repetidamente en temas posteriores y se va a convertir en un cliché sonoro. Las notas agregadas del solo de acordeón en la segunda repetición del coro se salen del ritmo armónico, que debería permanecer en el acorde de tónica sin cambiar al de dominante: otro ejemplo más del “no, deja eso así, porque después no se vende” de don Antonio Fuentes. El percusionista Francisco “Chico” Cervantes cuenta de su propia voz la historia del cencerro:

Para hacer este cencerro, de sabor típico, porque nació en Los Corraleros, se necesitó ir adonde arreglas carros y camiones, y a esos talleres llegaban unos camiones F8 que tenían unos amortiguadores largos. Entonces me quedé mirando el camión y pregunté; –¿en cuánto me vende uno de esos? Los tenían allí arrumados. Me dijo que le diera para la gaseosa. Así que le di como diez mil pesos. Medí al ojo la distancia del instrumento, así que recorté un pedazo y comencé a pisarlo con un martillo; pero para que no rípiara se necesitaba pegarle unos puntos de soldadura. Comenzaron las grabaciones y era un sonido que agradaba y complementaba el sonido de Los Corraleros, Luego empezaron a tratar de imitar el instrumento, pero no... nada. (Alandete, 2014)

²⁴³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dDMvoYZHbLc>

Bien pudo Chico Cervantes haber solicitado el mejor cencerro del mejor fabricante. La compañía tenía el presupuesto para conseguirle este y cualquier otro instrumento o equipo de grabación que la agrupación necesitara. En ocasiones, la creatividad y la recursividad predominan sobre las capacidades económicas.

La Figura 2.27 muestra la etiqueta de la cinta maestra del álbum *Corraleros de Majagual Volumen IV*.

FIGURA 2.27. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *CORRALEROS DE MAJAGUAL VOLUMEN IV*

CONTENIDO CINTA		DISCOS Fuentes LTDA.		I. P. No. 200107	
(P) MAYO 16 de 1963		Velocidad 7 1/2 IPS <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> M. gico	
MARCA: LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL		15 IPS <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> Str.	
TÍTULO:		Tipo de Cinta:		<input type="checkbox"/> Dot.	
1596.B	TINGO AL TANGO	Faseito	2.43	Eliseo Herrera	Canta: Eliseo Herrera
1530.A	MUCRACHITA	Pasaje	2.36	Alfredo Gutiérrez	Canta: Alfredo Gutiérrez
1486.B	MI CAPRICHIO	Cumbia	2.35	Blas Sarmiento	Canta: Lucho Argañ
1589.B	TE VAS MUJER	Bolero	3.03	Enrique Bonfante	Canta: Alfredo Gutiérrez
1530.B	EL FOTINGO DE TOÑO	Guaracha	2.34	Johnny Rodríguez	Canta: Calixto Ochoa
1607.B	LA COQUETONA	Faseito	2-30	César Castro	Canta: César Castro
(R)					
1592.B	LA ADIVINANZA	Faseito	2-46	Eliseo Herrera	Canta: Eliseo Herrera
1592.A	CORAZONCITO	Bolero	2.56	Calixto Ochoa	Canta: Alfredo Gutiérrez
1608.B	LA PEGAJOSA	Cumbia	2.36	César Castro	Canta: César Castro
1486.A	LA ESPINA	Faseo	2.48	Luis Pérez Cerdón	Canta: Lucho Argañ
1529.A	EL LOBO POLLEDO	Pasaje	2.26	Alfredo Gutiérrez	Canta: Alfredo Gutiérrez
1596.A	EL SUSTO DE ATILANO	Faseito	2.46	Calixto Ochoa	Canta: Calixto Ochoa

V2+ 200107

ALTROS: LF HZ HF KHZ

CPIA CINTA PARA: COPIADO POR: FECHA:

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía Discos Fuentes.

“Festival en Guararé” (2293-A; F.L.P. 0212-B1, *14 Cañonazos Bailables Vol IV*),²⁴⁴ del panameño Dorindo Cárdenas, con la voz del compositor, acordeonista y cantante Alfredo Gutiérrez. Marcado en la contracarátula y la etiqueta como guararé, su ritmo se acerca al de un paseo, y es uno de los temas más destacados del primer momento de la agrupación. El sonido, muy similar al de los anteriores, con muy poca reverberación, no da lugar para interpretar o percibir planos superpuestos, ya que todo parece estar al frente del micrófono en el mismo lugar.

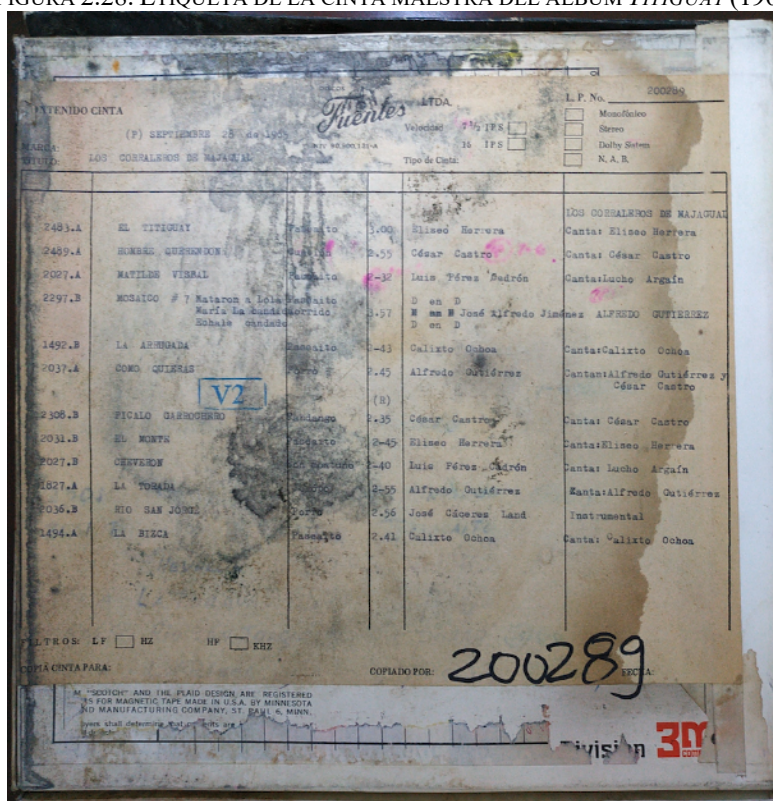
²⁴⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lqeoaj61610>

Aunque tanto este tema como “Tres puntá” (1590-B) aparecieron en el compilado *14 Cañonazos Bailables Vol. IV*, no fue posible establecer en cuáles de los álbumes de la agrupación fueron publicados. Es muy probable que hayan salido como sencillos en versiones de 78 y 45 rpm.

El corrido “Pirulino” (2718B; F.L.P. 0284-B5; F.L.P. 0280-B1, *Lamento Cumbiambero*),²⁴⁵ de Calixto Ochoa. La versión de la agrupación Los Golden Boys²⁴⁶ es el tema principal de la telenovela colombiana *Pedro el escamoso*. (Caracol Televisión, 2001)

La Figura 2.28 muestra la etiqueta de la cinta maestra del álbum *Titiguay*. Las señales de humedad de la caja evidencian el deficiente lugar de almacenamiento donde fue guardada la cinta antes de ser destruida por la disquera.

FIGURA 2.28. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *TITIGUAY* (1965)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía Discos Fuentes.

Al entrar en su segundo momento, la agrupación comenzó a remplazar el contrabajo por el bajo eléctrico y suprimió la caja vallenata de la percusión. Esta transición se fue dando paulatinamente, teniendo en cuenta que los dos primeros álbumes de 1966, *¡Grito parrandero!* (L.P. 0338) y *¡Nos fuimos!* (L.P. 0352) conservaron la instrumentación original. Fue entonces con la publicación *¡Nuevo ritmo...!* (L.P. 0366) que se introdujeron los cambios que definieron en gran medida las huellas sonoras que la agrupación iba a tener durante las

²⁴⁵ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Na_y8d3oghY

²⁴⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sZVLcsLkEuk>

décadas siguientes. No deja de llamar la atención el inexacto asombro del redactor de la presentación del álbum al aludir al nuevo artefacto tecnológico como “electrónico”.

Hay algo de estilización en la interpretación de este repertorio, en cuya versión Los Corraleros de Majagual introdujeron nuevos instrumentos. El bajo electrónico se destaca entre todos ellos (Rincón, 1966).

La Tabla 2.7 muestra el listado de las producciones del segundo momento de la agrupación (1966-1973), algunos de cuyos temas fueron publicados en los compilados *14 Cañonazos Bailables*. Aunque al referirse al tercer momento Peláez y Jaramillo mencionaron una serie de éxitos que “empezaron a lanzarse al mercado desde 1978 hasta nuestros días” (1996: 229), muchos de los temas allí mencionados datan de producciones de la década anterior, y podría, en todo caso, tratarse del álbum *Nos fuimos y volvimos* (1978), cuyo título sugiere un reencuentro. Cabe anotar además que la disquera no volvería a programar un tema de la agrupación en el compilado de fin de año hasta 1981 en el volumen 21.

TABLA 2.7. PRODUCCIONES DE LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL (SEGUNDO MOMENTO: 1966-1973)

#	ÁLBUM	REFERENCIA	AÑO
18	¡Nuevo ritmo...!	L.P 0366	1966
19	“Síguela, síguela”	L.P 0382	1967
20	El nuevo zumbido...el helicóptero!!!	L.P 0397*	1967
21	Nuevos éxitos!!	L.P 0408	1967
22	Matinee	L.P 0411*	1967
23	Ritmo de Colombia	L.P 0423	1967
24	Los Corraleros en Nueva York	L.P 0448	1968
25	Nuevo ritmo...! Vol. II	L.P 0462	1968
26	Candela verde	L.P 0488	1968
27	Nuevo tumbao	L.P 0508	1969
28	Curru Palomita	L.P 0538	1969
29	Esta sí es salsa	L.P 0567	1970
30	Quemando	L.P 0614	1970
31	Y siguen bateando	L.P 0653	1971
32	Siempre siempre	L.P 0684	1965
33	Bailando y gozando	L.P 0716	1972
34	Corralerísimo	L.P. 0764	1973

Fuente: elaboración del autor.²⁴⁷

“La burrita” (Fuentes 3140-B; L.P. 0366-B1, *¡Nuevo Ritmo...!*),²⁴⁸ de Eliseo Herrera, grabada en 1966, que a pesar de su éxito nunca fue incluida en los compilados. Denominada

²⁴⁷ La lista fue cotejada con el catálogo de la discográfica, donde aparecen un par de álbumes que no se encuentran en dicho catálogo, son los marcados con el asterisco, a pesar de que se encuentran en el mercado de vinilos, la compañía no los tiene referenciados en su catálogo o archivo.

²⁴⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2iImZjCHRfc>

cumbia por la disquera, fue uno de los primeros temas en usar el bajo eléctrico. Su paradigmática introducción acompañada de la percusión y las palmas se convirtió en los años en otra de las huellas sonoras características de la agrupación. La ausencia de la caja vallenata da cuenta de la estilización y simplificación de la base rítmica que iba a caracterizar el chucuchucu a partir de los últimos años de la década de los sesenta. El acordeón y los vientos suenan muy presentes y con poca reverberación, similares a los planos de los temas anteriores. En la voz del solista se percibe algún tipo de compresión que contrasta con el sonido más “suelto” de los coros. En contraste con el contrabajo o el guitarrón de antes, la presencia del bajo eléctrico ayuda a definir las frecuencias medias bajas y aclaran el rango de aquellas donde suenan algunos de los instrumentos de la percusión.

El pompo venezolano “Suéltala pa’ que se defienda” (Discos Fuentes 3137 A; L.P. 0368-A1, *14 Cañonazos Bailables Vol. 6*),²⁴⁹ también de 1964 y con introducción de bajo y percusión. Su sonido es tan parecido al de “La burrita” que podría pensarse que fue grabado en la misma sesión.

La introducción de estos nuevos aires musicales a partir de este año, a los que la agrupación sumó el tema *A go-go*, una especie de *rock and roll*, y algunas guarachas, creó el espacio para el advenimiento de la salsa en Colombia a partir de 1970.

El compilado *14 Cañonazos Bailables Vol. 7*, de 1967, incluyó cinco de sus temas, de los cuales se muestra uno en el análisis sonoro. Para esa época, varios de los integrantes comenzaron a formar nuevas agrupaciones. Fue el caso de Calixto Ochoa y su Conjunto con “Los Sabanales” (Fuentes 3615 A; L.P. 0407-A3),²⁵⁰ que se atribuyó a Los Corraleros de Majagual. Sin embargo, la simple presencia del contrabajo permite inferir que fue una producción del primero.

El pasaje “Hace un mes” (Fuentes 3444 – A; L.P. 0382-A3; L.P. 0407-A1, *14 Cañonazos Bailables Vol. 7*),²⁵¹ publicado en el álbum *Síguela, síguela*. En esta grabación se aprecian la coloratura y la sonoridad del cantante solista, que ahora suena más íntimo aunque se destaca por encima de la orquesta. Los coros se perciben en un plano más cercano, más expuestos al micrófono. Las figuras del bajo en compás compuesto ayudan a sostener la base rítmica, cuya percusión se percibe en un plano posterior. La dinámica de la orquesta se ajusta a la voz a veces débil del solista, un proceso que, como ha sido mencionado, pudo haber sido controlado desde la consola o por los mismos ejecutantes.

²⁴⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7emDZdRC20w>

²⁵⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=nsqSiTipPrg>

²⁵¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ihodF5sOB4w>

El paseaíto “La Manzana” (Fuentes 3430-A; L.P 0448-B1; L-P- 0464-A1, *Los Corraleros en Nueva York*),²⁵² de Eliseo Herrera, publicado en 1968. La Figura 2.29 muestra una fotografía de la agrupación en Central Park. De pie, a la derecha, se ve a un adolescente de apenas 17 años, Fruko, cuyo precoz talento musical se ha materializado en sus incontables aportes a la música tropical del país.

FIGURA 2.29. CARÁTULA DEL ÁLBUM *LOS CORRALEROS EN NUEVA YORK* (1968)



Fuente: Discogs (s. f.). Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/3187896-Los-Corraleros-Los-Corraleros-En-Nueva-York>

En el álbum *Nuevo Tumbao* (L.P. 0508), de 1969, el último de los analizados de esta agrupación, la disquera introdujo una nueva tecnología de grabación que se percibe en la sonoridad y la definición de las voces e instrumentos. Llamada comercialmente la “Cuarta Dimensión del Sonido”, consistía en la consola Electrodyne [Figura 2.30] de 12 entradas de micrófono, retornos de efectos, seis posiciones de ecualización, y la posibilidad de cambiar entre la escucha directa que provenía del cuarto de grabación y la del monitoreo proveniente del audio registrado por las cuatro señales de las grabadoras de cinta Ampex. De ellas Discos Fuentes tenía una de cuatro canales, dos de dos y una de uno. Asimismo, la compañía implementó los equipos de sonido transistorizado de circuitos integrados que cambiaban la respuesta de frecuencia de las grabadoras y permitían un mejor resultado sonoro.

²⁵² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1L5B6IXsWNg>

FIGURA 2.30. PUBLICIDAD DE LA CONSOLA ELECTRODYNE ACC-1204 (CIRCA 1969)

**modular design
means versatility**

... and versatility is the all new Electrodyne ACC-1204 integrated circuit Audio Control Console. This console provides professional recording, educational, and motion picture studios with the ultimate in quality and unfailing reliability. The ACC-1204 is a completely self contained walnut table top audio center using Electrodyne integrated circuit amplifier modules throughout. The following are a few of the exclusive Electrodyne features.

- 12 microphones or line inputs using straight line attenuators.
- Four main output channels with illuminated VU meters.
- Illuminated pushbutton channel and cue switching.
- Four echo return controls.
- Talkback microphone.
- Four straight-line sub masters.
- A four ganged monitor control.
- Walnut cabinets and engraved panels.
- Complete six position equalization with echo send and cue on each input channel.
- A four ganged straight-line master attenuator.
- Mode switch for direct or tape output monitor.



For complete information and literature on the ACC-1204 as well as other Electrodyne Modular components contact your local representative or write:

ELECTRODYNE CORPORATION
7315 Greenbush Avenue ■ North Hollywood ■ Calif. 91605
Phone: (213) 875-1900 ■ Cable Address: "ELECTRODYNE"

Fuente: Preservation Sound (s. f.). *Electrodyne circa 1969*. Disponible en <https://www.preservationssound.com/2013/03/electrodyne-circa-1969/>

La Figura 2.31 muestra la contracarátula del álbum *Nuevo Tumbao*, de 1969. Nótese el pequeño tamaño del cuarto de control, la ubicación de la consola en la parte trasera para distanciarse de los monitores empotrados en la pared frontal, la falta de tratamiento acústico en la pared trasera para evitar las reflexiones en el *sweet spot* del grabador, y la presencia de las grabadoras en el mismo cuarto, falencia que fue corregida en el rediseño de los estudios a principios de los años noventa. Asimismo, la ligera elevación del cuarto de control respecto al de grabación; no eran pues exageradas las historias de los músicos cuando contaban que para hablar con el grabador había que mirar “hacia arriba”. Y qué decir de su incómoda silla, que debió de haber sido un tormento para él en esas largas sesiones. Algo significativo es la ausencia de cableado visible, que bien pudo haberse logrado por el instante mismo de la fotografía: cuando aún no había sido conectada o por la calidad del montaje, muy seguramente llevado a cabo por el ingeniero Thomas Franken, el consultor de los equipos que adquirió la compañía entre las décadas del sesenta y del ochenta. Por su posición ladeada respecto a la geometría del cuarto, probablemente fue la primera.

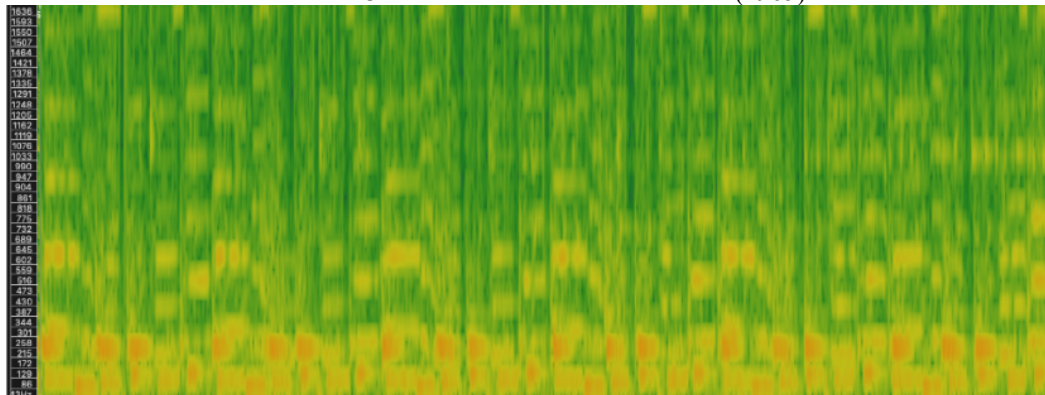
FIGURA 2.31. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *NUEVO TUMBAO* (1969)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁵³

Las Figuras 2.32 a 2.39 muestran los espectrogramas de algunos de los temas grabados entre 1965 y 1969 disponibles en los formatos de vinilo de los compilados *14 Cañonazos Bailables* y convertidos a audio digital, donde se evidencia la evolución sónica en dos áreas principales. La primera, la definición de las frecuencias bajas: inicialmente el contrabajo o el guitarrón y a partir de 1966 el bajo eléctrico; la segunda, la grabación con la tecnología de circuitos integrados en la consola en 1969 y el consiguiente aumento en las frecuencias disponibles.

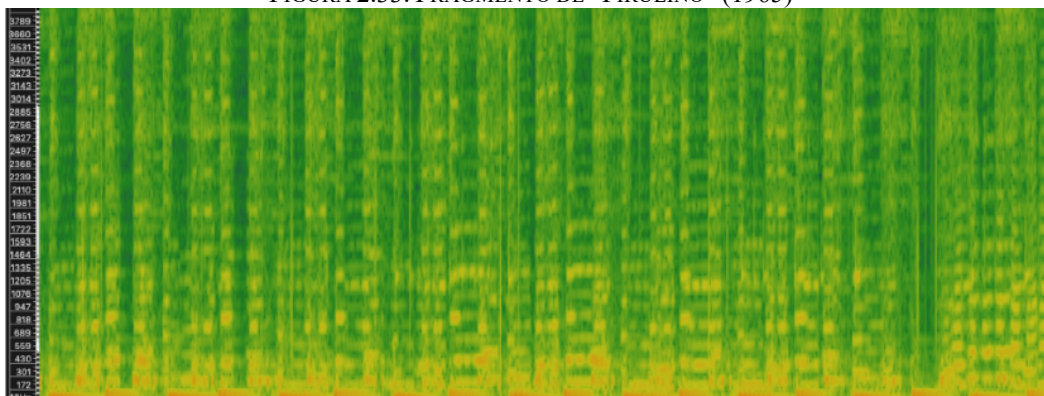
FIGURA 2.32. FRAGMENTO DE “EL PASMAO” (1965)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

²⁵³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/2651455-Los-Corraleros-Nuevo-Tumbao/image/SW1hZ2U6MjQ5MTY2Njg=>

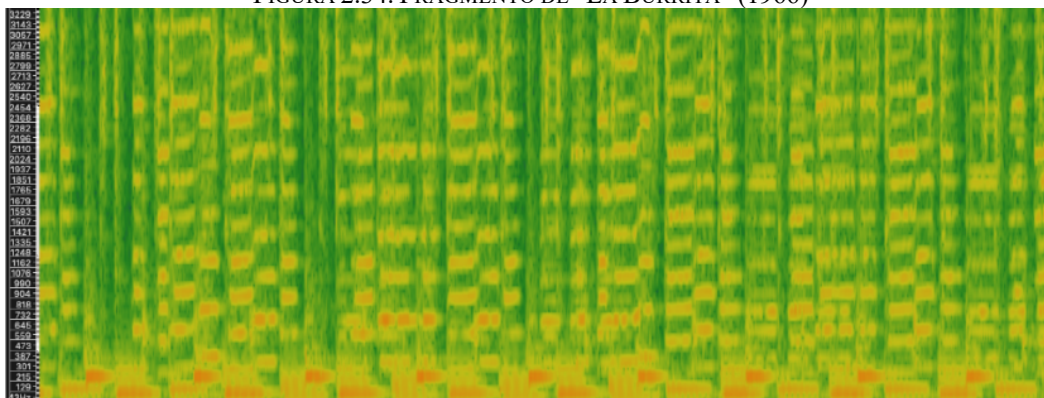
FIGURA 2.33. FRAGMENTO DE “PIRULINO” (1965)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

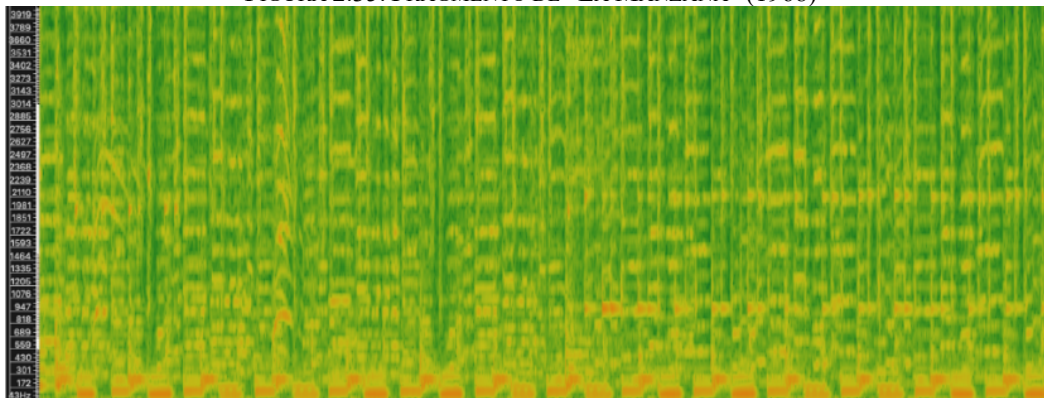
En los temas de las Figuras 2.32 y 2.33, que fueron grabados con el contrabajo o el guitarrón, solo los tiempos fuertes del compás aparecen en color naranja: los débiles, por el contrario, resultan casi imperceptibles y se enmascaran con otras frecuencias.

FIGURA 2.34. FRAGMENTO DE “LA BURRITA” (1966)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 2.35. FRAGMENTO DE “LA MANZANA” (1968)

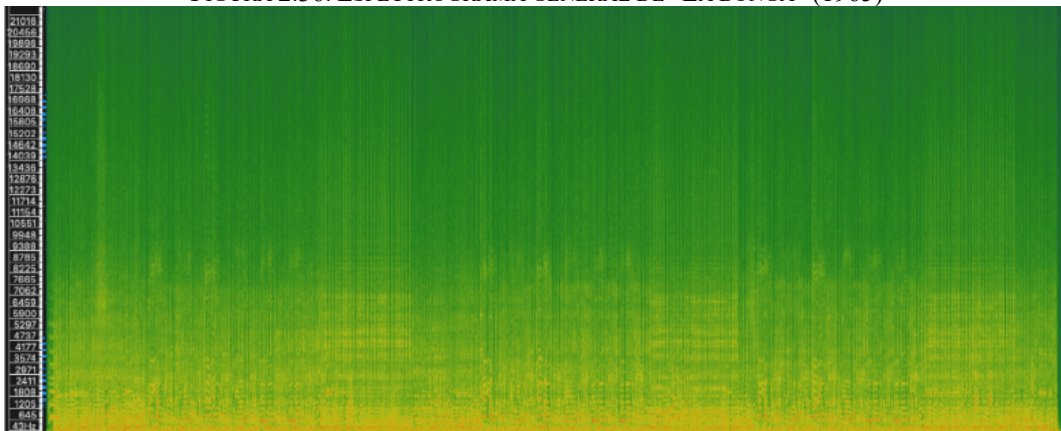


Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

En los temas de las Figuras 2.34 y 2.35, que fueron grabados con el bajo eléctrico, tanto los tiempos fuertes como los débiles del compás se observan con claridad. Fue esta característica la que le procuró convertirse en el instrumento solista de introducciones e interludios de muchas de las canciones de la agrupación.

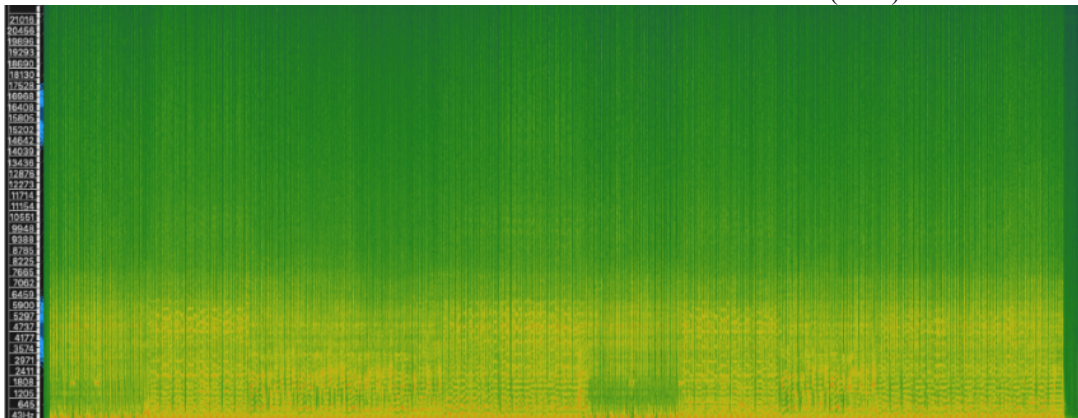
La Figuras 2.36 a 2.39 muestran la expansión del rango de frecuencias que se dio con la introducción de los equipos de circuitos integrados en 1969. Anterior a este año, estas no subían más allá de los 5.000 y 7.000 Hz; ahora, como se observa en la Figura 2.39, superaron ampliamente los 9.000.

FIGURA 2.36. ESPECTROGRAMA GENERAL DE “LA BONGA” (1965)



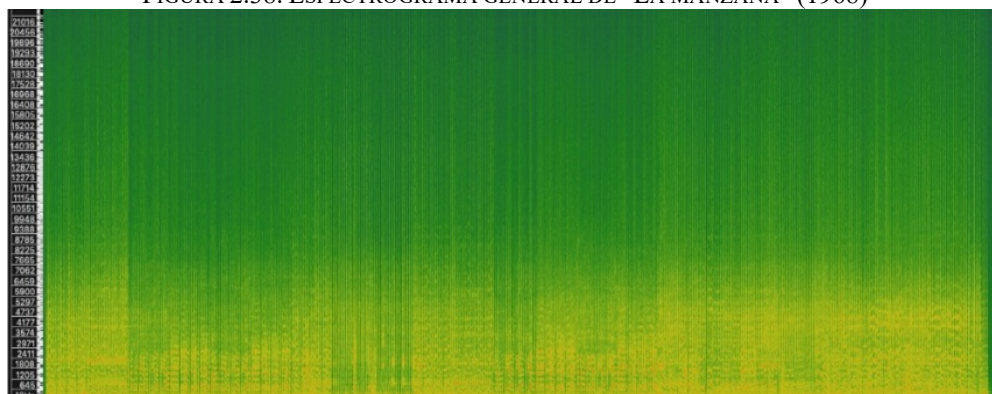
Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 2.37. ESPECTROGRAMA GENERAL DE “LA BURRITA” (1966)



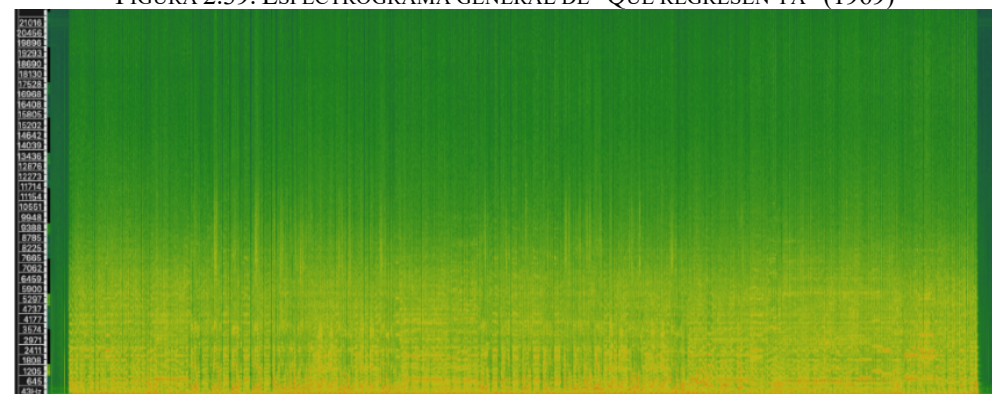
Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 2.38. ESPECTROGRAMA GENERAL DE “LA MANZANA” (1968)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 2.39. ESPECTROGRAMA GENERAL DE “QUE REGRESEN YA” (1969)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

En referencia al resultado artístico, Javier García, promotor y gerente artístico de Discos Fuentes en las décadas de los setenta y los ochenta, afirmó: “primero la música, segundo la música y tercero la música” (García, 11 de diciembre de 2018E). Esta aseveración, compartida por el autor de esta investigación, deja claro que más allá de los avances tecnológicos, la esencia musical siempre ha primado. Fuera con recursos precarios o con los más avanzados equipos, el hecho claro es que el legado de Los Corraleros de Majagual es una parte esencial del acervo de la música tropical.

Así las cosas, se puede afirmar que el sonido y las huellas sonoras de las agrupaciones y orquestas presentadas tienen la característica de haber sido grabadas en condiciones técnicas muy similares, con los mismos micrófonos, tecnología de tubos de vacío y pocas posibilidades de ecualización, y encarnan una memoria sonora para el público, que al escuchar las limitaciones en los rangos de frecuencia, en particular las altas, inmediatamente la identifica y relaciona con la música tropical de esos años y le da un carácter representativo y diferenciador frente a las sonoridades posteriores.

6. INFLUENCIA ARTÍSTICA DE LAS ORQUESTAS DISQUERAS EN LA MÚSICA JUVENIL TROPICAL DE LOS AÑOS SESENTA EN MEDELLÍN, CONDICIONES TÉCNICAS Y SURGIMIENTO DEL CHUCU-CHUCU

Para concluir el capítulo, en este apartado se abordan la influencia artística de las orquestas disqueras y las condiciones técnicas instrumentales y operativas que facilitaron la evolución del género de la música tropical juvenil y el surgimiento del chucu-chucu.

En sus inicios, las agrupaciones juveniles no tenían como propósito interpretar música tropical; su interés era la búsqueda propia de nuevas sonoridades a partir del *rock and roll* y el *twist* de las culturas anglosajonas y de otros géneros europeos y caribeños que desde mediados de los cincuenta habían calado en los gustos de los jóvenes de los centros urbanos del país.

El solo reto de reducir un cuerpo orquestal de 15 o 20 integrantes a un cuarteto o un sexteto, sumado a la carencia de conocimientos formales de música y de idoneidad en la ejecución de los instrumentos las obligaba a buscar asesoría profesional. Tal fue el caso de Aníbal Ángel con Los Teen Agers, que ingresó a la agrupación en 1958 cuando contaba con un par de años de estudio de piano en el Instituto de Bellas Artes de Medellín. Bajo su dirección la agrupación grabó dos álbumes para Codiscos/Zeida: *Teen Agers' Bar* (LDZ 2028) y *Travesuras Musicales* (LDZ 2056).²⁵⁴

En 1961 la agrupación pasó a Discos Fuentes, donde grabó *Nuevos ritmos* (F.L.P. 0067), su primer trabajo de música tropical. La reseña de la contracarátula (Discogs, s. f.),²⁵⁵ escrita por don Antonio Fuentes, destacó la nueva concepción estética de la agrupación, que había dejado los boleros, foxtrots, pasillos, zambas, sones montunos, rumbas rock, bayones y merengues dominicanos, y *rock and roll* y *twist* para hacer paseaítos, porros, cumbias, merecumbés y gaitas. Asimismo, dejó claro que su incursión en la música tropical estuvo más ligada a los intereses comerciales de don Antonio que a la influencia misma de las orquestas disqueras. De esta producción se destaca “La cinta verde” (Fuentes 1366-A),²⁵⁶ versionada en merengue colombiano, publicada en *14 Cañonazos Bailables Vol. I*, uno de los temas más importantes de la historia musical de la agrupación.

Una novedad instrumental en este álbum es la combinación de la guitarra eléctrica con el solovox en las líneas melódicas de los arreglos, una mixtura que iba a ser característica de las futuras agrupaciones juveniles de chucu-chucu. En relación con las formas musicales, se conservaron las introducciones, los interludios (mambos), los giros melódicos, la armonía y la base rítmica de los arreglos de las orquestas disqueras, al igual que las dinámicas

²⁵⁴ Además de los dos álbumes mencionados, en su primer paso por el sello Codiscos/Zeida la agrupación grabó dos producciones adicionales: *Los Teen Agers* (LDZ-2015) y *Al ritmo de la juventud* (LDZ-2059).

²⁵⁵ *Los Teen Agers – Nuevos ritmos*. Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/8212198-Los-Teen-Agers-Nuevos-Ritmos/image/SW1hZ2U6MjIxNTYwNjc=>

²⁵⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w2PqhEel0Lo>

interpretativas. En la percusión hubo una simplificación a manera de estilización respecto al sonido crudo de los tambores costeños. Las voces, por su parte, fueron realizadas por cantantes del interior del país, con una acentuación y dicción especial diferente de la caribeña. Uno de los mejores exponentes fue Gustavo el “loco” Quintero, vocalista de la agrupación y más tarde de Los Hispanos y Los Graduados.

Regresando a la inclusión de la guitarra eléctrica y el solovox, esta tímbrica fue adoptada inicialmente solo por Discos Fuentes, que le apuntaba a estar a la par con el sonido que dominaba el ámbito internacional; las disqueras Sonolux y Zeida/Codiscos la incorporaron más adelante. De hecho, en su retorno a esta última, Los Teen Agers retomaron su sonoridad de antes, y a pesar de que ya contaban con mejores recursos tecnológicos no pudieron superar los éxitos que habían alcanzado con el álbum de Discos Fuentes.

La influencia de las orquestas disqueras en la música juvenil tropical fue de un relacionamiento paradigmático en términos temporales y estilísticos, pues en su comienzo a finales de la década de los cincuenta los grupos no pasaban de cuatro o seis integrantes, en los sesenta comenzaron a crecer, y llegados los setenta ya eran casi una orquesta tradicional. Asimismo, la ruptura tímbrica de los años sesenta con los instrumentos eléctricos y los amplificadores poco a poco fue retornando a la conformación instrumental de vientos y ensambles completos de percusión.

La clasificación de los grupos que activaron la revolución urbana de la cumbia en Colombia puede dividirse en tres fases expresivas pero circunscritas a dos momentos detectables históricamente. Así, si bien las fases expresivas no necesariamente son cronológicas, sí trazan de una manera parcialmente cronológica el advenimiento, formalización y estandarización del género. Los dos momentos son los siguientes: 1) la revolución juvenil tropical, que podría también llamarse la fase del *rock and roll* tropicalailable; y, 2) la formalización del género como música tropical, momento que estaría dividido en dos fases: los conjuntos juveniles y las orquestas tropicales. (Parra Valencia, 2017: 109-110)

Lo expresado por Parra Valencia no implica que en el primer momento las agrupaciones no interpretaran el género tropical o que no fueran necesariamente de “corte tropical”; de hecho, eran híbridos que en el segundo momento ya habían consolidado sus formas. Así, eran reconocidas como intérpretes de este género, y la mayoría de los ensambles siguieron la misma línea trazada por las agrupaciones que retomaron la línea tradicional que incluía los instrumentos de viento.

Un factor fundamental a la hora de lograr su adaptación al género tropical era la inclusión de piezas del repertorio tradicional de las grandes orquestas y compositores, pero con propuestas propias.

[...] mas en el amanecer de los 60, el formato de agrupación pequeña, más acorde con las formaciones *rockeras* de la época que del estilo *big band* jazzístico, permitió que los procesos de descodificación sonora animaran actos creativos de traductibilidad donde los recursos

instrumentales se volvían cada vez más versátiles, al tiempo que ofrecían un campo de activación generacional juvenil dispuesto a irreverencias y rebeldías. (Parra Valencia, 2017: 112)

De este modo, las agrupaciones juveniles de música tropical estaban haciendo un acto de sincretismo musical generacional, que permitía conservar y a la vez renovar los repertorios para públicos jóvenes y potenciales consumidores, que veían en esta música una forma más amigable de digerir los repertorios acartonados y formales de los formatos tradicionales de las grandes orquestas disqueras. En este resultado, debe reconocerse, tuvo una gran influencia la industria discográfica, que vio un nicho potencial de mercado en estos nuevos repertorios. Fueron don Horacio y don Alfredo Díez, cuando los escucharon en una presentación en el Club Unión de Medellín, los que llevaron por primera vez a Los Teen Agers a su disquera (Burgos Herrera, 2011: 46); y fue don Antonio Fuentes, con el álbum de 1961, el que marcó, en concepto del autor de esta investigación, el inicio formal y oficial del género.

Otras agrupaciones que continuaron con esta dinámica fueron Los Falcons, con el álbum *7 Figuras y un ritmo* (E-LDZ-20115) de Codiscos/Zeida en 1962, que incluye la exitosa gaita “Liliana” (Zeida 02946-A),²⁵⁷ de Miguel Velásquez. Este compositor se integró a Los Golden Boys en 1964 como artista de Discos Fuentes, una agrupación dirigida por los hermanos Garcés, provenientes del sur del país, creada como contrapeso estilístico y comercial de las de Codiscos/Zeida, y una de las pocas que aún subsisten.

Aunque más limitada por sus capacidades empresariales y comerciales que las tres *majors*, la disquera Ondina-Venus tuvo el Conjunto Miramar, una agrupación proveniente de las denominadas “murgas”²⁵⁸ de la década de los cincuenta, que se encargaban de amenizar toda clase de reuniones (Burgos Herrera, 2011: 105). Para este sello, el Conjunto Miramar grabó una serie de sencillos de cumbias, guarachas y montunos que fueron compilados más adelante por la disquera que adquirió el catálogo en los años setenta. Con un sonido totalmente diferente del de las otras agrupaciones, a mediados de los sesenta se conformó como un sexteto y pasó a Discos Fuentes.

Pasando a los análisis sonoros, se presentan a continuación dos ejemplos.

Un fragmento del porro “El mecánico” (Ondina Venus 421-B),²⁵⁹ de Fabio Arroyave, interpretado por Los Golden Boys en el álbum *Mosaicos* (L.P.F.0204) de 1964. La Tabla 2.8 muestra un comparativo entre esta y la versión original grabada por la orquesta del maestro Edmundo Arias.

²⁵⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d6dUQqUDo5I>

²⁵⁸ Definiciones.de.com (s. f.). *Definición de Murga*. “La murga es un género artístico que combina música y teatro. Dicha denominación también se aplica a las agrupaciones que desarrollan este tipo de manifestación artística, que es muy frecuente en tiempos de carnaval y en otras festividades”. Disponible en <https://definicion.de/murga/>

²⁵⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7to35yE-CZ0> (min 3 seg 45).

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

TABLA 2.8. COMPARATIVO DEL PORRO “EL MECÁNICO” ENTRE LAS VERSIONES DE LA ORQUESTA DEL MAESTRO EDMUNDO ARIAS Y LA AGRUPACIÓN LOS GOLDEN BOYS

“EL MECÁNICO”	ORQUESTA DE EDMUNDO ARIAS	LOS GOLDEN BOYS
Tempo (bpm)	96	104
Tonalidad	Sol menor.	Sol menor.
Arreglos instrumentales	Figuras responsoriales entre las trompetas y los saxofones.	Figuras responsoriales entre el saxofón, y la guitarra y el solovox.
Base rítmico-armónica (v. la Figura 2.40)	Bajo: ritmo característico del porro. Piano: acordes a contratiempo.	Bajo: ritmo característico del porro. Guitarra: acordes y líneas contrapuntísticas.
Percusión	Ritmo característico del porro.	Uso del cencerro (característico de Discos Fuentes) y empleo exagerado del platillo.
Voces	Solista.	Dueto mixto (mujer y hombre).

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 2.40 muestra el acompañamiento armónico de las dos agrupaciones del porro “El mecánico” en los compases 41 a 44.

FIGURA 2.40. “EL MECÁNICO”. ACOMPAÑAMIENTO ARMÓNICO (COMPASES 41-48)

Fuente: elaboración del autor.

El porro “Carmen de Bolívar”, del maestro Lucho Bermúdez (INS L.P. 0164–B1), en la versión de la agrupación Los Black Stars publicada en el mosaico del álbum *Por lo alto Vol. VI* (Sonolux LP 12-780) de 1970.²⁶⁰ La Tabla 2.9 muestra un comparativo entre ambas versiones.

²⁶⁰ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_LmEj3CkYeU

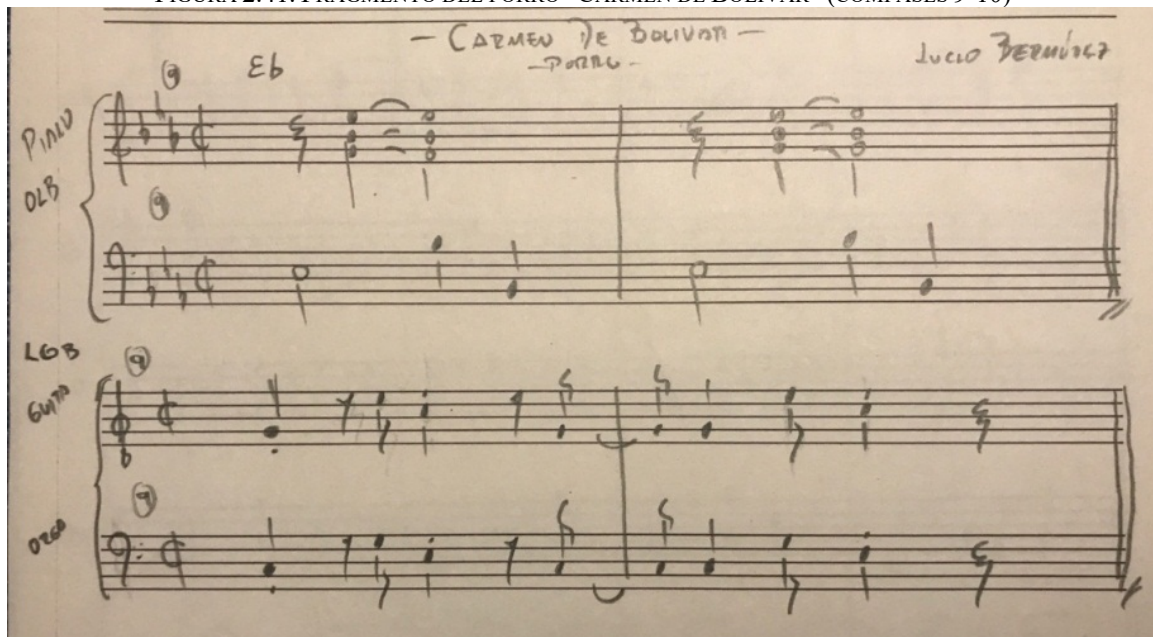
TABLA 2.9. COMPARATIVO DEL PORRO “CARMEN DE BOLÍVAR” ENTRE LAS VERSIONES DE LA ORQUESTA DEL MAESTRO LUCHO BERMÚDEZ Y LA AGRUPACIÓN LOS BLACK STARS

“CARMEN DE BOLÍVAR”	ORQUESTA DE LUCHO BERMÚDEZ	LOS BLACK STARS
Tempo (bpm)	91-92	98
Tonalidad	Mi bemol mayor.	Do mayor.
Instrumentación	Orquesta disquera (<i>big band</i>).	Dos saxofones, guitarra y órgano eléctrico. Líneas melódicas a dos voces.
Base rítmico-armónica (v. la Figura 2.41)	Bajo: contrabajo. Piano: acordes a contratiempo en la mano derecha; doblaje del contrabajo en la izquierda.	Bajo: eléctrico. Guitarra y órgano: acordes en notas sostenidas con algunas líneas contrapuntísticas.
Percusión	Tradicional: maracón, timbal y tumbadora.	Batería, güiro, conga y repiques de timbal.
Voces	Matilde Díaz.	Joe Rodríguez.

Fuente: elaboración del autor.

La Figura 2.41 muestra un fragmento del porro “Carmen de Bolívar” por las dos agrupaciones, compases 9 a 10.

FIGURA 2.41. FRAGMENTO DEL PORRO “CARMEN DE BOLÍVAR” (COMPASES 9-10)



Fuente: elaboración del autor.

“Festival en Guararé” grabado inicialmente por Los Corraleros de Majagual en 1964 (Fuentes 200212–B1), comparado con la versión de Los Hispanos publicada en un mosaico

del álbum *¡De ataque!* (LDZ-20390) de 1968.²⁶¹ La Tabla 2.10 muestra un comparativo entre ambas versiones.

TABLA 2.10. COMPARATIVO DE “FESTIVAL EN GUARARÉ” ENTRE LAS VERSIONES DE LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL Y LOS HISPANOS

“FESTIVAL EN GUARARÉ”	LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL	LOS HISPANOS
Tempo (bpm)	102	106
Tonalidad	Si bemol mayor.	Fa mayor.
Instrumentación	Acordeón e instrumentos de viento, incluyendo el bombardino.	Saxofones, guitarra y solovox.
Base rítmico-armónica	Bajo: guitarrón. Piano: acordes a contratiempo en la mano derecha; doblaje del contrabajo en la izquierda.	Bajo: eléctrico. Guitarra y órgano: acordes en notas sostenidas con algunas líneas contrapuntísticas.
Percusión	Tradicional y folclórica.	Batería, güiro y tumbadora.
Voces	Alfredo Gutiérrez (estilo vocal sabanero).	Gustavo Quintero (estilo vocal paisa).

Fuente: elaboración del autor.

Cabe anotar que el compositor, cantante y acordeonista Alfredo Gutiérrez había llegado de Discos Fuentes a Codiscos/Zeida en 1968 para conformar una agrupación similar a Los Corraleros de Majagual: Los Caporales del Magdalena. De esta última, en 1969, Los Hispanos, ahora con su nuevo nombre, Los Graduados, grabaron “Fiesta en corraleja” (E-LDZ-20404-A1),²⁶² que salió publicada en su primer álbum: *Los Graduados* (LDZ-20403-B1).

En suma, el fenómeno de las orquestas disqueras estuvo de la mano con los músicos de sesión, no solo dentro de ellas sino también como colaboradores de las nacientes agrupaciones. Ejemplos de ellos son el del maestro Edmundo Arias, que grabó los bajos (“bajos de cajón” como los llamaban) en las primeras producciones de Los Teen Agers en Codiscos/Zeida; y el de algunos integrantes de Pedro Laza y sus Pelayeros y los Corraleros de Majagual, que aportaron sus ejecuciones en el bajo y las percusiones para Los Golden Boys en Discos Fuentes.

En relación con las responsabilidades de los grabadores, el paso de grabar grandes formatos orquestales a hacerlo con agrupaciones más pequeñas con sonoridades y herramientas tecnológicas nuevas los obligó a encontrar el balance óptimo entre los instrumentos acústicos y eléctricos, algo que hasta el momento no habían enfrentado. Asimismo, y aunque

²⁶¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=h8lqdqLABKw> (min 8 seg 30).

²⁶² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8-ejG-XOxzo>

suenan paradójico, tampoco les fue fácil pasar de un proceso con el mínimo de micrófonos, canales y procesadores, con ocasionales aplicaciones de *overdubbing*, a consolas multicanales con controles de ecualización y enganchadas a grabadoras de cinta de varios canales, que les complicó la tarea de la edición y la mezcla. En muchos sentidos “menos era más”; ahora había que lidiar con la menor calidad musical de los ejecutantes y aprender a sacar lo mejor de la nueva instrumentación.

El recorrido expuesto en este capítulo acerca de las orquestas disqueras colombianas, sus directores, productores y ejecutantes, las producciones llevadas a cabo en las diferentes disqueras, las características de sus estudios de grabación, y los análisis sonoros de algunos de los temas más significativos preparan el camino para describir la implementación de la nueva tecnología de audio, que se presenta en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III

ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS. FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL EN EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL COLOMBIANA

La tecnología del sonido creó un nuevo espacio en el cual poder discernir mejor entre el texto musical y los excedentes sonoros que lo rodeaban: el estudio de grabación. En este ambiente hermético y enigmáticamente tecnológico se fueron creando poco a poco nuevas condiciones para interpretar la música.

Julio Mendivil (2016: 126)

1. PRELIMINARES

Cuando en marzo de 1857, el francés Édouard-Léon Scott de Martinville recibió de la Academia francesa la patente por el fonógrafo, no imaginó que a partir de ese momento daba inicio a una relación estrecha entre la tecnología, el sonido y el arte, que dio pie a una serie de inventos y registros que permitieron su innovación, a finales del siglo XIX, por parte de Thomas Alva Edison, en 1877, y de Emile Berliner, en 1881, hasta su desarrollo extendido en el siglo XX. Motivado por sus intereses personales en la taquigrafía y la estenografía, el inventor francés pretendía simplemente diseñar una máquina que le permitiera la visualización o representación gráfica del sonido, en especial de la voz humana.

La importancia del desarrollo tecnológico para el arte ha sido fundamental en la evolución de sus diferentes manifestaciones y técnicas, especialmente de aquellas que involucran la imagen en movimiento y el registro sonoro.

Para el caso de este trabajo, la evolución, relación, implementación y perfeccionamiento de la tecnología de grabación de audio llevan consigo la posibilidad de realizar un análisis sobre cómo este cambio pudo alterar los patrones y formas de trabajo entre quienes han habitado este aparato de esteticidad denominado estudio de grabación.

Este análisis no pretende en ningún momento ahondar en aspectos exclusivamente técnicos o de ingeniería de audio, como tampoco es una historia detallada de los estudios de grabación y los equipos de las disqueras de Medellín y sus protagonistas, pero sí aspira a hacer un estudio que logre identificar cómo esta relación ha permitido que, a través del tiempo, se crearan diferentes fenómenos estético-sonoros.

La tecnología de audio en los estudios de grabación es, en sí misma, el núcleo que dinamiza las actividades que en él se realizan.

Hoy en día es un hecho que el estudio es donde se crea la música, y que los ingenieros y productores son parte integral del producto final. Gran parte de la música popular actual existe solo gracias a la tecnología de los estudios de grabación. Sin la grabación no tendríamos *scratch* ni *sampleo*, ni *rap* ni *hip-hop*, ni *techno* ni *electronica*, ni *mash-ups*, ni canciones con múltiples capas y pistas, esencialmente, ninguno de los estilos de música popular “configurable” que se basan en el uso previo de música grabada y la manipulación de sonidos grabados [traducción libre del autor]. (Schmidt Horning, 2013: 3)

Es allí, en el estudio de grabación, donde los diferentes protagonistas toman partido basados en sus conocimientos y se vuelven negociadores entre dos esferas: la tecnología y el arte.

El estudio de grabación es el centro de cualquier análisis, porque fue allí donde la música comenzó el cambio del arte de la interpretación en vivo al mediado tecnológicamente. Este desarrollo continúa en todos los medios no solo en los estudios de grabación, sino también en los de radio, el sonido de las películas y la televisión. Sin embargo, fue en el estudio de grabación donde la música, para lograr su forma y contenido, comenzó la transformación de ser un esfuerzo artesanal a uno dependiente de la tecnología.

Desde los primeros instrumentos musicales y la voz humana, la tecnología siempre ha sido parte integral de la creación musical. Antes de la grabación del sonido, los instrumentos musicales se usaban para hacer música en tiempo real, ya sea con músicos tocando solos, juntos, entre ellos o ante una audiencia.

La grabación de sonido no solo cambió la relación de los músicos entre sí y con su audiencia, sino que también cambió la naturaleza de la creatividad musical e hizo que los no músicos fueran esenciales para el arte musical. Los ingenieros de grabación buscaron mejorar el sonido de los discos, experimentaron con lo que se podía hacer en el estudio, y sus mejoras cambiaron gradualmente la forma en que los músicos y compositores conciben la música que quieren grabar.

En última instancia, esto sirvió para cambiar las nociones de actuaciones auténticas, “buen” sonido o lo que simplemente constituía la música [traducción libre del autor]. (Schmidt Horning, 2013: 5)

Claramente, Schmidt Horning enfatizó la influencia que el desarrollo de la tecnología de grabación ha tenido en el resultado estético-sonoro de las producciones discográficas, realizado entre los profesionales del audio y los artistas como un diálogo e intercambio de saberes y aptitudes de ida y vuelta.

Estudiar la relación entre la tecnología de grabación y el arte sonoro permite identificar funciones claves para el devenir de la industria discográfica y, en general, de los estudios musicales a partir del inicio del siglo XX. Al respecto, López-Cano, citando a Ong (2016), Cook (2014) y Phillip (2008), explicó el alcance que han tenido la música grabada y, por ende las tecnologías de la grabación en la interpretación: “la distribución y difusión de los discos –la música grabada– permitió la imitación de estilos y soluciones interpretativas en un rango extremadamente amplio nunca antes visto”. (2018: 189)

Este impulso alcanzó tal punto, que el espectador quería ir a las salas de concierto a escuchar lo que había oído en el disco, fenómeno similar al que ocurre cuando se utiliza una grabación como referencia interpretativa, siendo este el caso, por ejemplo, de muchos guitarristas de finales del siglo pasado, que se adhirieron a la caracterización estético-sonora del guitarrista John Williams y su interpretación del *Concierto de Aranjuez* con la Orquesta de Filadelfia, bajo la dirección de Eugène Ormandy (CBS–72439, 1966), especialmente de la reedición convertida a digital en 1989, versión que, de hecho, tiene algunas modificaciones con la partitura original que facilitan ostensiblemente su interpretación.

López-Cano aseveró que, para finales del siglo XX, la calidad y claridad de las grabaciones llegó a un punto tan elevado, que “el público ha llegado a esperar esta claridad y esta calidad altísima de las interpretaciones, pues se ha acostumbrado a este nivel de exactitud en las grabaciones modernas” (2018); y agregó que gran parte de los valores de autenticidad otorgados a la música occidental fueron en realidad producto del impacto que tuvieron al ser mediadas por “las dinámicas tecnológicas, estéticas, de producción, distribución y comercialización de la industria fonográfica”. (2018)

Por su parte, Katz argumentó que la relación entre la tecnología y el ser humano se comporta de forma simbiótica, y enfatizó la importancia que ha tenido la evolución de la tecnología de grabación para la música.²⁶³

²⁶³ Katz centra sus estudios de la tecnología basándose en la teoría conocida como Construcción social de la tecnología (*Social construction of technology*, SCOT), que la examina desde el punto de vista de los usuarios y explora su papel en el cambio tecnológico.

Yo mismo escribo sobre la influencia de la grabación en la actividad humana y sobre los efectos del fonógrafo, los cuales atribuyen poderes causales a la tecnología. Aunque a menudo respondemos a la tecnología dentro de un contexto de opciones limitadas que no creamos nosotros, debemos recordar que, al final, la influencia de la grabación se manifiesta en las acciones humanas. Dicho de otra manera, no es la tecnología sino la relación entre la tecnología y sus usuarios la que determina el impacto de la grabación.

También es importante agregar que la influencia que describo no fluye en una sola dirección –de la tecnología al usuario–, sino que los propios usuarios transforman la grabación para satisfacer sus necesidades, deseos y objetivos, y al hacerlo influyen continuamente en la tecnología que los media [traducción libre del autor]. (Katz, 2010: 3).

Indudablemente, el de Katz es un interesante punto de análisis, en tanto la tecnología no solo influye en el devenir del desarrollo artístico, sino que, además, la interacción entre el ser humano artista y su implementación generan nuevos paradigmas estéticos –que para el caso de estudio y análisis de esta investigación serían de carácter sonoro– a partir, precisamente, del discurso de ida y vuelta planteado.

Katz citó como ejemplo la *Sérénade in LA pour Piano*, de Igor Stravinsk (1925),²⁶⁴ cuyos cuatro movimientos fueron creados con una duración tal que estuvieran dentro del límite que el formato de ese momento (78 rpm) disponía, es decir, menor a tres minutos. De esta forma, la tecnología estaba influenciando la forma de componer, al menos en lo referente a la duración de las obras y, al mismo tiempo, el compositor estaba creando para un medio específico. (2010: 2)

El ejemplo anterior muestra la forma como la relación entre la tecnología de audio y el arte sonoro han funcionado a lo largo de la historia de la grabación, desde la invención de Scott de Martinville hasta el más reciente sofisticado equipo de conversión análogo-digital.

Retomando el epígrafe de Mendivil, el etnomusicólogo peruano propuso adicionalmente un acercamiento a la relación entre música y tecnología y, en especial, al componente y la capacidad creativa de la segunda: “solemos pensar, por ejemplo, que la grabación reproduce acontecimientos musicales, cuando, en verdad, lo que hace es crearlos” (2016: 126); y en lo referente a la intromisión de la tecnología y la posibilidad de realzar las capacidades de los intérpretes agregó: “quienes censuran estos reacomodos como condicionamientos de la tecnología pasan por alto que, en ellos, la creatividad también funge como una compensación de las limitaciones de la máquina”. (2016: 126)

Si bien la relación descrita por Mendivil permite un acercamiento a la tecnología y su valor como componente trascendental en la creación de la música grabada, el valor más importante que resalta en el papel de la tecnología de grabación es la posibilidad de

²⁶⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4Pb-QkUnTV8>

salvaguardar su contenido para la posteridad –el valor de los archivos sonoros–, es decir, la posibilidad de convertirlos en “centros de divulgación de la riqueza musical humana”. (2016)

En relación con el estudio de grabación como herramienta de composición, Byrne (2014) expuso su punto de vista frente a la experiencia personal que tuvo en su carrera discográfica, especialmente cuando con su grupo musical, Talking Heads (1975-1991), tuvo la oportunidad de ser producido por Bryan Eno, pues hasta ese momento, la concepción que él tenía del estudio de grabación era la de un lugar hostil alejado de sus pretensiones musicales y estéticas.

A partir del análisis de la historia de la grabación analógica, Byrne expuso su visión de la influencia de la grabación en la música, apoyándose en varias hipótesis desde diferentes disciplinas.

Con el tiempo hemos desarrollado lo que él [Stith Bennett]²⁶⁵ llama una “percepción grabadora”, lo cual significa que asimilamos cómo suena el mundo basándonos en cómo suenan las grabaciones. Bennett dice que las partes del cerebro asociadas al oído hacen el filtro y, basándonos en los muchos sonidos grabados que hemos oído, simplemente no oímos las cosas que no encajan en ese modelo sonoro. (Byrne, 2014: 62)

Definitivamente será necesario tomar en cuenta esta afirmación a la hora de realizar los análisis discográficos que se presentan a continuación, toda vez que se encuentran predeterminados por cómo deberían sonar o cómo suenan verdaderamente, lo que, incluso, puede llevar a la identificación o al descubrimiento de la huella digital detrás de las disqueras, los estudios, las agrupaciones y sus productores.

Otro de los planteamientos expuestos por Byrne es el de si las grabaciones deberían representar la realidad lo más fielmente posible o son en sí mismas aceptadas como arte con sus variaciones de la “realidad” (2014: 64); cabe aclarar que, en esta investigación, el concepto de *grabación* es completamente autónomo de la necesidad de representar una realidad, pues la grabación *per se* representa su propia realidad, condicionada, por supuesto, por el estudio de grabación –como aparato de creación estético–, los protagonistas y la tecnología que usan.

Adicionalmente, este autor tendió a confrontar las presentaciones en vivo frente a la autenticidad de las grabaciones –que, nuevamente, en este trabajo se ubican en disciplinas artísticas diferentes–, pues lo que sucede en las primeras podría presentarse mejor desde los estudios del performance,²⁶⁶ y no necesariamente desde el concepto de *grabación en estudio*, aunque en algunos casos, como las grabaciones de conciertos o los muy en boga *live sessions*, se hace necesario agrupar conceptos de ambas partes. (Byrne, 2014)

²⁶⁵ Stith Bennet, citado por Byrne (2014). En *On becoming a rock musician* (2017) [reedición]. Ciudad de Nueva York: Columbia University Press.

²⁶⁶ Principalmente desde sus dos perspectivas: la del campo de la performance cultural (*cultural performance*) y la del arte de la performance (*performance art*). (Kozak, 2012-2015: 180-181)

En referencia a la impresión sonora que la música grabada ha dejado en los oyentes y en los mismos músicos a través de la historia, Byrne afirmó que esta puede no ser del todo precisa: “nuestro conocimiento de ciertos tipos de música basado en grabaciones es completamente impreciso” (2014: 65). En parte tiene razón, pues las condiciones históricas de la grabación han podido influir en el estilo interpretativo, principalmente por la inserción de la tecnología en cada proceso; son los casos de los afeñuscados intérpretes de la era acústica de las primeras décadas del siglo XX, la disposición más natural en las grabaciones ortofónicas posteriores, el acondicionamiento acústico variable, la entrada de los audífonos como barrera sonora frente a la interpretación grupal y, por supuesto, las grabaciones instrumento por instrumento, que permitieron la tecnología de grabación multipista (*multitrack*).

Pero es precisamente esa imprecisión a la que aludió Byrne la que da cuenta de dos asuntos puntuales: el momento tecnológico de la grabación y la estética sonora de los músicos en sus presentaciones en vivo; a lo largo de su análisis sobre la tecnología de grabación, el autor remarcó el constante conflicto producido entre el sonido de estas y el que se produce en las grabaciones (2014), el cual, por obvias razones, es necesariamente diferente. Los espacios de grabación suelen acondicionarse de tal manera que los artistas puedan grabar en sesión (bloque), de esta forma pueden mantener cierta cohesión en su interpretación de conjunto, tal y como se hicieron la mayoría de las obras que se analizan en este trabajo.

Byrne (2014) resaltó además la importancia de la grabación como documento histórico y de preservación, aunque no fue del todo preciso para determinar cómo se grabaron e interpretaron ciertas músicas; por ende, casi siempre es necesario recurrir a fuentes primarias para identificar esas particularidades –cuyos elementos fueron incluidos en la fundamentación y la metodología de este trabajo–, pues sin los documentos de referencia y los comentarios de sus protagonistas sería muy difícil lograr un análisis medianamente completo de las grabaciones históricas y sus formas de captura y producción. Con todo, el autor resaltó la importancia que tienen las grabaciones por su sentido de ubicuidad y atemporalidad.

Las grabaciones no están supeditadas al tiempo. Puedes escuchar la música que quieras, ya sea por la mañana, al mediodía o en mitad de la noche. Puedes “entrar” virtualmente en un club, “sentarte” en auditorios que no te puedes permitir visitar, ir a lugares muy lejanos o escuchar gente que canta sobre cosas que no entiendes, sobre vidas desconocidas, tristes o maravillosas. La música grabada se puede desligar de su contexto, para bien o para mal. Se convierte en su propio contexto. (Byrne, 2014: 74)

Si bien la música tiene la característica particular de despertar la memoria del oyente en situaciones asociadas o inherentes a ella, fue con las grabaciones que esta sensación pudo normalizarse y democratizarse como fenómeno sonoro y cultural.

La crítica que este autor les hizo a los grandes estudios de grabación, que para él contenían una exagerada aura de pretensión atribuida a la importancia comercial de los artistas, técnicos y ejecutivos que habían pasado por ellos, es manifiesta:

Uno entendía por qué músicos y técnicos de grabación tenían esa tendencia a ponerse mágicos y místicos respecto a los estudios donde se habían hecho algunas grabaciones históricas. Era como si glorificar el aura de esos sitios fuese una manera de admitir que no bastaba con la habilidad que cierto invisible hechizo impregnaba el maderamen del Sun o del Motown Studio, y que era esa inmaterial esencia lo que hacía que los discos producidos en esos lugares sonaran tan bien. (Byrne, 2014: 104)

Su concepto frente a la mística que rodea a los grandes estudios yerra frente al análisis sesgado que presenta, principalmente porque los estudios de grabación de tradición cuentan generalmente con dos componentes que Byrne no menciona: la tecnología de grabación y sus operarios, sean estos ingenieros, grabadores o productores. Más allá de las grandes posibilidades sonoras y acústicas inherentes para el caso de los dos estudios mencionados, su importancia radicaba en quienes, desde estos espacios, lograron la consecución de un sonido trascendental para el imaginario sonoro, pues para el caso de estudio de esta investigación son tan importantes Elvis Presley y Ray Charles con sus grabaciones en Sun Records con Sam Phillips y Motown Records con Berry Gordy, respectivamente, como lo son Los Teen Agers, Los Golden Boys y Los Hispanos en Discos Fuentes y Zeida-Codiscos,²⁶⁷ con don Antonio Fuentes/Mario Rincón Parra y don Alfredo Díez/Gabriel Alzate, respectivamente.

En su artículo premonitorio de 1966, Glenn Gould dio cuenta de varios aspectos relacionados con la influencia de la tecnología de grabación. El extraordinario pianista tenía claro que los seres humanos “se deben preparar para aceptar el hecho de que, para bien o para mal, las grabaciones alterarán por siempre nuestra noción acerca de lo que es apropiado para la interpretación musical” (1966: 51). En ese entonces, los partidarios de las grabaciones discográficas, en virtud de las posibilidades estéticas que esta tecnología le brindaba a la música, enfrentaban una pugna ideológica con aquellos que la consideraban demasiado prosaica, e incluso argumentaban que la “edición de cinta era una técnica deshonesto y deshumanizante” (1996); sin embargo, Gould tenía la seria convicción de que, en realidad, esta era una gran oportunidad para que la música saliera beneficiada.

Sería imposible para el oyente establecer en qué punto la autoridad del ejecutante cedió el paso a la del productor y al editor de la cinta, del mismo modo que incluso el cinéfilo más observador nunca puede estar seguro de si una determinada secuencia de tomas se deriva de circunstancias ocasionadas por la actuación del actor, las exigencias de la sala de montaje o el esquema *a priori* del director.

²⁶⁷ A partir de 1953, la compañía cambió su razón social de Zeida a Codiscos. Esta última será la utilizada a partir de este capítulo.

Que el juicio del ejecutante ya no determine únicamente el resultado musical es inevitable. Sin embargo, está más que compensado por la abrumadora sensación de poder que el control editorial pone a su disposición [traducción libre del autor]. (Gould, 1966: 53)

Esta afirmación evidencia que uno de los máximos exponentes de la interpretación clásica del piano estaba a favor de los avances tecnológicos y que, más aún, preveía la influencia que el productor y el estudio de grabación, como aparato de creación estético, iban a tener en la industria discográfica venidera.

1.1 LA TECNO-ESTÉTICA DE GILBERT SIMONDON Y OTROS CONCEPTOS

La relación entre la tecnología y el arte permite una serie de consideraciones teóricas válidas y aplicables a muchas de las corrientes y manifestaciones artísticas existentes, y por medio de ella se logra gran parte de las expresiones y corrientes artísticas, especialmente las contemporáneas. El uso de la tecnología y sus consideraciones estéticas tiene implicaciones filosóficas importantes. Una de estas propuestas, basada en la corriente de pensamiento de Simondon en su trabajo sobre los objetos técnicos, plantea lo siguiente: “no puede entenderse completamente una cultura sin estudiar su técnica como una construcción auténticamente humana” (Simondon, citado en Rodríguez, 2007).²⁶⁸ De allí la importancia de su análisis para este trabajo, en el que se evidencia una alta implicación e intervención de la tecnología de la grabación en el resultado estético-sonoro de las producciones realizadas en la época dorada de la industria discográfica en Medellín.

Si bien Simondon no se refirió en particular a la música, su relación con las artes provenía de una mirada de corte clásico; a pesar de ello, tuvo la intuición de entender, a partir de su propuesta de tecnicidad, que el uso de artefactos variaba y definía las maneras de composición, creación y construcción de lo expresivo en el contexto artístico, y aunque no aludió a lo sonoro propiamente dicho, su propuesta tiene un impacto directo en el análisis musicológico sobre la producción musical y las artes de la grabación.

Para este filósofo francés, en la creación de una síntesis entre dos dominios que parecen completamente dispares –la tecnología y la estética– no bastaba solamente con hablar sobre la estética de la tecnología –entendiendo lo estético como un discurso sobre las formas bellas–, sino que era necesaria una síntesis interna consistente en modificar la concepción de la relación entre ambos dominios: la *tecno-estética* (Simondon, 2017). La tecno-estética es pues, para este caso, una necesidad imperativa que debe ser desarrollada a lo largo del análisis

²⁶⁸ Para ampliar los conceptos desarrollados por Gilbert Simondon, v. F. Lagard, director. (2017). *Simondon del desierto* [película]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=J07XTXrpw3o>

de las obras que componen el corpus sonoro en la música tropical colombiana grabada en Medellín entre los años sesenta y setenta.

Al respecto de la obra y de la concepción de la estética de Simondon, Parra Valencia mencionó lo siguiente:

Su análisis no se circunscribe a la tradición teórica acerca del gusto y la belleza, sino que integra la idea de tecnicidad como fase modular en la producción de obras artísticas, dentro de un campo amplio de experiencia sensible en la que se imbrican el desarrollo ontogenético humano y la producción de sentido simbólico en la experiencia del mundo. (Parra Valencia, 2019: 122)

A todas luces, este concepto es indispensable en un ámbito como el de la producción musical y las artes de la grabación, que, precisamente, es realizado con base en procesos creativos modulares; de allí la importancia de profundizar en este concepto que, a su vez, está relacionado con la técnica y la tecnología.

Los procesos abordados por los actores encargados de crear y desarrollar el apartado sonoro de lo tropical en Medellín, a partir del trabajo iniciado en la industria discográfica como motor dinamizador del proceso y el sistema propio de producción en cada una de las compañías que lo componían, permiten la identificación de experiencias relacionadas con el acto creativo, sean estas las del músico, el técnico, el productor, el ingeniero o el director. Se trata así de una cadena productiva en la que los actores no necesariamente obedecen a un acto de inspiración creadora, sino más bien a un proceso que combina varios aspectos desarrollados por la teoría de Simondon, que se mueve entre lo trascendente y lo material, y que, finalmente, va mucho más allá de la simple contemplación de lo bello y se detiene metódicamente en las implicaciones derivadas de manera sistémica entre las fases generadas por estos dos conceptos.

De este modo es posible entender que cuando se habla de una obra artística no necesariamente esta se está enmarcando en alguna de estas dos dimensiones; se trata, más bien, del diálogo consciente entre ellas y, por tanto, cuando se empiezan a relacionar los elementos que les permitieron a los protagonistas la creación de su música a partir de la manipulación de elementos tecnológicos y técnicos que les facilitaron la evolución del sonido –amplificadores, procesadores, consolas, micrófonos, etc.–, se llega a entender y a apreciar las “máquinas y equipos” desde otro punto de vista en su relación con la estética.

La estética no es única ni primeramente la sensación del “consumidor” de la obra de arte. Es también, y más originalmente todavía, el haz sensorial más o menos rico del artista mismo: un cierto contacto con la materia que está siendo manipulada. [...] Ningún objeto deja indiferentemente la *necesidad* estética. Quizás no sea cierto que todo objeto estético tenga un valor técnico, pero todo objeto técnico tiene, bajo un cierto aspecto, un tenor estético. (Simondon, 2017: 371)

Es así como la tecno-estética planteada por Simondon ocupa de manera transversal este análisis, permitiendo aferrarse a conceptos que brinden un acercamiento a la conceptualización de la experiencia creadora en la producción discográfica realizada por sus ejecutores como elementos protagonistas que componen cada una de las fases de este proceso. La concepción simondoniana les da a los objetos técnicos y las máquinas un valor intrínseco relacionado con la época de su creación y utilización, y los aferra a ella como un identificador de un fenómeno cultural que permite su filiación temporal.

En ese sentido, Simondon planteó lo siguiente:

[...] el gesto de utilización de un objeto técnico como algo que emerge a la superficie del presente, pero con un pasado bastante largo. Y diría que es la comprensión de ese pasado lo que da una realidad, una autenticidad, al uso o a la producción de un objeto técnico. (Simondon, 1965)

Para este filósofo, los objetos con pasado devienen del uso otorgado por aquellos que en ese entonces pudieron darle su valor, sin importar lo atemporal que este resulte, y son importantes precisamente por su uso, en contraposición con aquellos absolutamente nuevos, sin “historia” derivada con la que se pueda contar cómo fue su implementación; de allí la importancia que en su postura tienen aquellos objetos con valor histórico que incluso representan un momento cultural con posibilidades intelectuales similares a las contemporáneas.

Si pensáramos *in extenso* la idea simondoniana de tecno-estética para considerar la adecuación entre lo técnico y lo simbólico dentro de la producción de objetos estéticos contemporáneos, podríamos decir que tanto en las normas de producción y creación como en las infraestructuras técnicas de administración, reserva y comunicación, las obras artísticas, entendidas como fenómenos socioculturales, constituyen formas de pensamiento de época que redundan en los sistemas de cognición para dar sentido de (y a) lo real. (Parra Valencia, 2019)

Por tanto, resulta indispensable partir desde este punto de vista para un abordaje de tipo metodológico, en tanto es necesario observar los objetos técnicos por medio de los cuales se desarrollaron la mayoría de las obras analizadas en este trabajo.

Por otro lado están los conceptos de *mediología* de Régis Debray, publicados en el número 18 de su revista *Cuadernos de mediología (Cahiers de Médiologie 1996-2004)*, en la cual aparece la compilación de una serie antológica de pensadores alrededor de la música y la tecnología (Donin & Stiegler, 2004); allí se suscriben importantes conceptos relacionados con el modo como la tecnología ha influenciado la música.

El primero de ellos es el musicólogo francés Nicolas Donin y su referencia a los *filtros*, el nombre que les asigna a los oídos críticos o desprevenidos en la escucha de la música: “si los instrumentos de creación musical inducen esquemas auditivos y medios de escucha, se

sabe también desde hace medio siglo que las tecnologías de la escucha pueden volverse instrumentos de creación y reconfigurar el juego en producción y reproducción” (Donin & Stiegler, 2004).²⁶⁹ En referencia al sentido de la audición, Donin expuso lo siguiente:

Las tecnologías en cuestión no deben quedar circunscritas al dominio de los aparatos debidamente manufacturados que se compran en un almacén de “material de audio”. El oído también tiene sus técnicas, a la vez interiorizadas y articuladas a esos objetos del mundo por los que ella accede a la música. (Donin & Stiegler, 2004)

Esta declaración es muy similar al planteamiento expresado por Byrne cuando, citando a Bennett,²⁷⁰ sostuvo que el oído hace las veces de filtro ante lo que escucha (2014). Este hecho plantea una interesante relación entre la tecnología de reproducción del audio y las formas de escucha, pues, en términos culturales, el oído siempre las está condicionando, haciendo las veces de filtro de aquello que se quiere o no escuchar.

Donin planteó además la necesidad por parte de la industria de condicionar las formas de escucha a determinados objetivos o a sus requerimientos previos comerciales, culturales o sociales (Donin & Stiegler, 2004); y para contextualizar esta propuesta trajo a colación el siguiente concepto del musicólogo inglés Nicholas Cook: “las conceptualizaciones de la música como forma y, aún más, como lenguaje, han sido manchadas por la confusión entre descripción y prescripción” (2004: 174). Esta afirmación procura explicar que, en la mayoría de las veces, las conceptualizaciones previas al hecho musical tienden a influenciar los procesos de escucha.

Adicionalmente, Donin indagó en la influencia que tiene el sentido de la vista en los sistemas, las interfaces y las técnicas de grabación y captura del audio (Donin & Stiegler, 2004). Si bien el autor se refirió específicamente a la llegada de los ordenadores en el proceso creativo de los actuales sistemas de grabación, cabe resaltar que entre los años sesenta y setenta –núcleo temporal de este trabajo–, la visualización del registro sonoro apenas llegaba hasta los medidores de audio de los procesadores de señal o las consolas, aunque, aun así, estos les brindaban al creador –el tecno-esteta en el sentido simondoniano– la posibilidad de contar con una representación visual del fenómeno sonoro.

Es suficiente con imaginar la interfaz de un secuenciador o de un programa de tratamiento de señal de audio para darse cuenta de que la vista ha reconquistado un vasto dominio de prensión musical. La inmediatez de la manipulación del sonido que permite esta rearticulación entre el ojo y el oído, las maneras de escucha que inducen la separación en pistas o la puesta en bucle de una muestra reconfiguran radicalmente las orejas de los que las utilizan.

²⁶⁹ *Révolutions industrielles de la musique: Cahiers de Médiologie, n.º 18 (Médiologie, 7)* fue traducido por Luis Alfonso Paláu C. para el grupo de trabajo Devenires estéticos, de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (octubre de 2013).

²⁷⁰ *Op. cit.*

La ideología del *home studio*, por la que cada quien puede convertirse en su propio proveedor de música nueva, no insiste tanto sobre la variedad de los instrumentos de escucha como sobre los aparatos de creación, síntesis sonora, generación de secuencias MIDI o notación musical. (Donin & Stiegler, 2004)

Finalmente, Donin llamó la atención acerca de la notación musical como soporte o forma de transmisión musical previa a la invención y el establecimiento de la grabación en el siglo XX, con un importante efecto democratizador al acceso de todos los públicos.

[...] incluso si es esencial obrar por un mejor y más amplio uso posible de la escritura musical, esto no podría darle entrada a la gran variedad actual de músicas –mayoritariamente producidas y escuchadas en un sistema de reproductibilidad digital en el que la partitura no es necesariamente el referente principal, cuando es que existe. (Donin & Stiegler, 2004)

Otro de los pensadores reseñados en la compilación de los *Cahiers de Médiologie 1996-2004* es Vincent Cotro, que aportó un interesante punto de vista frente al jazz y su relación con el fenómeno de la grabación sonora (Donin & Stiegler, 2004: 200-205). Su concepto es aplicable a este trabajo, toda vez que muchas de las músicas analizadas tienen particularidades de interpretación cercanas a este género.

La perennidad de las obras de jazz, música que funciona en gran parte sobre la improvisación, está asegurada exclusivamente por el procedimiento técnico de la grabación. La historia del jazz, en tanto que disciplina, se constituye esencialmente a partir del estudio de los discos por medio de los cuales los principales creadores han inscrito su contribución al género y gracias al cual accedió a una difusión planetaria; de acá su evolución estilística y luego su espectacular ampliación. (Cotro, citado en Donin & Stiegler, 2004)

La aseveración de Cotro da cuenta de gran parte de los análisis sonoros realizados aquí, en virtud del acceso a los discos y fonogramas, y considerando el hecho de que el aporte de las partituras –escasas, vale resaltar– sería muy reducido.

Asimismo, este autor realzó la importancia del ejercicio discográfico de la grabación como elemento de alto contenido estético en el jazz.

Los discos del comercio solo representan muestras selectivas, retenidas a partir de criterios que no son –lejos lo están– estrictamente artísticos: potencial comercial de los artistas, intromisiones de los productores o condiciones socio-psicológicas que presiden las elecciones de los compañeros, del repertorio; en fin, el disco de jazz es la reducción acústica de un acontecimiento audiovisual cuya perfecta comprensión exige tener en cuenta dimensiones corporales, gestuales, vestimentarias, escénicas y de empatía observada entre los participantes. (Cotro, citado en Donin & Stiegler, 2004)

Aplicado al género de la música tropical colombiana, el comentario anterior remite a lo que sucedía en los estudios de grabación y evidencia que, más que una “simple interpretación musical”, existía un escenario de interacciones entre los músicos, el productor, el ingeniero y las máquinas que permitía la representación de un momento único.

En términos prácticos es muy difícil tener la certeza de cuál de las tomas de las sesiones fue la escogida para el soporte final de escucha comercial que le llega al público; tanto es así, que la única manera de saberlo hubiera sido estar allí o contar con fuentes primarias confiables. De allí que los análisis sonoros presentados no comienzan ni terminan con los discos, sino que son parte de ellos y complementan las demás características evaluadas.²⁷¹

Cotro también mencionó la incidencia que la tecnología ha tenido en temas de estricto control musical tales como el formato, un elemento que condiciona la duración de las obras, aludiendo a los discos de 78 rpm, que, anterior al ingreso comercial del microsurco y la grabación en cinta, limitaban su duración a un poco más de tres minutos (Cotro, citado en Donin & Stiegler, 2004).

La posibilidad que los discos de larga duración (LP) le brindaron a la introducción del álbum como un elemento de unidad estética permitió el desarrollo de propuestas discográficas de coherencia y homogeneidad que eran determinadas por sus productores. Este fenómeno hizo posible la entrega de volúmenes dedicados a un autor o a una estética sonora particular y creó una relación de fidelidad con el público, pues brindaba una “aspiración a presentar obras coherentes y meditadas, y ya no instantes robados a momentos dados, incidentalmente confiados al micrófono” (Cotro, citado en Donin & Stiegler, 2004). Aplicado a este trabajo, dicho concepto ha quedado enmarcado en los compilados de fin de año que a partir de los años sesenta comercializaron las disqueras colombianas.

Finalmente, Cotro describió como, en el jazz, la grabación desplazó la escritura musical a un segundo plano y el disco asumió el protagonismo en la transmisión democrática de este género; adicionalmente, culminó su apreciación acerca del estudio de grabación como aparato de esteticidad y elemento creativo en la cadena artística del género, y resaltó que esta predilección por las grabaciones fue saturada por el comercio, lo que en algún momento obligó al retorno estético de los conciertos como elementos de originalidad y autenticidad artísticas. (Cotro, citado en Donin & Stiegler, 2004)

El último de los pensadores reseñados en la compilación de los *Cahiers de Médiologie 1996-2004* (Donin & Stiegler, 2004) es el filósofo francés Elie During, que citó el premonitorio artículo “The prospects of recording”, del celeberrimo Glenn Gould:

²⁷¹ El disco *Kind of blue* (1959), de Miles Davis, incluye las tomas fallidas de las sesiones, circunstancia que permite contar con un escenario de realidad que otros géneros musicales no proveen. Elementos como los conteos, los comentarios y las versiones no cortadas dan cuenta del potencial de la grabación como un importante elemento de análisis musicológico.

En su forma limitada, la manipulación de los controles es un acto creativo. Hace 40 años, el oyente simplemente tenía la posibilidad de “encender” o “apagar” el aparato o, si mucho, poder modular un poco el volumen. Hoy en día, la variedad de controles disponibles para el oyente requiere un poco más de juicio analítico. Estos controles son apenas reguladores primitivos de dispositivos frente a las posibilidades que el oyente disfrutará una vez las técnicas de laboratorio actuales se hayan vuelto aparatos de consumo doméstico [traducción libre del autor]. (Gould, 1965: 99)

Frente a estas afirmaciones, cabe destacar la mención que hizo Gould de la importancia no del momento en sí capturado por las máquinas, sino del proceso para llegar a él –lo que en la industria cinematográfica denominan montaje, corte y empalme–. Para aclarar la “intrusión de la tecnología” en el fenómeno sonoro musical, Durin acudió nuevamente a Gould, que en su artículo manifestó su beneplácito por esta intromisión, en descrédito de su función documentaria y archivística.

[...] pero cuando Gould explica que él tiene fe en la “intrusión” de la tecnología, es necesario tomarlo a la letra; no se ha dicho nada mientras no se busque correctamente la manera como la tecnología puede en, efecto, operar la “intrusión” en la música; o, dicho de otro modo: las modalidades de inserción de la máquina en las prácticas de composición, interpretación o audición, que están ya, ellas mismas, ampliamente mediatizadas (escritura, instrumentos, instituciones, etc.).

La debilidad de los análisis corrientes sobre el tema de la música en la época de las tecnologías de masas tiene que ver precisamente en que ellos, muy frecuentemente, no tienen en cuenta esos dispositivos de inserción, o porque se los considera completamente dados, identificándolos con las nuevas máquinas, contentándose con describir los usos que ellas prescriben, mostrando cómo ellas se prestan a nuevos usos, a formas de desvío que toman su sentido de lo que ellas evitan (algunas funciones previamente dadas con el dispositivo técnico).

Pero esto no es suficiente, puesto que los dispositivos precisamente se inventan a través de sus usos. Son los usos los que los hacen (creación), mucho más de que ellos se hacen (adaptación, reapropiación). (Durin, citado en Donin & Stiegler, 2004)

Retomando el uso de las máquinas en los procesos creativos y su adaptación por parte de los usuarios, vale la pena mencionar que un micrófono, un procesador o un instrumento electrónico, creados para un propósito específico, no necesariamente son usados de la misma forma en todas partes, pues la apropiación de quienes los utilizan puede diferir en amplios términos que van desde lo cultural hasta lo comercial, pero, en todo caso, conservando la búsqueda de un concepto estético-sonoro particular.

Para terminar esta sección, las compilaciones de Claudia Kozak aportan luces epistemológicas sobre temas transversales a los análisis discográficos de este trabajo.

Aunque en distintos momentos de la historia de la de la humanidad, el impacto del desarrollo tecnológico incidió en el lenguaje musical, a comienzos del siglo XX puede empezar a verificarse una incipiente relación de la música con procesos artificiales. Hacia mediados del siglo, el impulso por experimentar y manipular el sonido se vio facilitado por las posibilidades que ofrecían los nuevos medios de generación sonora surgidos en medio del lanzamiento comercial de los grabadores de cinta magnética. (Kozak, 2012-2015: 89)

Sin duda, el devenir del desarrollo tecnológico permitió la unión de dos términos que representan características fundamentales para el desarrollo de la discografía: 1) la posibilidad de convertir el flujo de electrones en un soporte de conductividad favorable; 2) el fenómeno sonoro de lo acústico como representación del sonido convertido en audio, con las posibilidades que la electrónica le daba para su manipulación, algo que, de paso, permitió al arte en general ser intervenido para la manifestación de nuevas tendencias estéticas, entre ellas la discográfica.

Kozak rescató el hecho de como los autores y compositores que utilizaban los métodos de generación estético-sonora electrónica fueron incluso considerados, hasta cierto punto, científicos:

De hecho, la figura del compositor fue equiparada con la de un científico. La ciencia prometía música –más que el oficio artístico–, el conocimiento y dominio profundo del material sonoro, permitiendo la renovación formal y, con ello, la evolución del lenguaje musical. (Kozak, 2012-2015: 90)

Si bien la declaración anterior alude a los compositores de música académica concreta y electrónica surgidos a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, para el caso de la discografía en general, la aplicación de la ciencia aplicada en ingeniería electrónica, acústica y de audio facilitó la consolidación de diferentes momentos musicales a lo largo de las últimas décadas. Este fenómeno se manifiesta transversalmente en este trabajo, en tanto la producción discográfica es la manipulación consciente y creativa de estos aparatos tecnostéticos. Así, la figura tradicional del compositor inspirado, solitario y genio fue desplazada por el trabajo mancomunado de aquellos que dominaban la ciencia aplicada y podían aplicarla en la creación sonora.

En este contexto, la cuestión técnica se volvió capital. Fue el eje sobre el que se articuló el cambio estético e implicó, entre otras cosas, el rechazo del concepto de artista inspirado, producto del siglo XIX, en pos de una visión más moderna según la cual el artista se involucra con los materiales, pero desde una actitud intelectual, especulativa. (Kozak, 2012-2015)

La música electroacústica deviene necesariamente de la unión conceptual entre las músicas concreta y electrónica, en gran medida como efecto de la propuesta de Pierre Schaeffer en los años cincuenta; aunque en un principio no tuvo acogida, paulatinamente fue adquiriendo

fuerza y se usó para designar o agrupar distintos géneros y subgéneros musicales relacionados con la tecnología del sonido. (Kozak, 2012-2015: 91)

No es desacertado, entonces, pensar que la electroacústica podría incluir géneros de la música popular en los cuales la incidencia de este fenómeno es trascendental. Más allá de consideraciones netamente epistemológicas, ¿podría denominarse música electroacústica la música tropical, aquella que es manipulada por los ingenieros para convertirse en un producto estético con valor comercial y discográfico? La respuesta personal es un sí; sin embargo, teniendo en consideración el hecho de que este término es muy amplio, es ineludible establecer sus límites. A manera de ejemplo, no es lo mismo hablar de la salsa que de la cumbia; con todo, el componente electroacústico de las músicas populares contemporáneas permite esta inclusión. De hecho, sin la evolución tecnológica de la grabación como disciplina de la electroacústica, la electrónica y la audioelectrónica, la música popular simplemente no existiría.

Lo que sí puede establecerse con mayor certeza es que la música electroacústica cambió definitivamente la fenomenología sonora, realizando un giro desde la reproducción a la producción. No solo se redefinieron nuevas técnicas de producción musical; también se redefinieron los modos de consumir lo sonoro o, por decirlo de otra manera, las prácticas de escucha.

Los discursos relacionados con la alta fidelidad, el sonido estéreo, la cuadrafonía, etcétera, abundaron en las publicaciones periódicas de los años sesenta. Desde aquel momento, las grabaciones han cambiado profundamente las relaciones entre música, intérpretes y oyentes.

Gran parte de los descubrimientos y emprendimientos de la música electrónica pasaron a los estudios de grabación de la música popular, a los sistemas de reproducción de audio cinematográficos y también a los sistemas de reproducción caseros. (Kozak, 2012-2015: 97)

La declaración anterior corrobora la importancia que la generación de esta música tuvo sobre la producción discográfica, particularmente en el uso de las ediciones de cinta, la implementación de los micrófonos como herramienta de coloratura o las innovaciones en los sintetizadores.

El concepto de lo *electrónico* no solo está íntimamente ligado al de lo *electroacústico* –como un grado evolutivo de la electricidad–, sino que ha permitido el almacenamiento de información que puede convertirse posteriormente en obras de arte por medio de su recuperación y manipulación estética.

Este consistiría en el arte producido mediante los nuevos medios electrónicos y no solo difundido a través de ellos. Surgió así, hacia la mitad del siglo XX, la posibilidad de grabar y almacenar imágenes y sonidos en soportes magnéticos para ser transmitidos, pero, sobre todo, procesados y modificados con una libertad inédita hasta entonces. (Kozak, 2012-2015: 98)

Otro de los conceptos analizados por Kozak relacionados con este trabajo es el de *tecnología*, descrita como un “conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades humanas operando mediante el uso de objetos o artefactos” (2012-2015: 211). Nada más acertado que esta definición para determinar su importancia en el audio, pues da cuenta de que es necesario incorporar sujetos diferentes al artista tradicional –ingenieros, grabadores, productores– dispuestos a entender tanto los fenómenos artísticos como los exclusivamente técnicos o de ciencia aplicada, y que, además, tengan la virtud de ponerlos a “conversar” –en la acepción simondoniana de la tecno-estética–, en tanto les permita la generación de nuevas obras estético-sonoras.

Finalmente, el llamado de atención que Kozak hizo respecto a la acción de “operar mediante el uso de objetos y artefactos” queda referenciado en el título mismo de este capítulo: *Arte, máquinas y equipos*.

1.2 LA MUSICOLOGÍA DE LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA

El musicólogo, investigador y productor discográfico británico Simon Zagorsky-Thomas, en su texto *The musicology of record production* (2014), expuso sus teorías relacionadas con el desarrollo y uso de la tecnología de audio, describiendo las consideraciones que ayudan a entender como dicha tecnología y su relación con el individuo y la sociedad determinan en buena parte el resultado de las obras musicales o producciones discográficas derivadas del entramado máquina-sujeto-obra.

Según este autor, la historia de la música occidental ha creado una especie de mitología relacionada con el acto de creación artística como algo interno y cerebral, divorciado del concepto físico-interpretativo de la música; por el contrario, la música grabada –las producciones discográficas– permiten una forma de creación para la posteridad precisamente por la relación entre la obra fijada –la composición como forma de abstracción individual de quien la hace– y la audiencia –la interpretación de la obra–, de tal forma que empiezan a equilibrarse. (Zagorsky-Thomas, 2014: 96).

Este autor también afirmó que la diseminación de la tecnología de audio cumplió en el siglo XX un papel preponderante en los países a los que lograba llegar, pero que, a pesar de la diseminación de los estudios de grabación y las disqueras alrededor del mundo, la realidad era que pocos artistas lograban acceder a ellos (Zagorsky-Thomas, 2014) –una circunstancia que fue registrada en los capítulos anteriores–. Hoy día ha surgido una “democratización” en la tecnología de audio que ha permitido una gran proliferación de manifestaciones musicales y el “divorcio” de las compañías discográficas tradicionales.

La historia de la tecnología de audio lleva casi siempre a preguntarse por el hecho de cómo y cuándo fue creada; no obstante, es más interesante cuestionarse por qué. Por ejemplo, en la época del desarrollo de la tecnología de grabación de fijación del audio en cinta

magnetofónica, la industria creó una máquina, la grabadora Ampex, que permitía grabar de forma lineal una o varias señales en un canal monofónico; sin embargo, fue a través de su implementación por parte de los artistas que este artefacto se sobredimensionó y logró romper el cerrado círculo de fabricación empresarial. Para ejemplo sirva el caso del guitarrista Lester William Polsfuss (Les Paul), que se atrevió a poner varias máquinas a trabajar y dialogar entre sí de manera que podía grabar varios canales para luego sumarlos en una sola señal y así pretender que la captura de audio se había llevado a cabo en una sola toma. Esta acción obligó a los fabricantes (Ross S. Snyder)²⁷² a modificar e innovar su tecnología para lograr el pedido del artista.

El período de análisis discográfico fijado en esta investigación abarca precisamente este interesante cambio en el que se combinaron las máquinas de cinta de varios canales y se pasó de las consolas con tecnología de tubos al vacío a las de circuitos integrados. Esta transformación, necesariamente, cambió el proceso de producción discográfica y, por ende, su resultado artístico y comercial.

Continuando con Zagorsky-Thomas, otros de sus conceptos están asociados con preguntas del tipo cómo suena la tecnología y cómo su uso aporta información para determinar algunas características del sonido obtenido por los ingenieros que participaron en los equipos de producción que realizaron las grabaciones; en otras palabras, cómo suena la tecnología según la época, el estudio y el personal que la utilizaba (2014). Por tanto, es necesario determinar las virtudes de estos “tecno-artistas” de la discografía de la música tropical colombiana, que les permitieron desarrollar sistemas de aproximación a la creatividad a partir del uso de tales herramientas, así como también de la inventiva de las industrias desarrolladoras.

Las técnicas de implementación de la tecnología de audio han propiciado una serie de condiciones para su uso y, sobre todo, su abuso no en términos despectivos, sino, por el contrario, en términos creativos; esto ha permitido que herramientas pensadas y creadas para una función específica terminen realizando otras funciones, principalmente creativas, alrededor de un sonido o una estética buscada. Este hecho no solo ha afectado el modo en que los constructores de artefactos se relacionan con aquellos elementos que están creando, sino también en la forma de pensar al relacionarse con ellos para, de allí, determinar su uso correcto en aras de alcanzar los propósitos artísticos propuestos.

A través de la historia, la tecnología de audio ha tenido serios contradictores que afirman que fue un modo de acabar con las bondades de la interpretación musical en vivo, y explican que una reproducción simplemente transmite al público un momento específico y no necesariamente la verdadera expresión del artista y la obra. Este hecho ocurrió

²⁷² Ross S. Snyder (1920-2008) fue un ingeniero estadounidense que en su paso por la fábrica Ampex, y por solicitud de Les Paul, hizo una contribución fundamental a la implementación del formato estéreo y el desarrollo de las grabadoras multicanal.

principalmente en la música clásica a finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, fue precisamente a través de la tecnología de audio que se pudo configurar todo un mecanismo de conservación de soportes y registros a través del tiempo que permitieron que muchos estudiosos e investigadores accedieran a esas interpretaciones; además, y con seguridad lo más importante, cambió la relación entre la obra, el artista y el público.

Como lo afirmó Mendivil (2016: 126), fue precisamente la tecnología de audio la que proporcionó, de una forma u otra, el aislamiento de manifestaciones sonoras alejadas de sus ambientes naturales para su correcta captura, de tal forma que los “ruidos” ajenos a la obra *per se* estuvieran por fuera de aquella y, al mismo tiempo, de su ambiente; todo ello en una paradoja que permitía difundir y dar a conocer estas manifestaciones sonoras culturales, pero, al mismo tiempo, entregar un producto un tanto alejado de su realidad sonora ambiental. Termina el autor añadiendo que por medio de la tecnología de audio se crearon otras expresiones sonoras.

La sensación de intimidad que produce la fijación de una voz tenue y suave como la de Frank Sinatra o Ella Fitzgerald, que permiten escucharlos de manera imponente, respaldados por una orquesta de tamaño considerable y aun así sonar íntimamente perfecto (Zagorsky-Thomas, 2014) gracias a las posibilidades que comenzaron a ofrecer los micrófonos después de los años treinta; o, más relacionado con la cultura latinoamericana, las grabaciones del bolerista Tito Cortés o del rey vallenato Alejo Durán, cada uno con su grupo musical, todas estas, manifestaciones y combinaciones sonoras de instrumentos de gran rango dinámico y presión sonora, en combinación con voces delicadas y suaves, fueron posibles gracias a la tecnología de grabación, pues antes de su aparición, cualquiera de los instrumentos acompañantes habría opacado y enmascarado sus interpretaciones.

Lo mismo sucede con los instrumentos; por ejemplo, las orquestas que acompañan los conciertos para guitarra (clásica) son reducidas por el poco rango dinámico y presión sonora que entrega este instrumento, diferente de un piano, una trompeta o un violín. Fue así como cuando Regino Sáinz de la Maza interpretó por primera vez el *Concierto de Aranjuez* en 1940 –sin tecnología de refuerzo sonoro–, en Barcelona, en un espacio tan grande como es el Palau de la Música, el balance entre orquesta y guitarra tuvo que haber sido consensuado para que la orquesta no opacara, sónicamente hablando, la guitarra, a pesar de que la magistral orquestación de Rodrigo permite el despliegue del instrumento y el balance sonoro; sin embargo, en la actualidad es muy común ver la misma configuración orquestal y al guitarrista, incluso en los ensayos,²⁷³ con un micrófono y un pequeño parlante que le permita balancear su sonido con el de la orquesta.

Todas estas consideraciones se establecen a través de negociaciones entre las partes –músicos, ingenieros y productores–, con el compromiso de ceder un tanto para alcanzar el

²⁷³ El autor tuvo la oportunidad de asistir en Medellín al ensayo del guitarrista Pepe Romero antes de su interpretación del *Concierto de Aranjuez*, en el que también usó un sistema de refuerzo sonoro para el balance entre la orquesta y su impecable interpretación.

valor estético deseado de la obra. Para los músicos de sesión de los años cincuenta, que venían en su mayoría grabando sin la preocupación de ponerse los incómodos audífonos, los sesenta fueron toda una pesadilla interpretativa; de hecho, en la actualidad aún se hacen grabaciones en las que prefieren la escucha real de los instrumentos de sus compañeros, haciendo la salvedad de que esto solo es posible en muy pocos géneros como el jazz o algunos ensambles acústicos. Con todo, la tecnología de grabación va de la mano con la evolución de los instrumentos musicales contemporáneos, los cuales, en la mayoría de las veces, necesitan ser amplificados.

Termina esta sección con otro comentario de Mendivil: “gracias a la tecnología de grabación y a los soportes de audio, las músicas del mundo pueden ser almacenadas para deleite –o disgusto– de generaciones presentes y futuras”. (2016: 129)

2. LA INFLUENCIA DE LAS MÁQUINAS Y LOS SOPORTES DE REGISTRO SONORO EN LA ESTÉTICA MUSICAL TROPICAL DE MEDELLÍN

Establecer la influencia de los sistemas de grabación que permitieron la consolidación de la industria discográfica en Medellín a partir de los años sesenta conlleva, como punto de partida, la consolidación de tres grandes hitos: la construcción de los estudios en las tres principales disqueras de la ciudad –las *majors* Discos Fuentes, Sonolux y Codiscos– entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta; la consolidación en el país del álbum como concepto estético-sonoro y comercial; y la llegada del formato estéreo como frontera tecnológica que partió en dos, de manera aural y literal, el concepto de la escucha sonora de la música comercial.

Para entender estos fenómenos en un país como Colombia, y enmarcado en Medellín, hace falta tender unos paralelos en la línea de tiempo que demarca la introducción de los avances tecnológicos del audio a nivel mundial frente al casi siempre discreto avance en el país. Posteriormente será necesario entender como estos cambios afectaron particularmente la industria del disco, a fin de entender su influencia en las agrupaciones tropicales de la época.

2.1 LÍNEA DE TIEMPO TECNOLÓGICA DEL AUDIO EN MEDELLÍN FRENTE AL AUDIO MUNDIAL

Realizar una línea de tiempo en Medellín relacionada con la adquisición e implementación de la tecnología de audio desde finales de los años cincuenta hasta principios de los ochenta frente a la evolución mundial de la industria es, en principio, un tanto injusta, teniendo en cuenta la condición de Colombia como país del tercer mundo, que suponía la dificultad de

adquirir e importar no solo los equipos de grabación, sino también las máquinas y las materias primas que facilitaban el desarrollo industrial de la discografía: el cloruro de estaño, la plata líquida y el níquel en los procesos de galvanoplastia –para la fijación y solidificación del surco sonoro al acetato–; las calderas en combinación con la “vinilita” –nombre que se le daba al cloruro de polivinilo–, que era el plástico para la creación de los discos de vinilo usado para la fabricación de las “galletas”, que se calculaban con un gramaje preciso frente a las libras de presión de la prensa, operación que les permitía a las disqueras el ahorro de recursos y la posterior reutilización del material sobrante; e incluso las imprentas para la generación en serie de carátulas y *stampers*.

Cabe aclarar en este punto que solo la determinación del factor estético-sonoro en las grabaciones, llevado a cabo a partir de la tecnología que permitía el proceso de grabación y la generación del máster en acetato, será tomada en cuenta. Consideraciones como el proceso de duplicación mecánica no forman parte de esta investigación.

La línea de tiempo internacional seleccionada para la tecnología de audio es la presentada por los investigadores Jerry Bruck, Al Grundy e Irv Joel, miembros del AES Historical Committee (2013), que han venido consolidando desde 1999, y que abarca desde el inicio de la industria hasta la introducción de la tecnología de audio digital. De ella se toman las décadas de interés, comenzando desde la introducción de la primera máquina de grabación de cinta en los años cuarenta hasta la aparición del Walkman de Sony en 1980.

Esta línea de tiempo no solo presenta novedades de tipo tecnológico, sino que introduce novedades artísticas que aportan una perspectiva temporal a partir de un punto de vista sonoro-musical en relación con la tecnología y las producciones discográficas de cada momento histórico, tanto a nivel internacional como en lo que sucedía en la industria discográfica en Medellín, específicamente con la música tropical colombiana [Tabla 3.1].

ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS.
FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL
EN EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL COLOMBIANA

TABLA 3.1. LÍNEA DE TIEMPO DE LA TECNOLOGÍA DE AUDIO Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA EN MEDELLÍN Y EL MUNDO (1947-1980)

LÍNEA DE TIEMPO DE LA AUDIO ENGINEERING SOCIETY (AES) Y LA INDUSTRIA INTERNACIONAL		LÍNEA DE TIEMPO DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA DE MEDELLÍN Y LA MÚSICA TROPICAL		
Año	Industria del audio	Evento artístico	Evento industrial	Evento artístico
1947	Ampex produce su primera grabadora de cinta: el Modelo 200	La Sonora Matancera graba con la voz de Daniel Santos el bolero “Dos Gardenias”, de Solina Carrillo para el sello cubano Panart		
1948	Columbia Records presenta el LP larga duración de vinilo de microsurco de 33-1/3 rpm Scotch presenta sus cintas a base de acetato referencias 111 y 112			
1949	RCA presenta el disco de 7 pulgadas de microsurco de 45 rpm, con agujero grande y adaptador ajustable Ampex presenta la grabadora profesional de estudio modelo 300	Pérez Prado publica el disco de 78 rpm con el sello RCA Victor del “Mambo n.º 5” y “(Qué rico) el mambo”	Se funda la disquera Silver (en esta época las compañías utilizaban cortadoras de acetato RCA para la grabación de sus discos y la producción era de discos de 78 rpm) Se funda la Industria Electro-Sonora Ltda, de Colombia, Sonolux	
1950	El guitarrista Les Paul modifica su grabadora Ampex 300 con una cabeza previa extra para realizar las primeras sobre-grabaciones		Se funda la disquera Zeida	
1951	Pultec presenta su primer ecualizador programable activo: el EQP-1 Laboratorios Bell de New Jersey desarrollan el primer transistor: the Germanio	Les Paul y Mary Ford graban “How high the Moon” usando la técnica de sobre-grabación por primera vez		
1952	Peter J. Baxandall publica su muy copiado circuito de control de tonos			Lucho Bermúdez viaja con la cantante Matilde Díaz a Cuba y México en una gira artística, y graba algunas de sus más importantes obras
1953			Luis Uribe Bueno deja la Orquesta de Lucho Bermúdez y se incorpora a Sonolux como director artístico. Al cambiar su estructura comercial, Zeida adopta el nombre Codiscos	
1954	La alemana EMT presenta la reverberación de placa electromecánica	Elvis Preley graba con el mítico sello Sun Records de Sam Phillips en Memphis,	Discos Fuentes se traslada para Medellín	

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

		Tennessee, "That's all right" y "Blue Moon of Kentucky"	Sonolux lanza el disco de larga duración de 10 pulgadas: "Matilde Díaz con Lucho Bermúdez" (LP-108)
	RCA presenta su micrófono poli-direccional de cinta: el 77DX	Decca Records lanza el sencillo de Bill Halley and his Comets "Rock around the clock"	
	Se lanza la primera cinta comercial en estéreo de dos canales		
1955	Ampex desarrolla el "Sel-Sync", grabación sincrónica selectiva que permite de manera práctica la sobre-grabación	Codiscos anuncia la distribución de los discos de Capitol Records	Codiscos lanza su primer LP de 10 pulgadas: "Serenata", con el Duetto de Antaño (LDZ 1)
1956		Codiscos lanza su primer LP de 12 pulgadas	
1957	Westrex muestra el primer cabezal cortador estéreo "45/45" y corta algunos discos de muestra.	Sonolux se traslada a su nueva sede y estudios en el barrio Colombia	
1958	Audio Fidelity presenta las primeras grabaciones comerciales en disco estéreo		Codiscos lanza el primer álbum de Los Teen Agers (LDZ-2015)
1959		Miles Davis graba "Kind of Blue" para el sello Legacy de Columbia	Discos Fuentes publica su primer número de catálogo: el LP de 12 pulgadas <i>Peñaranda</i> (FLP-001)
1960		Discos Fuentes construye el estudio de grabación en el barrio Guayabal, y adquiere la consola de tubos tipo Altec-Lansing de 12 canales (ensamblada por los ingenieros norteamericanos del estudio Mastertone de Ciudad de Nueva York), la cámara de eco electrónica alemana EMT140 y dos grabadoras Ampex 300, de uno y dos canales	Discos Fuentes lanza su primer álbum en formato estéreo: <i>Navidad Negra</i> , de Pedro Laza y sus Pelayeros (FLP-014)
1961		Codiscos inaugura su nueva sede en el barrio El Poblado.	Discos Fuentes lanza el primer compilado de la industria discográfica en Colombia: <i>14 cañonazos bailables</i>
		Sonolux usa en sus carátulas el término comercial "SonoXestereo"	
1962	La norteamericana 3M presenta la cinta de óxido negro de bajo ruido para máster "Dynarange" Scotch 201/202, con 4 dB de mejoramiento del radio de señal ruido (<i>signal-to-noise ratio</i>) que la referencia 111	Ondina lanza el álbum <i>Fiesta con la cumbia</i> (Ondina-107), en el que se utiliza el efecto de tape delay	

ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS.
FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL
EN EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL COLOMBIANA

1963	La holandesa Phillips presenta el formato de cinta de casete compacto, con licencias para todo el mundo	Los Beatles lanzan su primer álbum: <i>Please, please me</i> Phil Spector experimenta con la técnica muro de sonido (<i>wall of sound</i>) en el álbum <i>A Chirstmas gift for you</i>	Sonolux renueva sus estudios de grabación y adquiere la EAB/Geiling RE 85, consola alemana de tubos de 12 canales, con 3 bandas de ecualización por canal y envíos auxiliares. Además, adquiere grabadoras adicionales Ampex 300 de tres canales para la grabación estereofónica.	Sonolux lanza el álbum compilado con el guitarrista de música tropical Noel Petro llamado "Aquí llegó Noel Petro" LP 12 - 337 Codiscos lanza el álbum "7 figuras y un ritmo" E-LDZ-20115 con la agrupación juvenil Los Falcons Discos Fuentes lanza la agrupación juvenil Los Golden Boys con el álbum del mismo nombre y referencia FLP 0156
1964		El sello Decca Records lanza el primer álbum de la agrupación británica The Rolling Stones, bajo el mismo nombre		
1965	La norteamericana Dolby presenta su sistema de reducción de ruido Tipo A: Dolby System A			
1966			Los Corraleros de Majagual incorporan por primera vez el bajo eléctrico en sus grabaciones, en el álbum <i>Nuevo ritmo</i> (LP 200366)	
1967		La agrupación británica Pink Floyd lanza su primer álbum: <i>The piper at the gate of dawn</i> , grabado en los estudios Abbey Road de Londres para el sello Columbia/EMI		Codiscos lanza el álbum de Los Hispanos <i>De película</i> (LDZ-20354)
1968				Codiscos empieza a compilar el álbum de fin de año: <i>El disco del año</i> (lanzado en 1969) Sonolux lanza el álbum de Los Black Stars <i>Qué bueno está el cumbión</i> (LP 12-660)
1969	La norteamericana 3M presenta las cintas magnéticas Scotch referencias 206 y 207, con una relación de radio de señal ruido de 7 db mejor que la 111		Discos Fuentes adquiere la consola Electrodyne ACC-1204 con circuitos de estado sólido y 12 canales con posibilidad de ecualización. Aparece el concepto comercial "Cuarta dimensión del sonido".	Los Hispanos se divide entre Los Hispanos y Los Graduados; los primeros se van para Discos Fuentes y los segundos se quedan en Codiscos Codiscos lanza el álbum de Los Claves <i>Astrobailables</i> (LDZ-20409), en homenaje al primer vuelo a la Luna Sonolux lanza el álbum de los Black Stars <i>A toda máquina</i> (LP 12-730), con el éxito "La piragua" del maestro José Barros

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

1970	Se presenta el primer <i>delay</i> digital en línea: el Lexicon Delta-T 101 Ampex presenta la cinta de máster referencia 406	The Beatles lanzan su último álbum de estudio, <i>Let it be</i> , producido por Phil Spector	Fruko graba su primer álbum de salsa: "Tesura" (LP 200597)
1971			Los Hispanos cambian nuevamente de disquera y graban en Sonolux el álbum <i>De paseo con Los Hispanos</i> (IES-841), con la voz del ecuatoriano Gustavo Velásquez
1972			Discos Fuentes empieza a poner el logo de Dolby System A en las contracarátulas de los álbumes El efecto de <i>delay</i> se aplica como recurso estético en "El eco y el carretero", de Afrosound en Discos Fuentes
1973		La agrupación británica Pink Floyd lanza su mítico álbum <i>The dark side of the Moon</i>	Discos Fuentes graba el álbum <i>La danza de los mirlos</i> (LP-200870), de la agrupación Afrosound
1974	3M presenta la cinta para máster Scotch 250 con un incremento en el nivel de salida de 10 dB comparada con el modelo Scotch 111		
1975	Los estudios profesionales de audio implementan la grabación en cinta digital EMT produce la primera unidad de reverberación digital Model 250 Ampex presenta la cinta de máster referencia 456		Fruko graba el éxito mundial "El Preso" en los estudios de Discos Fuentes Codiscos lanza el álbum "Te lo juré yo" ELDZ-20581 con la agrupación El Combo de las Estrellas El sello Industrias Fonográficas Victoria lanza su compilado <i>Lo mejor del año</i>
1976	Primera grabación digital a 16 bits en Estados Unidos		Discos Fuentes adquiere la consola MCI JH-416 y la grabadora analógica MCI JH 16 de cinta de dos pulgadas de 16 canales
1978	Se patenta la tecnología para los reductores de ruido DBX Type I y II		Los Hispanos regresan a Discos Fuentes y vuelven a acompañar a Rodolfo Aicardi en el álbum <i>De regreso Rodolfo con los Hispanos</i> (LP 201201)
1979		Michael Jackson lanza el álbum <i>Off the Wall</i> , producido por Quincy Jones	
1980	3M, Mitsubishi, Sony y Studer presentan sus grabadoras digitales multicanal Sony presenta el reproductor portátil de casete Walkman		

ARTE, MÁQUINAS Y EQUIPOS.
FORMAS DE REGISTRO Y PRODUCCIÓN MUSICAL
EN EL AUGE DE LA INDUSTRIA MUSICAL COLOMBIANA

Fuente: elaboración del autor a partir de periódico *El Colombiano*; periódico *El Diario*; *Álbum Codiscos 50 años*, Peláez & Jaramillo (1996), Parra Valencia (2017), Burgos Herrera (2011), entrevistas personales y los portales <https://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>, <https://worldradiohistory.com/>, <https://www.allmusic.com/> y <https://www.discogs.com/>

2.2 LOS CAMBIOS DE TECNOLOGÍA

La Tabla 3.1 incluye momentos importantes de adquisición y uso de la tecnología de grabación en Medellín, teniendo en cuenta las variables artísticas y tecnológicas que sucedían a nivel internacional. A modo de ejemplo, la industria discográfica nacional dispuso de la tecnología de grabación directa a la cortadora de acetatos con la adquisición de la primera máquina por parte de don Antonio Fuentes en 1934, en Cartagena de Indias; luego, en 1939, la RCA, a través de sus distribuidores en Colombia, trajo las cortadoras para las emisoras y los primeros espacios de grabación en el país, que funcionaron, al menos, hasta la creación de las primeras disqueras en la ciudad.

En sus inicios en los años cincuenta, el denominador común de las disqueras medellinenses era la adquisición de la maquinaria que les permitiera la duplicación en serie de los discos, pues con una simple cortadora monofónica y una consola de transmisión de radio básica de dos o cuatro entradas de micrófono –adaptada para grabación–, además de un par de micrófonos, obtenían el máster de acetato para realizar dicha operación. Ampex ya había lanzado al mercado la grabadora de cinta magnetofónica Serie 300 en 1949 [Figura 3.1], señal de un evidente atraso tecnológico, teniendo en cuenta que este formato solo vino a consolidarse años más tarde en el país [Figuras 3.2 y 3.3].

Es factible que esta carencia les haya causado a las disqueras nacionales problemas comerciales, al tener que competir con el sonido de las grabaciones producidas en el extranjero, que tenían formatos de captura superior; no obstante, tal desventaja permitió la afinación y la agudeza auditiva y estética de los encargados de duplicarlas. De allí que ese factor de comparación sonora entre lo importado y lo propio necesariamente influyó en la evolución y consolidación del sonido local.

FIGURA 3.1. LANZAMIENTO DE LA GRABADORA AMPEX SERIE 300 (1949)

AMPEX
MANUFACTURERS OF THE WORLD'S
Finest Tape Recorder

PRESENTS
the NEW SERIES '300'
a worthy companion to the Famous Model 200

After 100,000 hours of continuous commercial operation by broadcasters and recording companies, the AMPEX MAGNETIC TAPE RECORDER has consistently proved its overall superiority. Because of the fine instrument's ability to maintain a precise balance of 40 db., the AMPEX TAPE RECORDER is in use on continents. In fact, it is the only tape recorder which has been used by leading radio stations, the major record manufacturers, and the major record manufacturers.

Model 200
\$3825
U. S. S.
San Carlos, Cal.

Model 300
\$1500
U. S. S.
San Carlos, Cal.

Designed for Radio Stations

AMPEX NEW SERIES '300'
Precision engineered for faithful reproduction and unmatched service.

SPEED: Operates at 15 and 7.5 inches per second from a motor on the top plate. One half-inch platters turn at 15 inches per second and one hour at 7.5 inches per second. AMPEX New Series 300 is better than NAB recommendations for overall performance.

FREQUENCY RESPONSE: Plus or minus 2 db. from 50 cycles to 15,000 cycles at 15 inches per second, and plus or minus 2 db. from 50 to 7500 cycles at 7.5 inches per second.

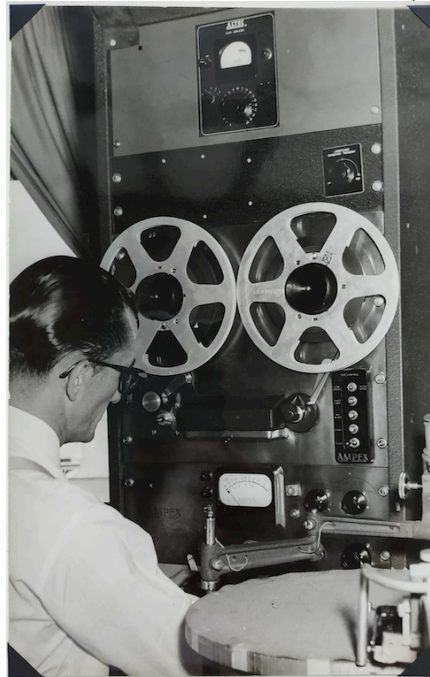
RANGE: Better than 90 db. dynamic range and less than 2% total harmonic distortion at the operating point.

MODELS: The basic electronic and drive units are available in portable, rack-mount, and studio console models. Console is most size and bright as a standard transcription-platter/turntable. A playback unit is available in console form. Write for completely illustrated brochure today!

Designed for Networks and Recording Companies

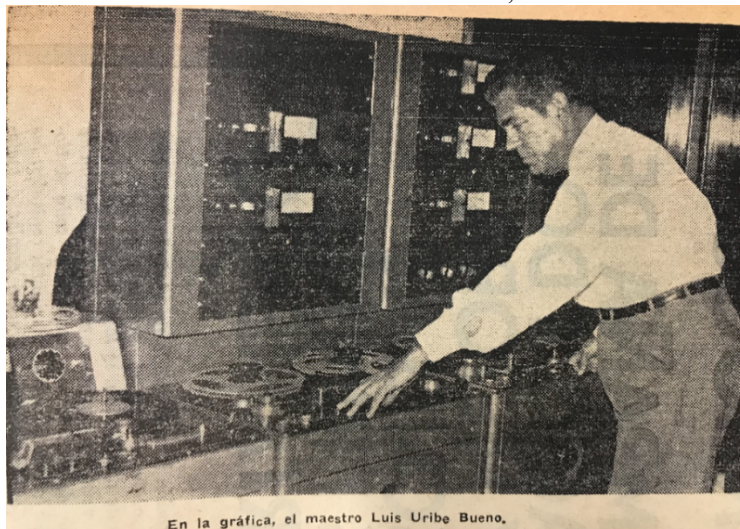
Fuente: *Audio Engineering* (abril de 1949: 7). Disponible en <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Audio/40s/Audio-1949-Apr.pdf>

FIGURA 3.2. CODISCOS. GRABADORA MONOFÓNICA AMPEX SERIE 300 (FINALES DE LOS AÑOS CINCUENTA)



Fuente: Álbum Codiscos 50 años (s. f.).

FIGURA 3.3. SONOLUX. GRABADORAS AMPEX DE UNO, DOS Y TRES CANALES (1966)



Fuente: *El Diario*, 6 de diciembre de 1966, p.7.²⁷⁴

FIGURA 3.4. DISCOS FUENTES, GRABADORAS AMPEX DE 1, 2 Y 4 CANALES (1960)



Fuente: archivo personal. Cortesía de Mario Rincón Parra.

Como fue mencionado en el Capítulo I, algunas de las grabaciones realizadas por el maestro Lucho Bermúdez en su gira por Cuba y México ayudan a diferenciar, al escuchar la voz de la señora Matilde Díaz doblada por ella misma, la tecnología usada a partir de la calidad de sus tomas y del uso de la sobre-grabación o de la superposición de cintas. Para 1952, esta

²⁷⁴ La escasa existencia de fotografías de los cuartos de control máster de Sonolux y Codiscos dan cuenta del poco interés que para la época tenían estas disqueras en dar a conocer sus equipos a la competencia.

innovación era un gran avance, además en un país como México que siempre ha sido un referente de la industria discográfica y artística en Latinoamérica.

Por otra parte, la incorporación de los formatos de microsurco en Colombia estaba de la mano con la capacidad del público para obtener los equipos que permitieran su reproducción, pues en los primeros años de la consolidación de la industria, la radio fue la mejor forma de escuchar la música.

En un comienzo, al parecer los primeros equipos para reproducir los discos eran muy caros; por tanto, en la medida que se abarataron, más gente tuvo acceso a ellos, pero eso solo será hasta las décadas de 1940 y 1950. Mientras se abarataban, al menos durante toda la década de 1930, será la radio la encargada de dar a conocer a los artistas y de socializar sus adquisiciones discográficas. Las radios pasaban durante todo el día esos discos, y esta difusión también movilizó a los autores y compositores, que fueron impulsados por las compañías grabadoras para trabajar en nuevas obras destinadas al disco.

Como se ve, se trata de que todo el proceso es favorecido por la publicidad, que no pudo surgir sino de los desarrollos que a nivel empresarial e industrial se estaban llevando en la ciudad [Medellín], pero también de una industria creciente del comercio de aparatos eléctricos, especialmente radios, que hará que los distribuidores de las principales marcas, y que lo eran también de discos y accesorios para los reproductores, se involucren en asuntos musicales, al promover programas especializados en las emisoras de la ciudad a través de espacios radiales en los que, por supuesto, se escucharan sus productos.

En este sentido, pues, puede afirmarse que era más corriente y masivo el uso del radio que el de la [Victor] victrola 36 y los discos, que eran más costosos. A ello debe añadirse que el espectro radiofónico es, en la década de 1940, una verdadera red de contenidos sonoros internacionales, y el principal vehículo para una cierta internacionalización de la cultura popular. (Arias, 2011: 37)

Este hecho necesariamente causó un retraso en la comercialización de los discos de larga duración (LP) producidos por las disqueras en el mercado nacional. Según sus catálogos, los primeros álbumes de artistas locales aparecieron a mediados de los años cincuenta; anterior a esta época, la comercialización en el formato de 78 rpm era la más fuerte [Figuras 3.5, 3.6, 3.7 y 3.8].

FIGURA 3.5. CARÁTULA DEL ÁLBUM *MATILDE DÍAZ CON LUCHO BERMÚDEZ Y SU ORQUESTA*. SONOLUX LP-108 (1954)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁷⁵

FIGURA 3.6. CARÁTULA DEL ÁLBUM DE *SERENATA CON EL DUETO DE ANTAÑO*. ZEIDA-CODISCOS LDZ-1 (MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1950)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁷⁶

²⁷⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/5568002-Matilde-Diaz-Con-Lucho-Berm%C3%BAdez-Y-Su-Orquesta-Matilde-Diaz-Con-Lucho-Bermudez-Y-Su-Orquesta>

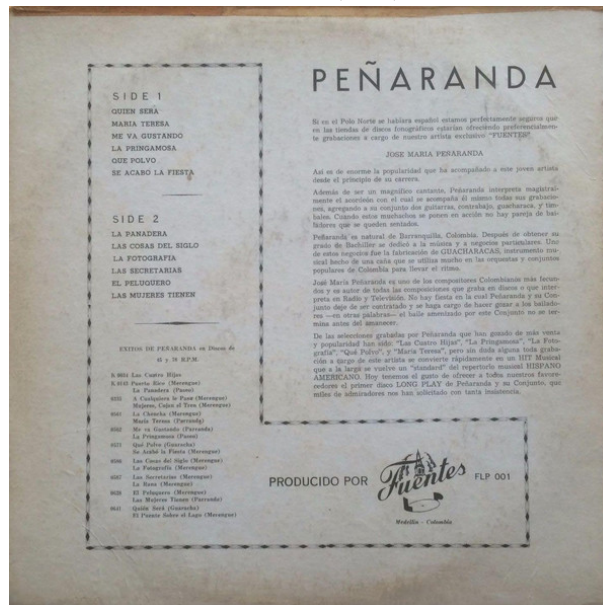
²⁷⁶ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/14996866-Dueto-De-Anta%C3%B1o-Serenata-Con-El-Dueto-De-Anta%C3%B1o>

FIGURA 3.7. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM DE *RITMOS BAILABLES*. *LUCHO BERMÚDEZ Y SU ORQUESTA*. DISCOS SILVER SLD 1009 (1958)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁷⁷

FIGURA 3.8. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *PEÑARANDA*. DISCOS FUENTES FLP-001 (1958)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁷⁸

²⁷⁷ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/9850412-Lucho-Bermudez-Y-Su-Orquesta-Ritmos-Bailables>

²⁷⁸ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1164372-Pe%C3%B1aranda-Y-Su-Conjunto-Pe%C3%B1aranda>

Una pieza importante en el engranaje tecnológico para la producción discográfica era el torno de corte,²⁷⁹ que permitía la reproducción de la música importada por las disqueras en representación de sellos extranjeros y, al mismo tiempo, impulsaba la consolidación de un sonido local que les diera la identificación por la cual eran reconocidas. A partir de registros de prensa, textos de las contracarátulas y testimonios de quienes participaron en este proceso, se sabe que los tornos en Medellín eran de la marca norteamericana Scully [Figuras 3.9 y 3.10].

En el caso de Discos Fuentes, don José María Fuentes había viajado a Estados Unidos a finales de los años cincuenta para tomar las riendas artísticas y técnicas de la disquera.

Cuando decidió qué tipo de torno para el corte de acetatos era el que le compraría a Discos Fuentes, su padre lo conectó con Larry Scully, dueño y fundador de Scully Lathes of America, y fue allí donde José María tuvo la oportunidad de ver paso a paso la construcción de su propio torno. (Peláez & Jaramillo, 1996: 51)

FIGURA 3.9. FICHA TÉCNICA DEL ÁLBUM *RITO ESCLAVO*, DE PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS, CON INFORMACIÓN DEL TORNO DE CORTE SCULLY. DISCOS FUENTES ST. FLP 0037



Fuente: Discogs (s. f.).²⁸⁰

²⁷⁹ El torno es un paso intermedio entre los sistemas creativos y los industriales, fundamentalmente porque después del corte del acetato –que aún tiene posibilidades de modificación sonora por parte del ingeniero–, lo que sigue es netamente mecánico y no implica ningún proceso de intervención creativa más allá de la operación para duplicar lo que hasta el torno tuvo posibilidades de modificación estético-sonora. De allí que, al ser el último paso antes de la duplicación, se convierte en el punto intermedio entre los procesos creativos y los industriales.

²⁸⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12307413-Pedro-Laza-Y-Sus-Pelayeros-Rito-Esclavo>

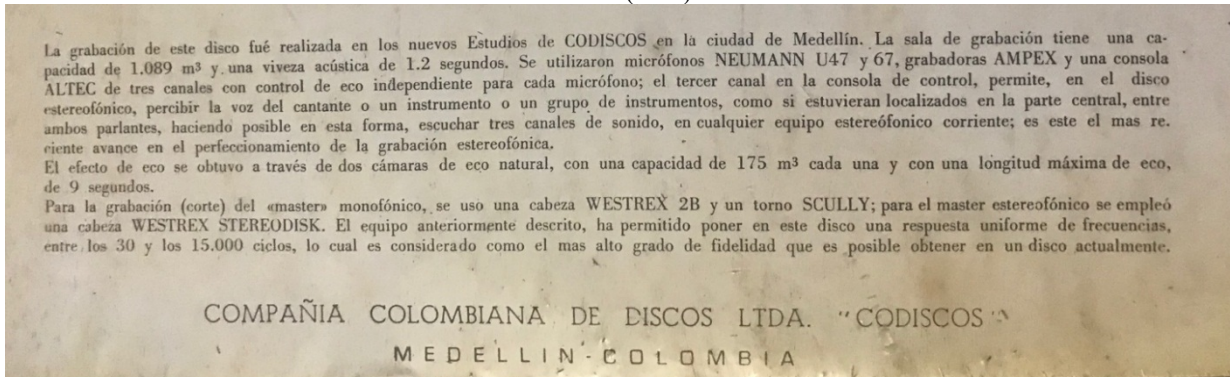
FIGURA 3.10. DISCOS FUENTES. CUARTO DE CORTE CON EL TORNO SCULLY (1960)



Fuente: *El Colombiano* (27 de junio de 1960).

Algunas de las contracarátulas de Codiscos de principios de los años sesenta dan cuenta de que su torno también era Scully y de que le cambiaban las cabezas según el tipo de disco que se fuera a cortar –monofónico o estéreo–; y al igual que de Discos Fuentes, los cabezales de corte eran de la marca Westrex Stereodisk [Figuras 3.11 y 3.12].

FIGURA 3.11. TEXTO DE LA CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *LOS TEEN AGERS INTERNACIONALES*. CODISCOS E-LDZ 20119 (S. F.)



Fuente: archivo personal del autor; Discogs (s. f.).²⁸¹

²⁸¹ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/10045646-Los-Teen-Agers-Internacionales>

FIGURA 3.12. CODISCOS. TORNO SCULLY (DÉCADA DE 1960)



Fuente: Álbum *Codiscos 50 años* (s. f.).

Respecto a Sonolux y Discos Victoria, la poca información recogida en entrevistas señala que ambas disqueras tenían la misma clase de torno.

En referencia a las consolas de mezcla, los cambios a nivel internacional para adoptar la tecnología de estado sólido desarrollada por Laboratorios Bell a finales de los años cuarenta fueron bastante lánguidos en comparación con los de otros equipos industriales o de consumo. Dicha tecnología fue comercializada a mediados de los años cincuenta por la Texas Instruments y solo de manera paulatina los tubos al vacío fueron remplazados por sus transistores.

Las disqueras locales conservaron las consolas de tubos hasta principios de los años setenta. Fue el caso de la adaptada por el ingeniero y científico norteamericano Sidney Feldman para Discos Fuentes: un sistema similar al de la Altec Lansing. Thomas Franken, ingeniero de mantenimiento de Mastertone Recording Studios, de Ciudad de Nueva York, fue su instalador, y Mario Rincón Parra, junto con don Antonio Fuentes y su hijo José María, los operadores [Figuras 3.13 y 3.14].

Sidney había creado un sistema de mezcla bastante simple para Discos Fuentes y necesitaba que alguien lo instalara. José [José María Fuentes] le preguntó a Sid si conocía a alguien que estaría de acuerdo en ir a Colombia a instalarlo. Sid dijo: “¿por qué no preguntarle a Tom Franken?”; y cuando José me preguntó, por supuesto le dije que estaba bien. Ese fue mi primer viaje a Colombia. El equipo era bastante sencillo, pero don Antonio [Fuentes] era un genio en música. Usando sus propias técnicas de cambio de posiciones de micrófonos y moviendo a los músicos

y cosas así, hizo muchos discos de éxito para su disquera [traducción libre del autor].²⁸² (Franken, 2017)

FIGURA 3.13. DISCOS FUENTES. DON ANTONIO FUENTES Y SU HIJA ROSARIO EN EL CUARTO DE CONTROL (DÉCADA DE 1960)



Fuente: archivo personal de Mario Rincón Parra.

FIGURA 3.14. DISCOS FUENTES. CONSOLA ANALÓGICA DE TUBOS (DÉCADA DE 1960)



Fuente: Señal Memoria. *La fábrica y los estudios de Discos Fuentes* (2020).²⁸³

²⁸² Carta enviada por Thomas Franken al gerente de Discos Fuentes dos años antes de su fallecimiento. Cortesía del ingeniero Tony Peñarredonda.

²⁸³ RTVC Sistema de Medios Públicos. *Señal Memoria, La fábrica y los estudios de Discos Fuentes* [audiovisual]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6B-9irbGVio&list=PLH9lmOTryGSpniG5AUzZRnPXFSfNEh7hM&index=6>

El grabador de Discos Fuentes, Mario Rincón Parra, describió así la tecnología que para ese entonces tenía la disquera:

En Discos Fuentes trabajábamos con una consola diseñada por los ingenieros de Mastertone, de doce entradas de micrófono y doce retornos para eco. También teníamos la cámara de eco electrónica alemana EMT140, lo último en tecnología, una grabadora en estéreo y una monofónica. (Peláez & Jaramillo, 1996: 52)

En 1963, Sonolux adquirió la consola alemana EAB/Geiling RE 85; así lo informó un recorte de prensa del diario *Pantalla* del viernes 5 de julio de ese año:

[...] tienen los modernos estudios de grabación Luis Uribe Bueno una consola alemana Esbamac (sic) modelo RE 85, con entrada para 12 micrófonos, todos con posibilidades de equalización. Esos canales son tres de salida, tres de alto nivel para edición de cintas en media pulgada y tres para igual número de unidades de eco electrónico, que son graduados desde la consola a control remoto, dando el tiempo de la reverberación que se necesita: graduables entre uno y cinco segundos; y las tres unidades de las cámaras de eco, de tres metros de largo por uno y medio de ancho. Además tiene una sala de eco natural para obtener los mejores efectos en combinación con el eco electrónico.

Dentro de la transformación a que fue sometida la sala de grabación, ahora denominada Luis Uribe Bueno, se cuenta con doce micrófonos Neumann de condensador, que son los mejores para grabación electrónica y adaptados a los avances técnicos más notables dentro de la industria fonográfica mundial. Completan las instalaciones de la sala de grabación las tres grabadoras Ampex modelo 300: una para grabaciones en tres canales, otra para grabación en dos y la tercera para monoaural.

Debemos agregar el gabinete con todos los estudios auxiliares que permiten al estudio obtener las combinaciones que se requieren en cuestión de segundos. Por lo demás, la acústica de estos estudios no ofrece ninguna novedad y está adaptada al sistema común y corriente que se utiliza en las mejores salas grabadoras de las más prestigiosas compañías de discos de América y de otros continentes. (*Pantalla*, 1963)²⁸⁴

De la nota anterior llaman la atención la calidad y el costo de tales equipos, en particular las tres cámaras de eco, muy posiblemente las alemanas Elektromesstechnik EMT 140, diseñadas a finales de los años cuarenta y comercializadas a partir de 1957, que requerían de grandes áreas para su instalación.²⁸⁵ Igual puede decirse de los micrófonos Neumann [Figura 3.15] y de las grabadoras Ampex.

²⁸⁴ Referencia facilitada por la investigadora Carolina Santamaría-Degado, tomada de la edición del diario *Pantalla* del viernes 5 de julio de 1963.

²⁸⁵ Discos Fuentes ya contaba con una cámara semejante.

FIGURA 3.15. ANUNCIO PUBLICITARIO DEL FABRICANTE ALEMÁN NEUMANN (1963)

NEUMANN MICROPHONES

NEW! U-67 CONDENSER STUDIO MICROPHONE

CULMINATION OF OVER 30 YEARS OF ELECTRONIC LEADERSHIP!

Contains the following advanced features:

1. Electronically switched directional characteristics: Cardioid, Omni-directional, Figure-8.
2. Frequency response with virtually no peak at the high end.
3. Separate "Voice-Music" switch raises the roll-off starting point from 42 cps to 100 cps.
4. Sensitivity switch on microphone prevents overload of amplifier from close placement to sound source.
5. "Calibrating input" permits direct testing of microphone preamplifier with oscillator.
6. Uses regular EF-86 tube, readily replaceable.

Complete system includes: Microphone, Power supply, Interconnect cable and stand mount.

NEUMANN M-49b CONTINUOUSLY VARIABLE ELECTRONICALLY VARIABLE DIRECTIONAL PATTERN MICROPHONE SYSTEM

This microphone permits remote control of the directional characteristic. A smooth, continuous fader control selects any of the basic directional patterns (non-directional, bi-directional, and cardioid) and any intermediate pattern. Wide frequency response with extremely low distortion—0.6% 40-15 kc up to 110 db absolute.

Complete microphone system consists of microphone, power supply and MZ-49 Swive mounting harness.

NEUMANN KM-54a/KM-53a

The KM-54a is a super cardioid pressure microphone that has been designed with a wide frequency response. The 1 1/2" diameter, 5" long, 3 1/2" heavy metal, shock mounted in the 2 1/2" mounting suspension, can be aimed at the sound and provide more than 20db rejection of extraneous sounds in the studio.

Complete microphone system consists of microphone, power supply, inter-connect cable, output connector.

NEUMANN KM-56 MINIATURE CONDENSER MICROPHONE SYSTEM

The KM-56 satisfies a great demand for a microphone of modern, miniature design of unexcelled reliability and performance. It is a true self-contained condenser microphone incorporating electronic switching of the directional characteristic (O.S. Pat. No. 2,678,967) to all three patterns: non-directional, bi-directional and cardioid. It uses a large metal shielded vacuum capacitor spring built resistant to temperature and humidity effects.

Complete microphone system consists of microphone, power supply, inter-connect cable, output connector.

EMT 140 SERIES REVERBERATION UNITS

Operated by discriminating Radio, T.A. and Recording Studio every where for the most natural sounding artificial reverberation.

Decay period variable from 0.5 to 5.0 seconds, hand wheel adjusted or by optional remote control. Suspended steel plate creates high spectrum density decay.

Complete with amplifiers, moving coil driver and two contact pickup microphones presented for Stereo conversion.

EMT 140 is stereo and slightly higher. A natural Stereo recording, "Stereoizing" Mono Recordings and FM Stereocasters.

Space requirements: 17 1/2" x 6 1/2" x 8"

Information concerning all other EMT products available on request.

COMPLETE TECHNICAL SPECIFICATIONS WILL BE PROMPTLY FURNISHED UPON PROFESSIONAL REQUEST.

GOTHAM AUDIO CORPORATION
2 WEST 46 STREET, NEW YORK 36, N. Y. • (212) CO 5-4111

AUDIO • AUGUST, 1963

Fuente: *Audio* (agosto de 1963).²⁸⁶

La noticia publicada en el periódico *El Diario*, en su edición del 10 de junio de 1958, describe la operación que se llevaba a cabo en la sede de Codiscos en el Edificio Roca, e incluye dos fotografías: dos jóvenes al piano frente a un micrófono Telefunken U47 –quizás el más legendario y costoso de esta compañía alemana [Figura 3.16]–; y el técnico de grabación Gabriel Alzate con el director artístico David Ocampo al lado de la consola Altec Lansing Western Electric 230B de tubos, que tenía cuatro entradas para micrófono y dos salidas monofónicas duales, además de salida de monitoreo [Figura 3.17]. Una tercera fotografía, esta vez tomada del álbum fotográfico *Codiscos 50 años*, confirma que, al igual que su competencia, su turno también era Scully [Figura 3.18].

²⁸⁶ Disponible en <https://worldradiohistory.com/hd2/IDX-Audio/Archive-Audio-IDX/IDX/60s/Audio-1963-08-OCR-Page-0051.pdf#search=%22emt%20140%22>.

Muy seguramente, estos equipos alemanes fueron adquiridos a través de la norteamericana Gotham Audio Corporation, distribuidora de las marcas EMT y Neumann para el continente americano.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

FIGURA 3.16. ESTUDIO DE CODISCOS EN EL EDIFICIO ROCA, CENTRO DE MEDELLÍN. DOS CANTANTES AL PIANO FRENTE AL MICRÓFONO TELEFUNKEN U47



Fuente: El Correo (10 de junio de 1958; 10).

FIGURA 3.17. ESTUDIO DE CODISCOS EN EL EDIFICIO ROCA, CENTRO DE MEDELLÍN. EL INGENIERO GABRIEL ALZATE Y EL DIRECTOR ARTÍSTICO DAVID OCAMPO CON LA CONSOLA ALTEC LANSING 230B



Fuente: El Correo (10 de junio de 1958; 10).

FIGURA 3.18. ESTUDIO DE CODISCOS EN EL EDIFICIO ROCA, CENTRO DE MEDELLÍN. PROCESO DE CORTE CON EL TORNO SCULLY



Fuente: Álbum Codiscos.50 años (s. f.).²⁸⁷

A partir de 1964 salieron al mercado las primeras consolas de estado sólido, fabricadas por Laboratorios Bell y algunas compañías alemanas [Figura 3.19].

²⁸⁷ Esta fotografía fue sacada del álbum de celebración de los 50 años de Codiscos en 2000. Las de las Figuras 3.16 y 3.17 no aparecían en él, de allí que se hubiera tenido que recurrir al diario *El Correo*. Cabe agregar que al momento de su revisión (en 2018), muchas de las fotos y recortes de prensa habían sido sustraídos.

FIGURA 3.19. CONSOLAS DE ESTADO SÓLIDO. BE-M4 (1964), DE LABORATORIOS BELL; NEUMANN (1964);
 CONSOLA DE RADIO BC-7A (1968)

● **Microphone Mixer Amplifier.** A new four-channel all-transistor microphone mixer-amplifier has been added to the Public Address equipment line by Bell Sound. Designated the Be-M4, the new mixer is designed to work with any existing PA amplifier or booster amplifier to extend the input capability of the system. The Be-M4 includes individual inputs and gain controls for four low-impedance microphones and an external phono unit. A VU meter is included as well as headphone jacks so program level may be monitored both aurally and visually. A new feature is a cueing facility on each microphone channel. Each microphone gain control can be



pulled into the "cue" position and the VU meter may be switched to that microphone position, permitting the operator to adjust microphone levels and preview the sound, prior to switching it to the program line. The Be-M4 has a response of 20 to 20,000 cps ± 2 db and requires 5 watts of a.c. power for operation. Its size of 3" x 10" x 15" and styling are compatible with other Bell Be-series amplifiers. It weighs 9 pounds. Regular unbalanced 600-ohm output (or balanced 600-ohm output by using a plug-in output transformer) is provided. A special control output permits it to control standby power on a remote booster amplifier, if desired. TRW Columbus Division, 6325 Huntley Road, Columbus 24, Ohio. **Circle 199**



Transistorized control console by Neumann



- Unmatched flexibility
- Ease of operation
- Solid State design
- Utmost reliability

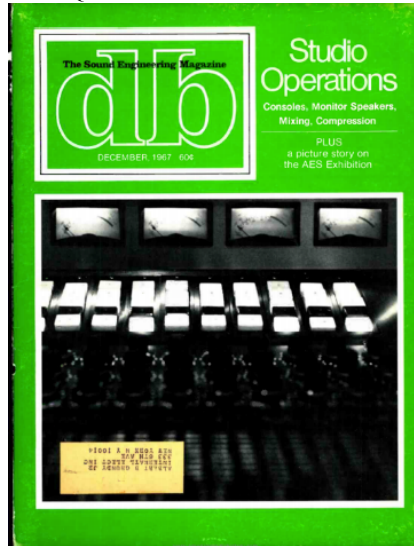
Dual-Channel Audio Consolette, Type BC-7A

Fuente: *db y Audio Engineering*.²⁸⁸

En 1969, Discos Fuentes adquirió la consola de estado sólido Electrodyne ACC-1204, para cuya instalación contaron nuevamente con la asesoría de Sydney Feldman y la asistencia, capacitación y mantenimiento de Thomas Franken, que hizo, al menos, veinticuatro viajes a Medellín. Llama la atención la prontitud de la disquera en adquirirla, pues no habían pasado más de unos pocos meses desde su lanzamiento [Figuras 3.20 y 3.21].

²⁸⁸ Disponibles en <https://worldradiohistory.com/>

FIGURA 3.20. PORTADA DE LA REVISTA *db* DE DICIEMBRE DE 1967 QUE MUESTRA LA CONSOLA ELECTRODYNE ADQUIRIDA POR DISCOS FUENTES



Fuente: *db* (diciembre de 1967).²⁸⁹

FIGURA 3.21. AVISO PUBLICITARIO DE LA CONSOLA ELECTRODYNE ACC-1608 APARECIDO EN LA EDICIÓN DE JULIO DE 1968 DEL *JOURNAL AES*

**THE ACC-1608
"ON THE RIGHT TRACK"**

**DO AWAY WITH "TEMPORARY, HALF-FUNCTIONAL" SYSTEMS...
THIS 8-TRACK AUDIO CONTROL CONSOLE DOES THE WHOLE JOB!**

Up till now 8-track people have had to make do with bailing wire and chewing gum imitations of professional audio control console equipment. No longer. Electrodyne has specifically designed the ACC-1608 for your use. The same Electrodyne engineering and quality has been used in the ACC-1608 along with that little bit more that continually creeps into our products. For starters we designed the ACC-1608 to complementarily handle your 8-track recording. There are 16 microphone or line inputs, expandable to 20.

Complete 6 position equalization with echo send and cue on each channel is provided along with independent outputs for 8 channels, 2 channel and monaural. There are 2 stereo pan pots, illuminated pushbutton switches and complete monitor switching can have it! Sure, for a price you say... Try us on price, you'll find bailing wire and chewing gum are much higher. Let the ACC-1608 get you on the right track, all eight of them.

Write or phone for complete literature on the ACC-1608 as well as the complete Electrodyne console and audio components line. Quotations on 12, 16 and 24 track consoles available on request.

ELECTRODYNE CORPORATION
7315 Greenbush Avenue • North Hollywood • Calif. 91605
Phone: (213) 870-1900 • Cable Address: "ELECTRODYNE"

JULY 1968, VOLUME 16, NUMBER 3 361

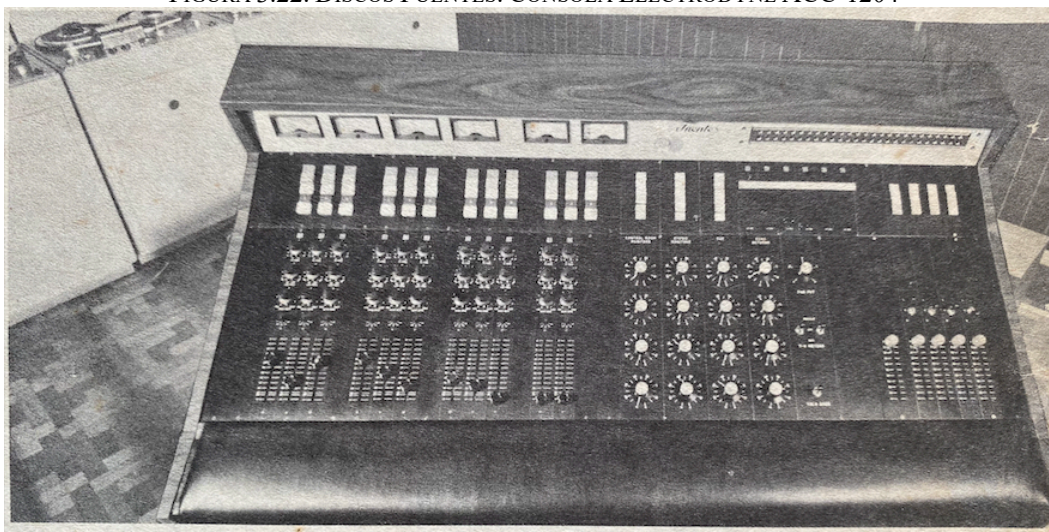
Fuente: *Journal AES* (julio de 1967: 361).²⁹⁰

²⁸⁹ Disponible en <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-DB-Magazine/60s/DB-1967-12.pdf>

²⁹⁰ Disponible en https://www.aes.org/images/e-lib/thumbnails/1/8/18846_full.png

Discos Fuentes era un asiduo asistente a las convenciones de la Audio Engineering Society (AES) en Ciudad de Nueva York, lo que le permitió renovar su consola en 1969 por la Electrodyne ACC-1204 [Figura 3.22].

FIGURA 3.22. DISCOS FUENTES. CONSOLA ELECTRODYNE ACC-1204



Fuente: contracarátula del álbum *Nuevo tumbao*, de Los Corraleros del Majagual (1969). Discos Fuentes L. P. 200508. Archivo personal del autor.

Aunque además de las consolas de Electrodyne también existían las opciones de Neve y Fairchild, las primeras se destacaban por la personalización que les ofrecían a sus clientes. Una mirada detallada a la Figura 3.22 revela no solo el logo de la disquera, sino las ligeras diferencias que mostraban frente a las anunciadas en la publicidad de las Figuras 3.20 y 3.21. Adicionalmente eran las más usadas por prestigiosos estudios, instituciones y corporaciones estadounidenses como la NBC, Technicolor, Naciones Unidas y la UCLA. Finalmente, las *majors* locales comenzaban a estar a la par del primer mundo.

En 1960, Discos Fuentes publicó el primer disco estereofónico interpretado y grabado por artistas del país: *Navidad negra* (ST FLP – 0014), a solo cuatro años del lanzamiento comercial de este formato, llevado a cabo en 1954 por la RCA Victor con la grabación de una obra de Johann Strauss hijo. Esta tecnología venía siendo mostrada en ferias y probada en grabaciones desde 1952 en formatos musicales orquestales, y finalmente se estableció en 1958 con las producciones de Audio Fidelity Records. Las cintas de grabación, por su parte, comenzaron a ofrecerse en el lapso de esos dos años.²⁹¹

Era evidente que la nueva alternativa traía consigo un grave problema: cómo hacer para que los usuarios de equipos monofónicos los siguieran disfrutando a pesar del cambio

²⁹¹ Tanto la grabación estereofónica como su reproducción comercial en cinta ya eran posibles, a pesar del alto costo de las máquinas de carrete abierto –preferidas por los audiófilos–, que claramente no eran el formato masivo de escucha. Hubo, entonces, que esperar un tiempo para la consolidación del formato en disco, el más popular para el público en general.

tecnológico. La respuesta vino de Pickwick Record Company, que a principios de los años sesenta lanzó una serie de discos en un formato llamado estéreo-compatible, que evitaba la pérdida del sonido por el cruce y cancelación de las fases entre los lados del sistema estereofónico, formato que la industria no demoró en implementarlo.

El artículo de Feldman amplía la situación de este momento tecnológico durante toda la década del 60.

[...] 10 años después, sigue la industria discutiendo los beneficios y contras de esta implementación. A medida que más público comprador de discos actualizaba sus equipos, se hizo evidente que la dificultad de producir un disco estéreo-compatible no estaba en la capacidad del cartucho para rastrear el disco con características de desgaste aceptables, sino en cómo sonaría cuando se reprodujera en un sistema monofónico.

Muchos sistemas monofónicos se vendían con cartuchos estéreo ya instalados, por lo que la conversión a estéreo se podía hacer rápidamente cuando el cliente así lo quisiera. La principal preocupación ahora, al producir un disco en estéreo-compatible, es que el espectro de sonido se sume correctamente en mono, de modo que, en una estación de radio FM en estéreo, el oyente del programa en mono reciba un equilibrio musical estéticamente aceptable.

Como muchas compañías discográficas están lanzando solo el disco en estéreo, la estación de radio AM tendrá el mismo problema, al igual que el comprador de discos que se quede con el equipo monofónico [traducción libre del autor]. (Feldman, 1970: 26)

La declaración de Feldman corrobora el problema que vivió la industria musical en los años sesenta y setenta, hasta que el formato estéreo pudo estandarizarse tanto en las emisoras como en los dispositivos de reproducción. Curiosamente, aún en la actualidad, los productores e ingenieros son dados a revisar mezclas en estéreo y su compatibilidad a monofónico, por lo que no es extraño que muchos equipos profesionales como mezcladores, sumadores y controles de monitoreo incluyan el “botón mágico” que hace la suma a monofónico. Un ejemplo patente de este recurso lo tienen las tan de moda cabinas de sonido actuales, que permiten sumar las señales estéreo en una sola, de manera que el concepto estético no se pierda.

Pasando al sistema de corte de acetato para el formato estéreo comercial, el denominado “45/45” fue diseñado y luego comercializado por la Westrex en 1958, y, poco tiempo después, el primer sistema estéreo-compatible creado por la Fairchild compartía con ella el mercado de las cabezas de corte. Técnicamente, la cabeza consistía de un filtro de corte de baja frecuencia en la información vertical de la aguja, de tal forma que no se presentarían problemas de fase graves entre los dos lados al momento de la suma de las señales a monofónico. No tardaron, sin embargo, en aparecer sus detractores, pues si bien el sistema les evitaba a las disqueras fabricar sus discos en dos formatos diferentes, un mal corte o un equipo de reproducción de baja calidad revelaba la manipulación.

Según Feldman, los asistentes a la asamblea de la AES llevada a cabo en Ciudad de Nueva York el 24 de febrero de 1960 se referían a esta tecnología como “comprometedora y

que degradaba la calidad del sonido, entre otros términos más fuertes” (1970). Y al referirse al estéreo-compatible, comentó lo siguiente:

El concepto inicial de un disco estéreo-compatible era que los surcos tenían que ser capaces de ser leídos correctamente por todas las agujas mono. Si el cartucho mono rastreaba el corte estéreo-compatible de manera satisfactoria, es decir, sin distorsión, saltos o desgaste excesivo, el comprador de discos no tendría que preocuparse por comprar discos estéreo

Incluso si no tuviera un dispositivo de reproducción estéreo, podría actualizar su equipo más adelante y saber que su colección de discos aún podría utilizarse. Para el fabricante de discos habría claras ventajas económicas si solo tuviera que producir un disco –el estéreo-compatible–, en lugar de las versiones estéreo y mono de los nuevos lanzamientos, como era la práctica común en ese momento [traducción libre del autor]. (Feldman, 1970)

Erling P. Skov, ingeniero de la Fairchild, publicó un artículo en el *AES Journal* de julio de 1960 donde explicó esta tecnología y concluyó lo siguiente:

Si la fuente de sonido está centrada exactamente entre los dos micrófonos en la grabación original, habrá muy poca componente vertical y su reducción no hará ninguna diferencia en el sonido general. La pérdida de graves al emplear esta técnica será, por tanto, una función de la distribución de los graves entre los dos canales estéreo.

El sistema estéreo-compatible se ha utilizado activamente en el campo durante más de un año y es una instalación integral incorporada en el sistema de corte estéreo Fairchild [traducción libre del autor]. (Skov, 1960: 155)

Esta declaración deja claro que las causas del problema que presentaba este sistema residían más en la falta de capacitación de los técnicos de grabación y operarios de corte de las disqueras que en el sistema mismo.

Como el cortador estéreo Fairchild era del tipo lateral-vertical, fue una idea elegante incorporar un *roll-off* [filtro] de baja frecuencia en el canal vertical, de modo que se pudiera controlar el grado del componente LF [*low frequency*] fuera de fase. Muchas veces, sin embargo, las cintas estéreo mal grabadas se pasaban a través de este sistema y se cortaban compatibles, sin prestar atención a cómo sonaba el disco en mono.

Este puede haber sido uno de los factores que contribuyeron a la mala aceptación por parte del público comprador de este tipo de registro. A medida que pasaba el tiempo, varias compañías discográficas pequeñas producían discos estéreo-compatible con excelentes resultados y buena respuesta de sus clientes, pero sacaban las cintas de principio a fin en condiciones controladas, con un registro estéreo-compatible como su objetivo [traducción libre del autor]. (Feldman, 1970: 26)

En su ponencia en la 35 Convención de la AES de 1968, John M. Eargle señaló el notable incremento en las ventas de los discos estéreo en Norteamérica en el período 1965-1968 [Figura 3.23] y entregó algunas recomendaciones para producir discos en el formato estéreo-compatible.

FIGURA 3.23. PORCENTAJE DE VENTAS DE LOS FORMATOS EN ESTÉREO Y MONOFÓNICO EN LA INDUSTRIA ESTADOUNIDENSE (1965-1968)

	Mono	Stereo
1965	67%	33%
1966	61	39
1967	46	54
1968 (to date)	9	91

Fuente: Eargle (1968).

1. Proceda con precaución cuando tenga dos micrófonos separados y en qué lugar se superponen sustancialmente las cápsulas.
2. Considere el uso de técnicas de micrófono *mid-side*.
3. Evite el uso de señales coherentes fuera de fase, especiales en la grabación estéreo.
4. Evite niveles de monitorización excesivos durante la bajada multicanal a dos pistas.
5. Asegúrese de que todos los pares de canales de transmisión y agrupamiento estéreo estén correctamente balanceados y alineados o, al menos, tenga en cuenta las diferencias fundamentales que puedan existir.
6. Considere los problemas de rastreabilidad [*tracking*] cuando se reproducen discos estéreo de alto nivel en reproductores de bajo precio [traducción libre del autor]. (Eargle, 1968: 280-281)

La reiteración sobre los formatos monofónico, estéreo y estéreo-compatible no es improcedente; por el contrario, obedece a un asunto que tanto las disqueras de Medellín como las del resto del mundo tuvieron que enfrentar y solucionar, en razón de que afectaba directamente el proceso de industrialización y comercialización, desde la concepción del disco hasta su duplicación.

Discos Fuentes, la primera en sacar el formato estéreo-compatible en el país, no fue ajena a esta problemática.

Cuando salió el disco *Navidad negra*, recuerdo que los cortes y el *stamper* los hacíamos en Estados Unidos, en los mismos estudios donde estuvo entrenando don José María.

Cuando el disco llegó al público fue tan grande el éxito, que el temor nuestro era que se dañaran los moldes o *stampers*, y si esto sucedía, había que mandarlos nuevamente a Estados Unidos y dejar de vender este exitazo.

Recuerdo que don José María dijo: “este problema no puede seguir así; me voy para Nueva York a comprar el equipo para hacer nuestros propios cortes estéreo”; y así fue.

Don José María viajaba a Nueva York con mucha frecuencia. A los cuatro meses estaba yo cortando estéreo-compatible, esto quiere decir que usábamos el mismo *stamper* o molde para estéreo y monofónico, evitando así un paso muy costoso y demorado.

Para producir este tipo de corte, yo tenía que hacer la grabación balanceada al máximo, y el bajo y el ritmo ponerlos en el centro para evitar que el corte tuviera mucho movimiento vertical de aguja. En todos estos sistemas me entrenó el Jefe, como le digo a don José María. Él me dice el Águila, no sé por qué. (Rincón Parra, citado en Peláez & Jaramillo, 1996: 52)

Es significativo el hecho de que la fecha del lanzamiento de este disco (7 de septiembre de 1960) coincide con la implementación de dicho formato en Estados Unidos. A partir de ese momento, Discos Fuentes publicó sus producciones tanto en estéreo como en monofónico, aunque también sacó otras con el nombre de estéreo-compatible [Figura 3.24].

FIGURA 3.24. CARÁTULAS DEL ÁLBUM *DINAMITA* EN DOS FORMATOS. DISCOS FUENTES ST.F.L.P. 0036 (ESTÉREO); DISCOS FUENTES F.L.P. 0036 (MONOFÓNICO) (1961)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁹²

La diferencia entre los dos discos de la Figura 3.24 es la siguiente: estéreo –a la izquierda–, el del nuevo e innovador formato recién implementado; alta fidelidad (Hi-Fi, *high fidelity*) – a la derecha–, la denominación comercial del formato estándar usado durante los años cincuenta. Ahora bien, un concepto no excluía al otro, de manera que el formato estéreo también podía llevar la categoría de alta fidelidad. En referencia al formato estéreo-compatible, este era anunciado en las contracarátulas de algunos de sus discos [Figura 3.25].

FIGURA 3.25. LA SONORA DINAMITA. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *DINAMITA*, PUBLICADO EN EL FORMATO ESTÉREO-COMPATIBLE. DISCOS FUENTES, ST.F.L.P. 0036



Fuente: Discogs (s. f.).²⁹³

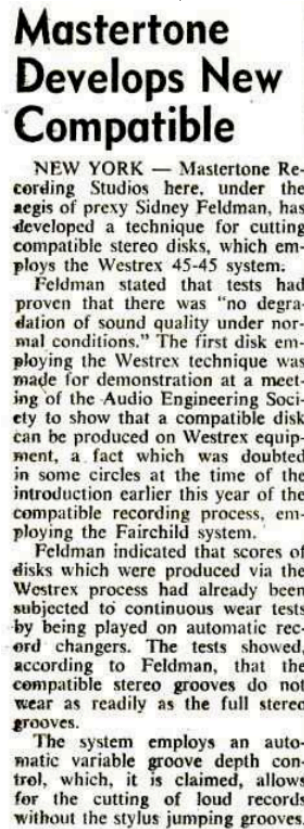
Cabe recordar la asesoría y constante acompañamiento de Sidney Feldman, ingeniero de los estudios Mastertone; fue él el que desarrolló la técnica de corte “45/45” en estéreo-

²⁹² Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1113171-La-Sonora-Dinamita-Dinamita?format=Stereo>; <https://www.discogs.com/es/master/1113171-La-Sonora-Dinamita-Dinamita?format=Mono>

²⁹³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1113171-La-Sonora-Dinamita-Dinamita?format=Stereo>

compatible con cabezales Westrex, diferente de la utilizada por la Fairchild, tal como lo anunció una nota de la revista *Billboard* [Figura 3.26].

FIGURA 3.26. NOTA DE LA REVISTA *BILLBOARD* ACERCA DEL FORMATO ESTÉREO COMPATIBLE (7 DE MARZO DE 1960)



Fuente: *Billboard* (7 de marzo de 1960: 6).

La revisión hecha a las listas de publicaciones de las demás disqueras de Medellín da cuenta de que la implementación del formato estéreo fue posterior a la de Discos Fuentes; de hecho, a principios de los años sesenta solo se encontraron muy pocas referencias publicadas. Por un buen tiempo las discográficas produjeron las dos versiones, estéreo y en monofónica, y así lo presentaban en las carátulas, de tal forma que aquel que tuviera un innovador reproductor estereofónico no tendría problema en adquirir el nuevo formato compatible, mientras quien aun conservaba su viejo equipo monofónico podía escoger cualquiera de los dos formatos sin tener degradación del sonido.

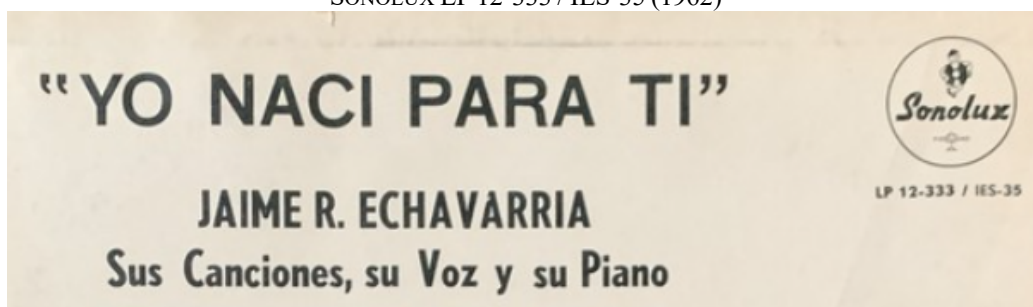
Sonolux implementó el nombre comercial "SonoXestéreo" para denominar sus discos en estéreo, que identifican con las letras IES en el consecutivo de las referencias de sus catálogos [Figura 3.27]. Ejemplo de ello es la contracarátula del álbum de la figura anterior, donde aparecen referenciadas las dos versiones: la monofónica –LP 12-333– y la estéreo – IES-35– [Figura 3.28].

FIGURA 3.27. SONOLUX. CARÁTULA DE ÁLBUM *YO NACÍ PARA TI*, “SONOXESTÉREO” (1962)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁹⁴

FIGURA 3.28. CONTRACARÁTULA DE ÁLBUM *YO NACÍ PARA TI*, CON LAS DOS REFERENCIAS OFRECIDAS. SONOLUX LP 12-333 / IES-35 (1962)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁹⁵

En Codiscos, el formato estéreo comenzó a comercializarse un poco después, para lo cual no adoptó otro consecutivo numérico, sino que, simplemente, añadió la letra “E” a las siglas LDZ: Estéreo de Larga Duración Zeida, E-LDZ [Figura 3.29].

²⁹⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1621689-Jaime-R-Echavarr%C3%ADa-Yo-Nac%C3%AD-Para-T%C3%AD?format=Stereo>; <https://www.discogs.com/es/master/1621689-Jaime-R-Echavarr%C3%ADa-Yo-Nac%C3%AD-Para-T%C3%AD?format=Mono>

²⁹⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1621689-Jaime-R-Echavarr%C3%ADa-Yo-Nac%C3%AD-Para-T%C3%AD?format=Stereo>; <https://www.discogs.com/es/master/1621689-Jaime-R-Echavarr%C3%ADa-Yo-Nac%C3%AD-Para-T%C3%AD?format=Mono>

FIGURA 3.29. CODISCOS. ETIQUETAS DE ÁLBUM *FRANCISCO ZAPATA Y SUS NUEVOS RITMOS AL ROJO*, EN VERSIONES MONOFÓNICO Y ESTÉREO (1967)



Fuente: Discogs (s. f.).²⁹⁶

Otro de los adelantos tecnológicos destacados de esos años fue el reductor de ruido desarrollado por Dolby Laboratories, que les permitió a las disqueras subir de manera considerable el rango dinámico de sus discos. La tecnología, denominada Dolby System A, fue actualizada en 1965, pero su implementación en Colombia ocurrió posteriormente. Llama la atención que la única disquera que lo manifestó de manera pública fue Discos Fuentes [Figura 3.30].

FIGURA 3.30. DISCOS FUENTES. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO, EL BUENO*, CON LA MARCA REGISTRADA DOLBY SYSTEM A (1972)



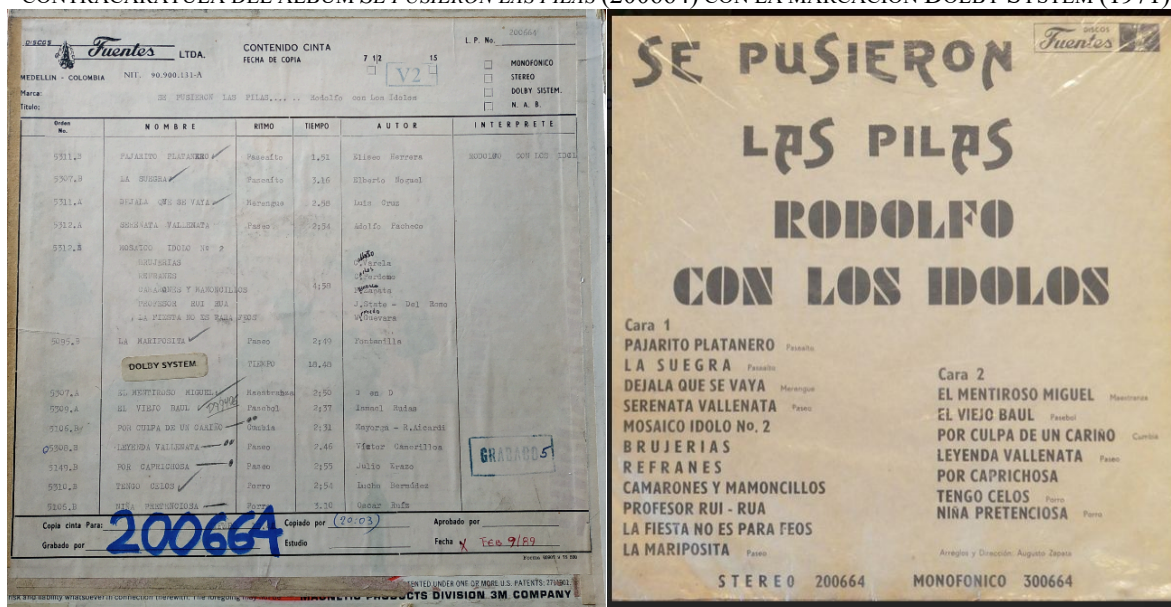
Fuente: archivo personal del autor; Discogs (s. f.).²⁹⁷

²⁹⁶ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1061997-Francisco-Zapata-Y-Sus-Nuevos-Ritmos-Al-Rojo-Colosal?format=Mono>:
<https://www.discogs.com/es/master/1061997-Francisco-Zapata-Y-Sus-Nuevos-Ritmos-Al-Rojo-Colosal?format=Stereo>

²⁹⁷ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1146389-Fruko-El-Bueno-Fruko-y-sus-Tesis-Fruko-El-Bueno?format=Stereo>;

En la parte central derecha de la Figura 3.30 se observa el logo de la marca registrada Dolby System A. Según el catálogo oficial de la disquera, este disco fue publicado el 30 de octubre de 1972, es decir, siete años luego del lanzamiento del procesador. En todo caso, para 1971, Discos Fuentes había publicado el álbum *Se pusieron las pilas* (200664), de la agrupación Rodolfo Aicardi con los Ídolos, en cuya etiqueta –que iba al respaldo de las cintas maestras– se aprecia su aplicación, mas no así en su contracarátula [Figura 3.31].

FIGURA 3.31. DISCOS FUENTES. RODOLFO AICARDI CON LOS ÍDOLOS. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA Y CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *SE PUSIERON LAS PILAS* (200664) CON LA MARCACIÓN DOLBY SYSTEM (1971)



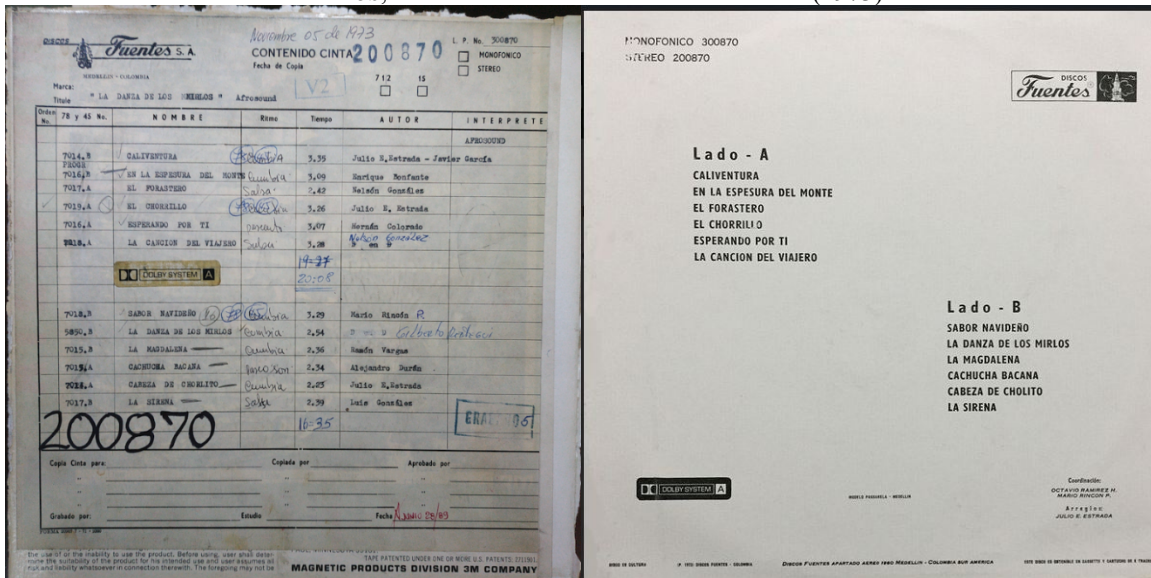
Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.²⁹⁸

El sello adherido a la etiqueta de la Figura 3.31 solo muestra la leyenda Dolby System sin la letra A, hecho que lleva a preguntarse si la cinta fue pasada por el procesador nuevo o por el original. Con todo, se encontraron otras etiquetas de álbumes con la leyenda Dolby System A, así que el proceso pudo ser aplicado en un prensaje posterior, una práctica muy común en las disqueras [Figura 3.32].

<https://www.discogs.com/es/master/1146389-Fruko-El-Bueno-Fruko-y-sus-Tesos-Fruko-El-Bueno?format=Mono>

²⁹⁸ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/8724528-Rodolfo-Con-Los-Idolos-Se-Pusieron-Las-Pilas>

FIGURA 3.32. DISCOS FUENTES. AFROSOUND. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *LA DANZA DE LOS MIRLOS*, CON LA MARCACIÓN DOLBY SYSTEM A (1973)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.²⁹⁹

En relación con las demás disqueras, no fue posible establecer la fecha en que iniciaron la implementación del sistema Dolby, ya que en ninguna de las carátulas, contracarátulas o etiquetas de las cintas maestras revisadas apareció información. Discos Fuentes publicó el logo Dolby en las contracarátulas de sus álbumes solo entre 1972 y 1974, pero lo continuó usando en las etiquetas de cintas maestras, seguramente con el propósito de no cometer el error técnico de aplicarlo dos veces.

Pasando a las cintas que utilizaban las disqueras a nivel mundial, las más comunes fueron las Scotch, de la compañía 3M, y las Ampex, aunque en el caso de las disqueras locales también hubo otras marcas. En los archivos de cintas de Discos Fuentes se pudieron apreciar, hasta la destrucción parcial de su archivo, las cintas Scotch referencia 111 y 202 y, más adelante, las Ampex 404 y 456, todas ellas cintas maestras estéreo de dos canales [Figuras 3.33, 3.34, 3.35 y 3.36, respectivamente].

²⁹⁹ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/513932-Afrosound-La-Danza-De-Los-Mirlos>

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

FIGURA 3.33. CINTA MAGNÉTICA DE ACETATO SCOTCH REFERENCIA 111, DE LA COMPAÑÍA 3M, USADA EN DISCOS FUENTES A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1960



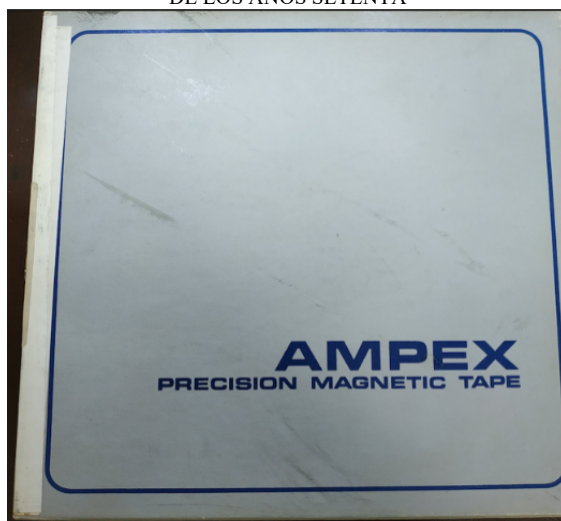
Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

FIGURA 3.34. CINTA MAGNÉTICA DE POLIÉSTER SCOTCH REFERENCIA 202, DE LA COMPAÑÍA 3M, USADA EN DISCOS FUENTES ENTRE MEDIADOS DE LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970

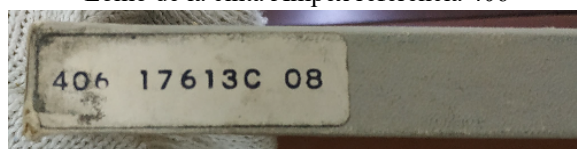


Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

FIGURA 3.35. CINTA MAGNÉTICA MASTER AMPEX REFERENCIA 406, USADA EN DISCOS FUENTES A MEDIADOS DE LOS AÑOS SETENTA



Lomo de la cinta Ampex referencia 406



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

FIGURA 3.36. CINTA MAGNÉTICA MASTER AMPEX REFERENCIA 456, USADA EN DISCOS FUENTES EN LOS AÑOS OCHENTA



Lomo de la cinta Ampex 456



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

En Codiscos, durante los años sesenta, las cintas eran la Scotch 111 y la 202; y para los setenta, cambió a la referencia 206 [Figura 3.37].

FIGURA 3.37. CAJA DE LA CINTA MAGNÉTICA MASTER DE POLIÉSTER REFERENCIA 206, DE LA COMPAÑÍA 3M Y SU MARCA SCOTCH, USADA EN CODISCOS EN LA DÉCADA DE 1970



Cinta magnética Scotch referencia 206 (interior)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Codiscos.

En el caso de Sonolux fue muy difícil poder ingresar a sus archivos de cintas en razón de que, al momento de esta investigación, la disquera se encontraba en el proceso de venta de su catálogo a otra compañía del país, y ni comprador ni vendedor permitieron acceder a la pesquisa; otra dificultad fue su sitio de almacenaje: Bogotá.

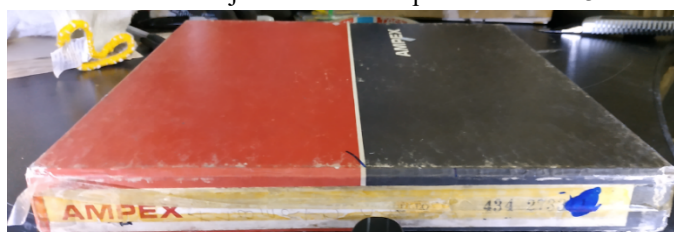
Un hecho singular ocurrió en la búsqueda realizada en la bodega de Codiscos: se halló una cinta maestra de Sonolux que bien pudo tratarse de una cinta para el consumo comercial de envío al catálogo “legal” o de una licencia otorgada entre las dos disqueras. Así lo permiten concluir dos factores: el texto que aparece en la etiqueta de créditos al respaldo de la caja; y el uso de la cinta, que, en la página especializada de la AES, señala que es una “cinta de consumo de óxido marrón de alto rendimiento sin recubrimiento posterior de 1,5 mil”³⁰⁰ [Figura 3.38].

³⁰⁰ Mil: la milésima parte de una pulgada, equivalente a 0,0254 mm.

FIGURA 3.38. CINTA AMPEX REFERENCIA 434, PROPIEDAD DE SONOLUX (1974)



Lomo de la caja de la cinta Ampex referencia 434



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Codiscos.

Industrias Fonográficas Victoria, que se había trasladado de Cali a Medellín a mediados de los años sesenta, conserva la mayoría de sus cintas, incluso *multitrack*. Infortunadamente, al igual que en Sonolux, su dueño fue reacio a permitir una revisión detallada y solo asintió a un vistazo general a la bodega sin la posibilidad de tomar registros fotográficos. Al parecer, la disquera enfrenta actualmente litigios de propiedad intelectual con artistas y terceros interesados en su valioso catálogo del género popular colombiano llamado guasca, de despecho o de carrilera, que tiene un alto impacto en la memoria sonora de la ciudad.

Para terminar con la revista a las cintas utilizadas por las disqueras locales, Americana de Discos guarda gran parte del catálogo de Discos Silver, una de las más antiguas de la ciudad. Las cintas más favorecidas eran las Scotch 111, 190 (*extra play*) y 250 –para masterización en estudio–; las Magnetophonband, de la antigua BASF; las Quantegy / Ampex 499 y las Audiotape, de la norteamericana Audio Devices, Inc. [Figuras 3.39, 3.40, 3.41, 3.42 y 3.43, respectivamente].

S. Dorsey (s. f.). *Ampex tape-type list*. Langley, VA: NASA Langley Research Center. Disponible en <https://www.aes.org/aeshc/docs/ampextape/ampextapes.pdf>

FIGURA 3.39. CINTA MAGNÉTICA SCOTCH REFERENCIA 111, DE LA COMPAÑÍA 3M, USADA EN DISCOS SILVER Y más adelante en Discos Metrópoli



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

FIGURA 3.40. CINTA MAGNÉTICA DE POLIÉSTER SCOTCH REFERENCIA 250 PRO-PACK, DE LA COMPAÑÍA 3M, USADA EN DISCOS METRÓPOLI



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

FIGURA 3.41. CINTA ESTÁNDAR MAGNETOPHONBAND, DE LA COMPAÑÍA BASF



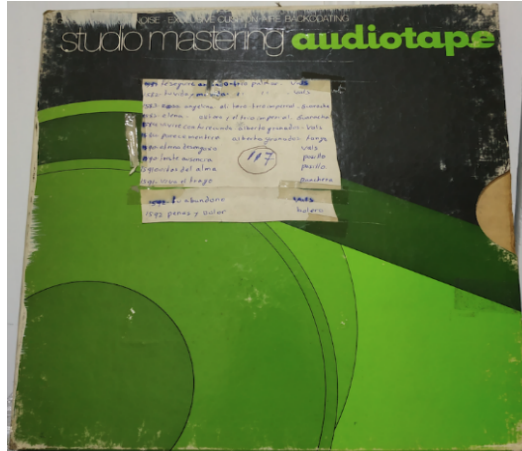
Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

FIGURA 3.42. CINTA QUANTEGY / AMPEX REFERENCIA 499, PARA MASTER



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

FIGURA 3.43. CINTA MÁSTER DE LA MARCA AUDIOTAPE, FILIAL DE AUDIO DEVICES, INC.

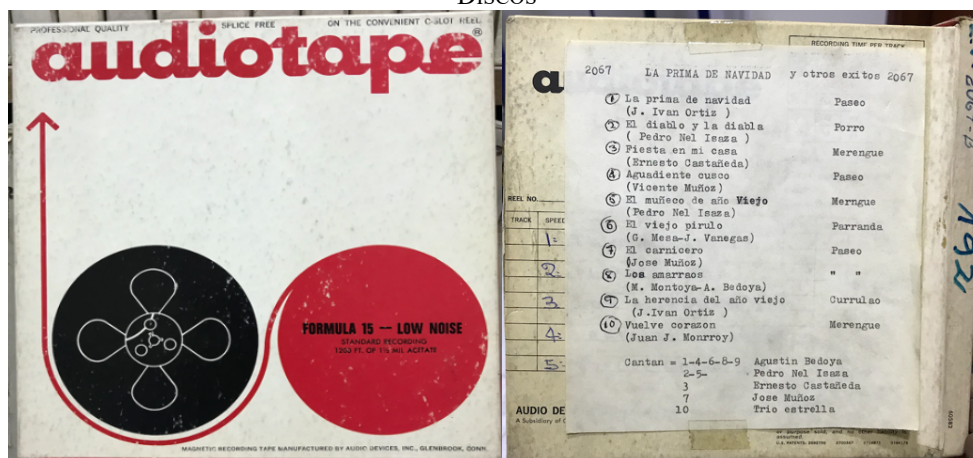


Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

Esta multiplicidad de marcas y referencias da cuenta de los cambios que Americana de Discos ha atravesado en su historia y de los diferentes catálogos que ha adquirido: Silver, Industria Nacional del Sonido (INS), Fabuloso, Metr poli y de la misma Americana de Discos. Adicionalmente, se encontraron unas cintas de acetato de 5 pulgadas de *reel* y 1.200 pies marca Audiotape –diferentes a las tradicionales de 2.500 pies–, llamadas Formula 15 de bajo ruido. Usualmente, estas cintas se grababan a velocidades muy lentas: de all  que, a pesar de lo limitadas, cupieran bastantes temas [Figuras 3.44 y 3.45].

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

FIGURA 3.44. CINTAS DE 5 PULGADAS DE REEL DE LA MARCA AUDIOTAPE, FILIAL DE AUDIO DEVICES, INC., PARA LA VELOCIDAD DE 3 ¾ PULGADAS POR SEGUNDO, ENCONTRADAS EN EL ARCHIVO DE AMERICANA DE DISCOS



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

FIGURA 3.45. TEXTO EN EL INTERIOR DE LA CINTA FORMULA 15, DE LA MARCA AUDIOTAPE, FILIAL DE AUDIO DEVICES, INC.

Formula 15 Audiotape: A low noise sound recording tape which cuts the annoying background hiss by at least half (6 db). The low noise feature, combined with unexcelled frequency response, makes Formula 15 the logical choice for high quality music recording at 3¾ ips. The same tough binder and highly polished surface as in Formula 10.

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Americana de Discos.

Termina esta sección con un vistazo a los micrófonos. Sobraría decir que para la época de análisis surgieron los más importantes y famosos de la historia del audio si no fuera por el hecho de que las disqueras de la ciudad pudieron adquirirlos. Aquí también las fechas de compra no quedaron documentadas y solo se puede acudir a elementos visuales –carátulas, contracarátulas y fotografías de archivo–. Un *bonus* singular que adquirieron estos artefactos fue su valor estético-visual, pues aparecían como protagonistas en muchas de las carátulas.

El listado incluye las siguientes marcas y referencias: los norteamericanos RCA, Electro Voice y Shure, los alemanes Neumann y Telefunken –con su clásico U47– y los austríacos AKG. Cabe recordar que no solo eran usados en las disqueras, sino también en los radioteatros, las emisoras radiales y las presentaciones en vivo [Figuras 3.46, 3.47, 3.48, 3.49, 3.50, 3.51 y 3.52].

FIGURA 3.46. EL DUETO FORTICH Y VALENCIA AL FRENTE DEL MICRÓFONO RCA 44 EN UNA EMISORA DE RADIO DE MEDELLÍN (1966)



Fuente: *El Diario* (22 de septiembre de 1966: 10).

FIGURA 3.47. CONFERENCISTA AL FRENTE DEL MICRÓFONO SHURE UNIDYNE 55 (DÉCADA DE 1950)



Fuente: *El Diario* (28 de septiembre de 1967).

FIGURA 3.48. PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN. MICRÓFONO DINÁMICO DE CRISTAL TURNER S34X (DÉCADA DE 1940)



Fuente: *El Diario* (1968).

FIGURA 3.49. PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN. OTRA IMAGEN DEL MICRÓFONO DINÁMICO DE CRISTAL TURNER S34X (1969)



Fuente: *El Diario* (12 de marzo de 1969: 11).

FIGURA 3.50. PAR DE MICRÓFONOS RCA 44. EMISORA LA VOZ DE MEDELLÍN (1957)



Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Fotografía: Diego García, Digar (1957).

FIGURA 3.51. ORQUESTA SONOLUX. RADIOTEATRO DE LA EMISORA LA VOZ DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN. DOS MICRÓFONOS RCA 77 Y UN MICRÓFONO RCA 44 COLGADOS SOBRE EL ESCENARIO (CIRCA 1961)



Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Fotografía: Diego García, Digar (circa 1961).

FIGURA 3.52. HOTEL NUTIBARA, MEDELLÍN. ORQUESTA DE LUCHO BERMÚDEZ CON DOS MICRÓFONOS, POSIBLEMENTE LOS ASTATIC T3 DE PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1940 (CIRCA 1955)



Fuente: López (s. f.). El hotel de las estrellas. *Centro de Medellín*. Fotografía: Gabriel Carvajal.³⁰¹

Los micrófonos que aparecen en las Figuras 3.46 a 3.52 fueron muy probablemente los más usados en esos años, hasta la entrada de los reconocidos Shure SM57 y 58, para eventos culturales, y el SM7B, el Electro Voice RE20 y el Sennheiser MD441, todos ellos de transducción dinámica, para las emisoras radiales.

De los componentes tecnológicos de audio, los micrófonos son sin lugar a dudas los que más resisten el uso y el paso del tiempo, y algunos de los fabricados en aquellas décadas se han convertido en auténticas joyas por las que se pagan precios exorbitantes. Claro está que los de cinta, como los RCA y los Telefunken U47 valvulares, son más frágiles y delicados y sufren de daños sistemáticos en sus fuentes externas, pero aun así siguen presentes en los mejores estudios del mundo.

3. LA ESTÉTICA SONORA EN LA MÚSICA TROPICAL SEGÚN LA AGRUPACIÓN

Los análisis discográficos que se presentan en esta sección tienen como puntales el concepto de tecno-estética propuesto por Simondon, relacionado con las máquinas y su dimensión artística (2017), y las observaciones planteadas por Zagorsky-Thomas (2014). Su eje transversal es la música tropical colombiana producida en los años sesenta y setenta,

³⁰¹ Disponible en <https://www.centrodedemellin.co/ArticulosView.aspx?id=57&type=A&idArt=58>

considerada desde las máquinas, los equipos y los resultados de su implementación y uso en las disqueras y las agrupaciones paisas.³⁰²

En orden de aparición, las agrupaciones son las siguientes: Los Teen Agers, Los Golden Boys, Los Black Stars, Los Hispanos –en su paso por Codiscos y Discos Fuentes–, Los Graduados, Afrosound y el Combo de las Estrellas. Otras agrupaciones como Los Falcons, Los Monjes, Los Claves y Los Éxitos, que tuvieron algunos temas exitosos, también tendrán una corta reseña.

En relación con Simondon (2017), es fundamental integrar las variables resultantes del uso de la tecnología y su relación con la estética sonora, en la medida en que, de manera evidente, se compruebe una implicación sustancial de parte de quienes intervinieron en el proceso en la producción de las obras y se generen cambios a través del tiempo que permitan identificar el sonido particular de cada agrupación. Con excepción de Afrosound, que tiene a la guitarra como instrumento protagonista, y El Combo de las Estrellas, cuya configuración es similar a la de las orquestas venezolanas, la coincidencia de formato orquestal, arreglistas, productores y, sobre todo, de propósitos comerciales, el sonido de las demás agrupaciones es bastante similar.

Y en relación con Zagorsky-Thomas (2014), es necesario considerar el escenario de interpretación, así como la caricaturización sonora y demás lineamientos planteados por el británico para trazar los lineamientos que ayuden a diferenciar las agrupaciones y a determinar su grado de incidencia en el resultado final de la estética sonora de cada agrupación.

Así, se proponen tres variables: 1) la tecnología de audio y su uso, determinada por la adquisición de equipos, la forma de grabación y su adaptación al género tropical; 2) los espacios de producción y el estudio de grabación como artefacto y dispositivo estético, que permitieron la escenificación de los proyectos artísticos y comerciales; y 3) la variable sonoro-musical, que examina la evolución y desarrollo del género a través del tiempo. Estas variables, a su vez, cubren otros aspectos de la producción discográfica como los equipos de trabajo, los roles, el sello discográfico y la promoción y comercialización.

Adicionalmente, debe tenerse en cuenta que, dadas la informalidad y poca experiencia musical de las agrupaciones, del momento de su conformación –atraídos por la moda de los grupos foráneos– al de hacer una producción discográfica –cuando, supuestamente, habían alcanzado un nivel “adecuado”– hubo de pasar algún tiempo.

³⁰² El vocablo “paisa” es un gentilicio coloquial usado para designar a las personas originarias de los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío. Asimismo, por antonomasia, se aplica a las costumbres y culturas de esta región de Colombia.

3.1 LOS TEEN AGERS Y EL COMIENZO DE LA REVOLUCIÓN

Según la historiografía temprana hallada acerca de las producciones discográficas de agrupaciones juveniles de música tropical en Medellín, Los Teen Agers aparecen como el grupo fundacional y “se les puede perfectamente considerar los pioneros del movimiento tropical juvenil colombiano”. (Parra Valencia, 2017: 140)

Toda la juventud colombiana y, sobre todo, la antioqueña, disfrutó y rindió tributo a un grupo de muchachos paisas que con su entusiasmo constituyeron el conjunto madre y alma de todo ese movimiento juvenil colombiano que tuvo su sede y creación en Medellín: Los Teen Agers. (Burgos Herrera, 2011: 21)

Primera producción. *Los Teen Agers*, Codiscos LDZ 2015 (1958)³⁰³

Repertorio: covers de temas internacionales, con solo dos temas de música tropical.

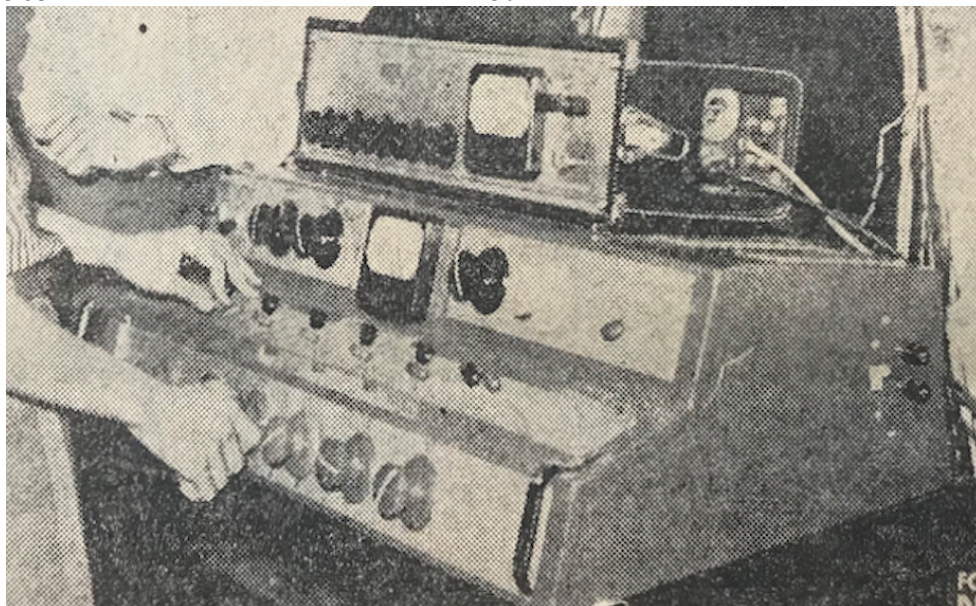
Instrumentación: acordeón, guitarra eléctrica, batería y percusión; dos de los temas tienen coros.

Estudio: piso quinto del Edificio Roca, centro de Medellín. Es factible que por sus limitaciones arquitectónicas y de espacio haya habido que usar una cámara de reverberación natural o un equipo electromecánico.

Equipo: consola Altec-Lansing 230B de cuatro canales, adicionada con un preamplificador multicanal [Figura 3.53]. Con estos componentes era posible grabar orquestas tropicales de gran tamaño como las de Pacho Galán, Edmundo Arias, Lucho Bermúdez y Los Hermanos Martelo.

³⁰³ Nota. A partir de esta sección, las fuentes visuales y de audio de las producciones analizadas se anotan en un apéndice al final del capítulo.

FIGURA 3.53. CODISCOS. CONSOLA ALTEC-LANSING 230B CON PREAMPLIFICADORES ENCIMA DE ELLA (1958)



Fuente: El Correo (10 de junio de 1958: 10).

Interpretación / mezcla: problemas en la estabilidad rítmica, específicamente en los micro-ritmos.

Temas destacados: “Qué rico el mambo” (A5), de Dámaso Pérez Prado; el danzón “Almendra” (A2), de Abelardo Valdés; y el pasillo colombiano “Amalia” (A4), de Joaquín Arias, con una excelente estabilidad rítmica y precisión en el ensamble.

Notas

- Aparentemente, la producción no tiene contrabajo, aunque el testimonio de dos de sus integrantes parece contradecir esta afirmación.

Octavio Giraldo: —don Alfredo [Díez] nos llamó a grabar el disco y entonces nos comenzó a entrar también dinero por grabar. Ensayamos, discutimos los temas... ¡ah!, pero cuando hicimos el primer disco todavía no estaba Aníbal Ángel y además no teníamos bajo; entonces en algunas grabaciones nos reforzó con el bajo de cajón el señor Edmundo Arias.

Luis Fernando Escobar: —y de esa manera grabamos el primer disco... eso era horrible. (Giraldo & Escobar, citados en Burgos Herrera, 2011: 47)

- La grabación se realizó en bloque. Este uso fue común en todas las agrupaciones hasta mediados de los años setenta.
- En comparación con el sonido en primer plano que se lograba en las grabaciones de las grandes orquestas, los cuatro instrumentos de este álbum suenan lejanos.

Segunda producción. *Teen Agers' Bar*, Codiscos LDZ 2028 (1959)

Repertorio: covers de temas internacionales y dos temas inéditos de música tropical.

Instrumentación

- La agrupación pasó de cuatro a ocho integrantes, incluyendo al pianista Aníbal Ángel y al cantante Gustavo “el loko” Quintero, que participó en los coros y la percusión.
- Se incorporó el contrabajo.

Estudio y equipo: los mismos de la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Buena estabilidad rítmica y ensamble sonoro. El profesionalismo de Aníbal Ángel elevó el nivel interpretativo de la agrupación.

Eran muchachos de mi misma edad, serios y buenos músicos; entonces nos pusimos a ensayar y a ensayar... claro que ya habían grabado un disco larga duración, pero ellos mismos lo sintieron un poco vacío y opinaron que les faltaba algo más profesional. (Ángel, citado en Burgos Herrera, 2011: 31)

Temas destacados: “Isla de San Andrés”, de Aníbal Ángel. Considerada la primera obra del género tropical juvenil grabada en Medellín, con la que se inicia en términos discográficos la época de estudio de esta investigación.

Notas

- La célula rítmica de las maracas y el *hi-hat* es de cuatro negras. El clásico patrón de blanca y dos negras³⁰⁴ –que también iba a hacer el güiro– aún no había sido adoptado por todas las agrupaciones como la célula rítmica estándar.
- La presencia del contrabajo amplió el espectro de frecuencias de la producción.

*Acerca de “Isla de San Andrés” (B5)*³⁰⁵

La introducción, en ritmo de chachachá lento, conduce a un ritmo similar al porro, aunque en la etiqueta del disco aparece como son montuno. La diferencia entre ellos reside en la figura del bajo y la mano izquierda del pianista: una nota blanca y dos negras –escritas en compás partido–, característica del porro mientras la mano derecha hace síncopas y contratiempos.

Tercera producción. *Travesuras musicales*. Codiscos LDZ–2056 (1960a)

Es el último álbum de Aníbal Ángel antes de su viaje a Estados Unidos.

Repertorio

- De los 14 temas, ocho son composiciones propias: siete de Aníbal Ángel y una de Octavio González y Gustavo Quintero.

³⁰⁴ Teniendo en cuenta que el compás está en 2/2.

³⁰⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ck5P1J8km0g>

- Se introduce un nuevo ritmo: el montocumbé, posible émulo del merecumbé del maestro Pacho Galán.

Instrumentación

- De los ocho intérpretes de la producción anterior, pasa a seis.
- La guitarra eléctrica es protagonista en varios de los temas.
- Las voces y el piano se escuchan con un nivel de reverberación bastante alto.

Estudio y equipo: los mismos de las dos primeras producciones.

Interpretación / mezcla

- Gustavo Quintero participa como cantante solista y comienza a proyectarse como una de las voces más representativas de la música tropical en Colombia. Sus animaciones –que se escuchan en “El gordo” (A5)– serán una de sus improntas más características.
- Asimismo, participó como el intérprete del contrabajo.
- El patrón de blanca y dos negras se consolida como la célula rítmica estándar de la percusión menor en la música tropical colombiana.
- La dinámica del contrabajo es inconsistente. En “Stroll, te quiero besar” (B3) y “Mambo de fuego” (A6) se escucha muy presente, incluso con algunas falsas relaciones armónicas mientras que en “Mi churrunguis” (A2) y “San Antonio” (B1) es apenas perceptible.

Cuarta producción. *Al ritmo de la juventud*. Codiscos LDZ–2059 (1960b)

Repertorio: incluye seis merengues dominicanos compuestos por el pianista y compositor Francisco Zapata, que reemplazó a Aníbal Ángel.

Instrumentación

- De los seis intérpretes de la producción anterior, pasa a cinco.
- A la percusión se le añaden las palmas.

Estudio y equipo: similares las producciones anteriores.

Interpretación / mezcla

- La introducción de los seis merengues es la misma para todos: bajo, batería y maracas.
- En comparación con la producción anterior, la dinámica del contrabajo se estabiliza.

Temas destacados: los seis merengues dominicanos. Es factible que el hecho de que ocuparan la mitad del álbum hubiera tenido que ver con la presión ejercida por las preferencias del público. Solo a partir de la siguiente producción, la agrupación iba a enfatizar la música tropical colombiana.

De las cuatro producciones grabadas en Codiscos se concluye lo siguiente:

- La preponderancia del piano y la batería como base del ritmo, en razón de que el acordeón no alcanzaba a cumplir con esta función y solo era un instrumento coyuntural por la afición desde muy joven de uno de los integrantes fundadores.
- El remplazo del acordeón por el solovox de la compañía Hammond.

- La participación de la guitarra eléctrica y el contrabajo al estilo de las bandas estadounidenses, no obstante, el hecho de que a la llegada de la agrupación a Discos Fuentes esta sonoridad no fue tenida en cuenta.
- Las limitaciones acústico-arquitectónicas y tecnológicas de la disquera.

Quinta producción. *Nuevos ritmos*. Discos Fuentes F.L.P. 0067 (15 de diciembre de 1961)
La entrada de la agrupación a Discos Fuentes cambió radicalmente su estilo y sonido. La disquera estaba estrenando estudios de grabación y comenzaba a implementar el formato estéreo, que permitió ampliar la espacialidad del sonido y darle un vuelco total a la puesta en escena del álbum.

Retomando el concepto de *staging*, de Zagorsky-Thomas:

Tal vez el aspecto más obvio y ciertamente el más estudiado de la puesta en escena de la música grabada ha sido la creación de la impresión de espacio real e imaginario a través del proceso de producción. Las percepciones de intimidad, escala y atmósfera que sugieren o refuerzan intensiones particulares de una interpretación se han convertido en la moneda común de la música grabada.

Del mismo modo, los niveles de realismo y las versiones de “caricaturización” del espacio sónico se han desarrollado en relación con los estilos de música particulares y sus culturas musicales asociadas. Sin embargo, así como la puesta en escena teatral y cinematográfica va más allá de la elección y diseño del espacio de ejecución, la puesta en escena de la música grabada puede utilizarse para alterar el timbre de una actuación mediante técnicas como equalización, distorsión, ajuste de fase, *flanger* y otras.

Y al igual que los ángulos de cámara, el vestuario y la iluminación, estas técnicas pueden sugerir el estado de ánimo, la atmósfera, las relaciones entre los artistas intérpretes o ejecutantes, las prioridades o los puntos de interés y las referencias históricas o culturales.

Además, con la música grabada, el modo de consumo es a menudo diferente al de escuchar atentamente, y la función de la música, por ejemplo, bailar o crear estados de ánimo, puede tener un impacto en la forma en que se escenifica [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas, 2014: 39)

La analogía planteada por Zagorsky-Thomas entre el ámbito cinematográfico y la escenificación de las producciones discográficas en el aparato de creación estética del estudio de grabación toma fuerza en esta producción y coincide con el concepto de *tecno-escena* propuesto por Kozak: “la relación de las artes escénicas (teatro, danza, performance, entre otras) con la tecnología debe ser considerada a la luz de la multiplicidad de lenguajes y tecnologías sonoras, visuales y audiovisuales que conviven en toda representación escénica”. (2012-2015: 200)

Otro autor que menciona el término *staging*, principalmente relacionada con la puesta en escena de la voz, es el investigador Serge Lacasse, que afirmó que su comportamiento en un escenario de grabación discográfica puede contener dos aspectos relevantes, uno relacionado con los niveles *extramusicales* y al mismo tiempo los niveles *intramusicales*, descritos como una intervención tecnológica que permite la manipulación de características

como el tiempo por medio de efectos de retardo o reverberación, para el caso de las intramusicales, mientras que en el concepto de lo extramusical deviene en el significado de lo que este efecto puede generar en quien lo escucha. (2000:19)

De ahí que, reiterando el hecho de que hasta mediados de los años setenta, las grabaciones se hacían en bloque, es pertinente tener en cuenta la puesta escenográfica sonora de las agrupaciones, manifestada en los elementos y las propiedades del audio manipuladas para tal fin, y su ubicación en el espacio escénico y acústico del estudio de grabación.

Repertorio: nueve temas del género tropical colombiano: un porro, un paseo, dos paseaitos, una gaita, un merengue vallenato, una acelerada cumbia, un cachumbé y un merecumbé; y tres temas con aire de rock.

Instrumentación

- Empleo del solovox como instrumento de la melodía o como segunda voz de la guitarra eléctrica o el saxofón.
- Participación del productor y arreglista Enrique Aguilar en la interpretación del contrabajo.

Estudio: la nueva sede de la disquera ubicada en el barrio Guayabal.

Equipo

- Consola de tubos tipo Altec-Lansing de 12 canales.
- Cámara de eco electrónica alemana EMT140.
- Dos grabadoras Ampex 300 de uno y dos canales.

Interpretación / mezcla: la versatilidad vocal de Gustavo Quintero, que cambia de estilo interpretativo según el carácter del tema.

Temas destacados: el merengue “La cinta verde”, de E. Lobato, J. Pollero y J. Vásquez Vigo, que también apareció publicado en el primer volumen del compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables* (F.L.P. 0069) de 1961.

Notas

El texto de la contracarátula –de autor anónimo– destaca la intervención de don Antonio Fuentes en el proceso de producción, y a pesar de la prodigalidad en los elogios hacia el dueño de la disquera, deja claro que don Antonio se convirtió en el primer productor en propiedad del género de la música tropical en Colombia.

No obstante, el asunto del nuevo “sonido” y la nueva gracia de los Teen Agers en Discos Fuentes era un imperativo que hizo correr la prodigiosa cinta magnética millares de pies antes de que, en uno de esos chispazos de genialidad que jamás se ven, pero que surgen de forma intempestiva, el audaz Toño Fuentes se saltó a la torera de los severos cánones establecidos en su fábrica, y dejando la cabina de los “mil botones” se presentó a la “pista de sonido” y charló, sonrió, discutió y convenció y... Triunfó en Toda la Línea (sic), cuando después de días y noches de intenso ajeteo, ya en los instrumentos, ya en el pentagrama, multiplicándose por cien, logró su objetivo: El Nuevo Sonido... La Nueva Gracia... la fascinante gama

interpretativa que escondida había estado en el fondo de estos ágiles y jóvenes intérpretes.³⁰⁶
(Discos Fuentes, 1961)

Según Burgess (2013: 9-10), la de don Antonio Fuentes es una tipología funcional de productor enmarcada en la categoría de *auteur* –haciendo referencia al cine de autor–, que, trasladada al arte de la producción musical, permite describir a una persona –o a un equipo de personas– como la principal fuerza creativa de una producción.

Burgess añadió que muchos productores/autores componen canciones, pero no todos interpretan partes instrumentales, hacen ingeniería, editan o participan en la mezcla; que los más exitosos son musical, técnica y comercialmente muy fuertes; y que sus canciones, arreglos, orquestaciones, sonidos y partes vocales son a menudo reconocibles, incluso cuando el artista no lo es. (2013 9-10)

La trayectoria de don Antonio ya había sido contada: la fundación de la disquera en Cartagena de Indias en los años treinta, el aprendizaje del oficio de grabador en Estados Unidos y, en especial, su olfato comercial y talento innato; a lo que hay que agregar su capacidad para congrega talentos musicales y técnicos aparentemente ocultos: el equipo de personas mencionado por Burgess. (2013: 9-10)

Al referirse a las consideraciones necesarias para la creación de un éxito musical, Hennion anotó lo siguiente:

El *colectivo creativo*, un equipo de profesionales que simultáneamente se hace cargo de todos los aspectos de la producción de una canción popular, ha reemplazado al creador individual que componía canciones, que luego otros tocarían, difundirían, defenderían o criticarían.

Este equipo reparte los distintos roles con los que el creador único se conjugaba: personalidad artística, saber hacer [*know-how*] musical, conocimiento del público y del mercado, producción técnica y ejecución musical, se han convertido en especialidades y habilidades complementarias desempeñadas por diferentes individuos.

Así, el producto final, formado por elementos muy dispares que pueden ser considerados de manera individual o como una mezcla, es fruto de un continuo intercambio de opiniones entre los distintos miembros del equipo; y el resultado es una fusión entre los objetivos musicales y las necesidades del público [traducción libre del autor]. (Hennion, 1983: 160-161)

Es claro, entonces, que la producción musical nunca será un acto individual, así haya productores que aseguren que trabajan solos y que “no necesitan de nadie”. El colectivismo que involucra una producción discográfica exige, al menos, la presencia de dos actores: el que graba y el que interpreta.

El productor norteamericano de ascendencia puertorriqueña Sergio George afirmó en que, si bien los equipos y colectivos de producción van y vienen por diferentes razones, lo primordial es el trabajo individual, la lucha constante con el sistema y la industria del entretenimiento (SAE Institute, 2019). Si bien las palabras del exitoso productor son ciertas

³⁰⁶ *Ibid.*

en términos fácticos, también es cierto que la necesidad de un equipo de trabajo colaborativo se hará evidente en alguna de las etapas del proceso. Se entiende que existe un trabajo de carácter individual, especialmente frente al concepto estilístico y de detalles particulares en las producciones; sin embargo, la mayoría de los procesos en la cadena de producción obedecen a un planteamiento de carácter colaborativo.

Hennion (1983) también planteó que para desarrollar un éxito popular es necesario, primero, contar con la materia prima necesaria, que en este caso es la mezcla de tres elementos: la música, el texto y el carácter del artista; en segundo lugar, definir la forma de la canción y estructurar la música a partir de la creación de la melodía, la base rítmica, el arreglo orquestal, la creación del texto –las palabras, el estilo, el verso–; y, finalmente, la creación del artista como persona desde el punto de vista vocal, de imagen, incluso de su historia.

Basta con escuchar cualquiera de los temas grabados en la producción anterior para darse cuenta de las diferencias interpretativas, las técnicas de grabación y el sonido final producido por Discos Fuentes en este álbum.

Acerca de “La cinta verde” (B3)³⁰⁷

Sin lugar a dudas, es uno de los temas más importantes en la historia musical de esta agrupación y a hoy continúa como uno de los infaltables en las celebraciones de fin de año. Contaba el promotor artístico y locutor Hernán Darío Usquiano que durante la grabación de la voz, Gustavo Quintero no había quedado satisfecho con la interpretación de una de las frases musicales de la canción, a la que se le sentía una exagerada toma de aire, y que le pidió a Jaime Rincón, el ingeniero, que devolviera la cinta para hacer otra toma. En ese momento, don Antonio intervino y frenó su solicitud: “no le vaya a quitar ese respiro, que con eso es que vamos a vender el disco”. (Usquiano, 2020E)

Este tipo de fenómenos o efectos sonoros realizados dentro de un proceso creativo de producción discográfica da cuenta de la categoría planteada por Zagorsky-Thomas denominada *sonic cartoons* (caricaturización sonora), consistente en “la exageración deliberada de una característica particular de una grabación para influir en la interpretación del oyente en una dirección particular”. (2014: 49)

De allí que esa exageración del cantante haya podido funcionar como gancho o cliché para el consumidor final, pues muestra al cantante como un ser humano que se ahoga al interpretar frases largas, no algo que simplemente sale de un artefacto o de un disco.

Un comparativo entre los espectrogramas de “La sirena”, grabada en Codiscos, y “La cinta verde” [Figuras 3.54 y 3.55, respectivamente] evidencia el aporte del contrabajo a las frecuencias bajas que le brinda a esta producción una regularización en su dinámica sonora.

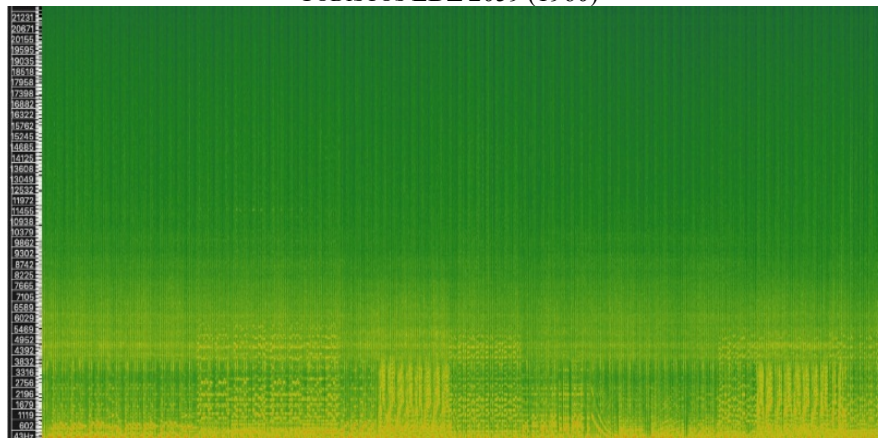
Nótese las diferencias en las frecuencias de las dos disqueras. Respecto a las bajas, en el primero (Codiscos), el bajo, de color naranja, es apenas perceptible mientras que en el

³⁰⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FhX3pI8u9E4>

segundo (Discos Fuentes), el color es mucho más intenso. Respecto a las altas, en el primero apenas se alcanza un remanente alrededor de los 4.000 Hz mientras que en el segundo llega a los 6.500.

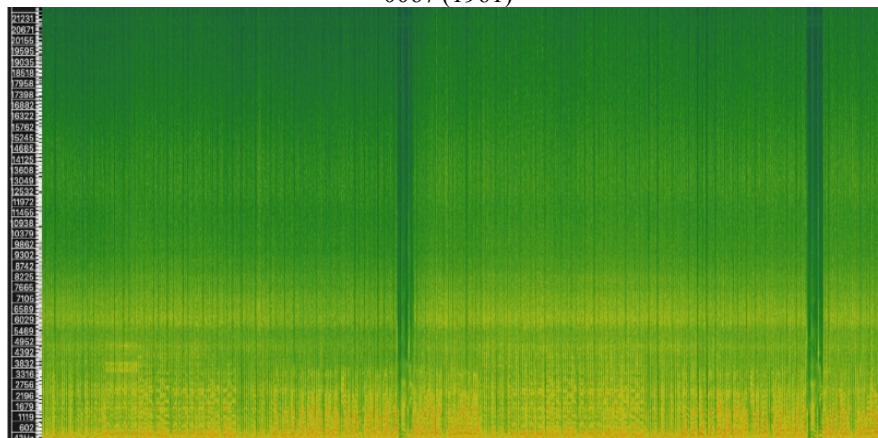
Cabe aclarar que la apertura del campo estéreo y los planos de los instrumentos no fueron tenidos en cuenta, dado el hecho de que “La sirena” fue grabada en monofónico y “La cinta verde” en estéreo.

FIGURA 3.54. LOS TEEN AGERS. ESPECTROGRAMA DE “LA SIRENA”. ÁLBUM *AL RITMO DE LA JUVENTUD*, CODISCOS LDZ 2059 (1960)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 3.55. ESPECTROGRAMA DE “LA CINTA VERDE”. ÁLBUM *NUEVOS RITMOS*, DISCOS FUENTES ST FLP 0067 (1961)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

Sexta producción. *En la costa*, Codiscos LDZ – 2089 (1962)³⁰⁸
Luego de su paso por Discos Fuentes, la agrupación regresó a Codiscos en 1962.

³⁰⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=glBiqcL3azg>; <https://www.discogs.com/es/release/12247101-Los-Teen-Agers-En-La-Costa>

Repertorio: tres tamboreras, dos merecumbés, dos porros, una gaita, un paseaíto, una cumbia, un son –que suena a merengue dominicano–, un jalaíto y un porrocumbé.

Estudio: grabación en estéreo en las nuevas instalaciones del barrio El Poblado.

- Volumen: 1.089 m³.
- Viveza acústica: 1,2 segundos.
- Dos cámaras de eco natural, con una capacidad de 175 m³ cada una y una longitud de eco de 9 segundos.

Equipo

- Grabadora Ampex.
- Consola Altec de tres canales.
- Micrófonos Neumann.

Interpretación / mezcla

- La calidad del acople rítmico alcanzada en la producción anterior decae nuevamente, aunque la atinada ejecución del contrabajo alivia un tanto la situación.
- El exagerado uso de la reverberación, que sale a relucir en los cortes que ejecutan los instrumentos de percusión, sirve al menos para referenciar el inmenso tamaño de la sala.
- El balance dinámico y los planos espaciales de los instrumentos son variables e inciertos. Es el caso de la batería y la percusión, que se escuchan alejados hasta el momento en que suenan el platillo o la campana, que extrañamente aparecen en primer plano.
- Los instrumentos armónico-melódicos –guitarra eléctrica, piano, saxofones y solovox– entran y salen sistemáticamente de los planos medio y principal.
- La voz de Gustavo Quintero se siente completamente fuera de la mezcla, tanto que parece que la hubieran pegado luego de haber grabado el acompañamiento, ejemplo claro de ello es “La guacamaya” (A2).

Temas destacados: la gaita “Rita”.

Notas

Acudiendo a la tecno-estética planteada por Simondon (2017) en el sentido de que ella une los conceptos de arte y técnica mediados por las máquinas y por quienes las utilizan como instrumentos para expresar una narrativa particular, en esta ocasión los resultados estético-sonoros del álbum señalan que tal relación no es precisa, toda vez que estuvo más influenciada por la técnica. De hecho, una de las circunstancias que motivó el paso temporal de la agrupación a Discos Fuentes fue la capacidad tecnológica que ostentaba en ese momento, muy superior a la de Codiscos.

Acerca de la gaita “Rita” (B1)³⁰⁹

En este tema comienza a establecerse el rígido ensamble rítmico que caracteriza a este género. La Figura 3.56 muestra el diálogo entre la cáscara del timbal y la figura “cuadrada” –sin síncopas– del solovox y la guitarra eléctrica, que es respondida por los saxofones. A partir de los años setenta, este estilo de *groove* se convirtió en un estándar.

³⁰⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yae3nw45U1E>

FIGURA 3.56. EJEMPLO MUSICAL 1. LOS TEEN AGERS. “RITA”. COMBINACIÓN RÍTMICA ENTRE LA GUITARRA ELÉCTRICA, EL SOLOVOX, LOS SAXOFONES Y LA PERCUSIÓN (COMPASES 9-12)

RITA
GAITA FRANCISCO ZAPATA

The musical score is presented on three staves. The top staff is labeled 'GUITAR' and 'ORGAN', the middle 'SAXOFÓN', and the bottom 'PERCUSIÓN'. All staves are in 4/4 time. The guitar and organ play a rhythmic pattern of eighth notes. The saxophone plays a melodic line with eighth and quarter notes. The percussion consists of a steady eighth-note pattern.

Fuente: elaboración del autor.

Séptima producción. *Colombia baila con Los Teen Agers*, Codiscos LDZ 20111 (1963)

Repertorio: cinco cumbias, cuatro porros y tres gaitas.

Instrumentación

- Aún no se usa el bajo eléctrico y se mantiene el contrabajo.
- Los instrumentos melódicos –solovox, guitarra eléctrica, saxofón– ejecutan pasajes a tres voces y varían de ubicación en la imagen estéreo según el tema.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- La percusión está distribuida por toda la imagen estéreo, con excepción de la campana del timbal y el platillo de la batería, que suenan en el mismo punto.
- Las pailas del timbal no están distribuidas simétricamente: la paila alta suena a un costado mientras que la baja lo hace al centro.
- En el porro “El guereguere” (A6), el saxofón pasa de un lado al otro de la imagen estéreo cuando le responde a la guitarra eléctrica y el solovox una melodía de pregunta, que están en lados opuestos. Es posible imaginarse al ingeniero moviendo su potenciómetro en la consola, interviniendo de manera activa y dinámica en el resultado artístico de la obra.
- En “El sabroso” (B1) y “El vaquero” (B2), el solovox y la guitarra eléctrica se encuentran a los costados mientras que el saxofón está al centro, de manera que ocupa el espacio que deja la voz en los pasajes instrumentales. Igual sucede con la guitarra eléctrica en “La ballena” (B5).
- La poca reverberación usada en la voz permite ubicarla por encima de los instrumentos.

Temas destacados: el porro “Esquina caliente”,³¹⁰ de Domingo López. Este tema, que había sido grabado por las grandes orquestas, logra en la versión de la agrupación, con tan solo tres líneas melódicas, conservar la identidad de la obra.

³¹⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Cm2XmiCAdSg>

Octava producción. *Los Teen Agers Internacionales*, Codiscos E-LDZ 20119 (1965a)

Repertorio: ritmos internacionales: un mambo, una chungu y un rock; géneros tradicionales, paseitos, merecumbés, jalaítos y son paisa, similar al merengue vallenato, en compás de 6/8.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Se nota una imagen estéreo más profesional, muestra de que los técnicos comenzaban a dominar este formato.
- En relación con la producción anterior, la ubicación de los instrumentos es más constante. En “Bacalao salao” (A4), la guitarra eléctrica está al lado derecho mientras que el piano y el solovox están al izquierdo; en “Picapiedra” (B1), de Francisco Zapata, la guitarra eléctrica, a la derecha, hace un dueto con el saxofón, que le responde contrapuntísticamente a la izquierda mientras el solovox ejecuta un acompañamiento melódico; y en “Picante” (B4), el único tema con aire de rock and roll, la guitarra eléctrica y el piano están a la izquierda y el saxofón y la batería, a la derecha.
- El güiro y el timbal ocupan posiciones opuestas mientras que el contrabajo está en el centro.
- En general, el concepto de producción en estudio es patente y mucho más elaborado que en las producciones anteriores. Ejemplo de ello es el uso de crescendos y decrescendos, algo inusual en el ámbito de la grabación de estos géneros.

Acerca del bolero del popurrí “Mosaicoteen” (B5)

Se destaca el estilo *crooner* de Gustavo Quintero, que despliega con absoluta propiedad y no desentona con el resto de las canciones.

Novena producción. *¡Adelante!*, Codiscos LDZ 20122 (1965b)

Repertorio: ritmos internacionales: pachangas, charangas, twists, sones, una bossa-nova y un ritmo llamado maya; géneros tradicionales: solo una gaita y un merengue vallenato.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- En la versión monofónica, las voces se escuchan sobre-moduladas, problema que no se nota en la versión estéreo y que, muy seguramente, fue causado al momento del corte.
- Los coros tienen problemas de acople y afinación.

Temas destacados: “Ese beso” (A5),³¹¹ que aunque aparece en la etiqueta como una bossa-nova, su aire es más cercano al de una samba. La excelente interpretación de Gustavo Quintero confirma las capacidades artísticas que lo caracterizaron a lo largo de su carrera musical.

³¹¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=q0fFTBLQUZs>

Décima producción. *Se armó la pachanga con Los Teen Agers*, Codiscos E-LDZ 20128 (1965c)

Repertorio: covers de pachangas y charangas; no hay temas de los géneros tradicionales.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- En conformidad con los requerimientos que demandan estos ritmos, los arreglos son más complejos que los de las producciones anteriores.
- Se observa una atención especial al set de la percusión.
- El solovox remplace a la tradicional tercerola.
- No obstante el hecho de que la agrupación permanecía con cinco integrantes de planta, para esta producción contó con músicos de sesión adicionales.
- En “Vete pal colegio” (B1) y el mosaico “Pérez Prado a lo Teen Agers” (B5), los coros alternan entre ambos lados del espectro estéreo, un efecto que para el oyente de la época lo haría creer que había dos grupos de coristas.
- En “No bailo con Juana” (B2), la ubicación espacial de los instrumentos –solovox, piano, bajo y voz al centro; timbal y guitarra eléctrica a la derecha; y tumbadora, güiro y saxofón a la izquierda– produce la sensación de que no son nueve, sino más.
- Cuando la versión estéreo-compatible de esta producción se escucha en monofónico salen a relucir los planos de ubicación de los instrumentos de percusión a partir de la reverberación natural del cuarto, hecho que no se nota en la versión estéreo.

En este punto conviene hacer algunas reflexiones generales acerca de la trayectoria de la agrupación.

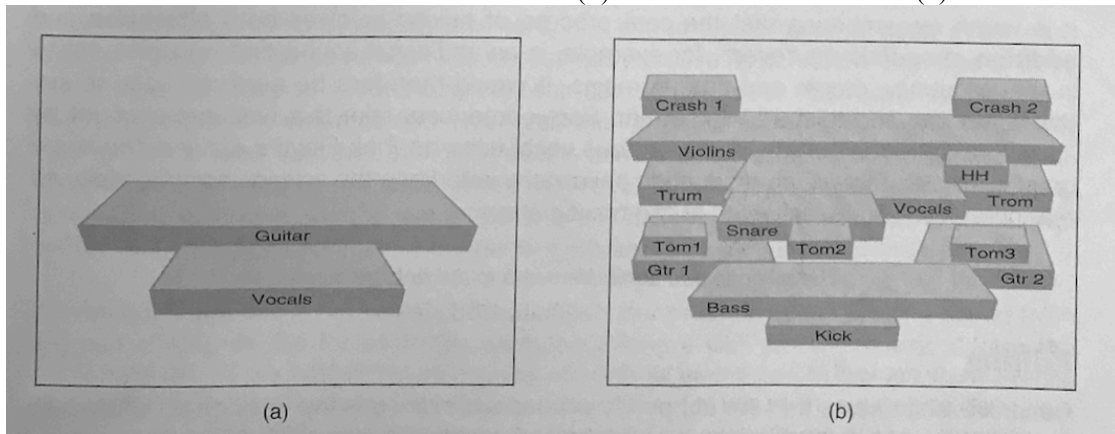
En primer lugar, el singular eclecticismo en la selección de los repertorios evidencia el propósito fundamental de las disqueras: vender discos. Hasta su retorno a Discos Fuentes en 1967, cuando comenzaron a aparecer en las portadas de los álbumes con el nombre Los Teen Agers y, entre paréntesis, Los Ocho de Colombia, la agrupación mantuvo la tendencia de combinar géneros internacionales –rock, twist, bolero y balada– con géneros tropicales.

En relación con Gustavo Quintero, el cantante estuvo con la agrupación, en términos discográficos, hasta el álbum *A 100 por hora* (Codiscos E-LDZ 20190), publicado en 1967, cuando comenzó su carrera con Los Hispanos.

En segundo lugar, la distribución tridimensional de las mezclas, teniendo en cuenta los estudios de grabación donde fueron realizadas las grabaciones, y su comportamiento –en términos de Schmitd Horning– como aparatos de esteticidad creativa. Un breve recordis ilustra sus primeras producciones en un inapropiado edificio de oficinas con precarias instalaciones monofónicas –Codiscos, primera etapa–, su efímero salto a un ambiente controlado y con tecnología estéreo –Discos Fuentes, primera etapa–, y el retorno a un ambiente descontrolado que ya contaba con la misma tecnología de su competidor –Codiscos, segunda etapa.

De los autores que han presentado propuestas relacionadas con los planos de representación tridimensionales de las mezclas, la de Izhaki (2008) se funda en la cantidad de instrumentos presentes, que deben ser tenidos en cuenta para generar un sonido más denso sin que importe su número. Así, aun con solo dos instrumentos es posible alcanzar un equilibrio en comparación con una mezcla que incluya una cantidad mayor de ellos [Figura 3.57].

FIGURA 3.57. DISPOSICIÓN DISPERSA (A) FRENTE DISPOSICIÓN DENSA (B)



Fuente: Izhaki (2008: 31).

La propuesta de Gibson (2007) se basa en la imagen estéreo y en cómo esta puede influir en el receptor, en especial cuando la mezcla se debe sumar a monoaural –el caso de muchas de las obras analizadas– [Figura 3.58].

FIGURA 3.58. IMAGEN VISUAL DEL ESTÉREO DE GIBSON



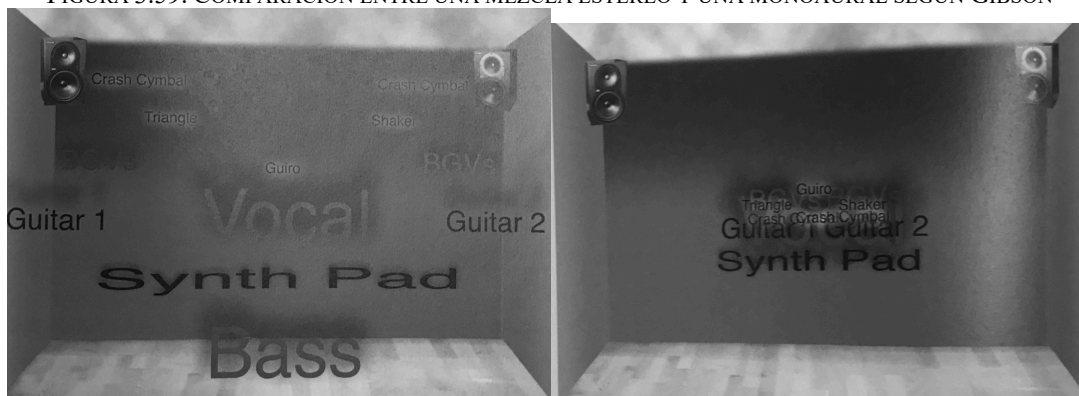
Fuente: Gibson (2007: 87).

Este autor planteó que, para alcanzar una imagen visual en una mezcla, todos los instrumentos deben estar posicionados estratégicamente. Este concepto de simetría, balance y sentido de estructura ayuda a formar una clara imagen mental. (Gibson, 2007)

En la Figura 3.58, a través de la reverberación, la voz se esparce y se entremezcla con otros instrumentos, la batería suena en el centro, las guitarras a los lados y el sintetizador, a manera de telón, al fondo (Gibson, 2007: 87). Esta disposición de ensamble musical contemporáneo, usual en la música pop, contribuye a crear la imagen en tres dimensiones que se pretende mostrar en este trabajo.

No sobra mencionar que el proceso de convertir una mezcla estéreo a monoaural también tiene consideraciones estético-sonoras respecto a la percepción del espacio [Figura 3.59].

FIGURA 3.59. COMPARACIÓN ENTRE UNA MEZCLA ESTÉREO Y UNA MONOAUROAL SEGÚN GIBSON



Fuente: Gibson (2007: 108).

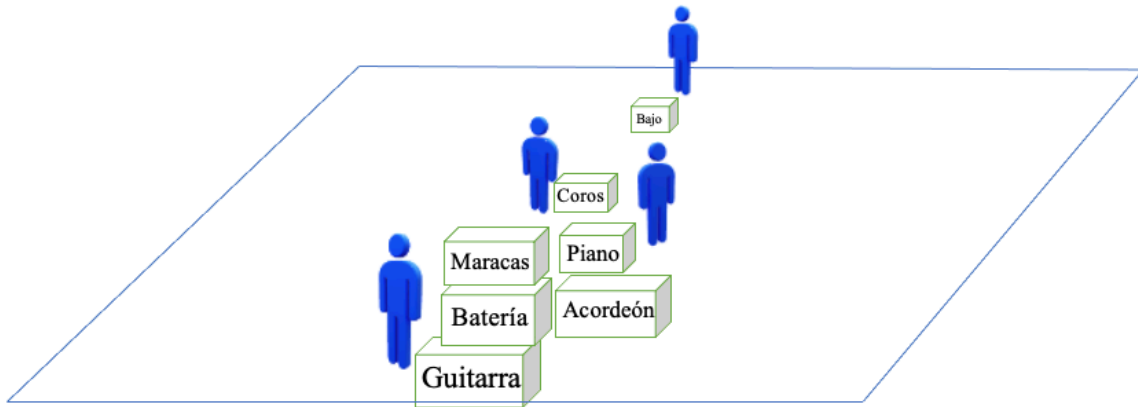
En la Figura 3.59 se aprecia como todas las señales se juntan al centro; sin embargo, algunas se empiezan a perder y a difuminar entre los demás instrumentos. De allí que el ingeniero de mezcla deba tener muy clara su disposición al momento de hacer la bajada a monoaural, un proceso que implica ajustar al máximo la mezcla estéreo.

Basado en las apreciaciones anteriores, la Figura 3.60 muestra un plano tridimensional con los siguientes detalles de diseño:

- Forma rectangular.
- Los instrumentos con mayor nivel sonoro aparecen al frente.
- El tamaño de las figuras humanoides que los representan da cuenta de su intensidad.
- Los nombres de los instrumentos se anotan en paralelepípedos proporcionales a su sonoridad.
- La imagen estéreo aparece delimitada en los bordes de las figuras.
- La superposición de algunos de los instrumentos denota su ubicación en el mismo espacio y contribuye a incrementar las frecuencias altas.

En la Figura 3.60 se observa que todos los instrumentos se encuentran en el centro de la mezcla, en razón de que la tecnología de grabación era monofónica. El ingeniero Gabriel Alzate solo podía ajustar los niveles y, eventualmente, ecualizar las frecuencias altas para diferenciarlos.

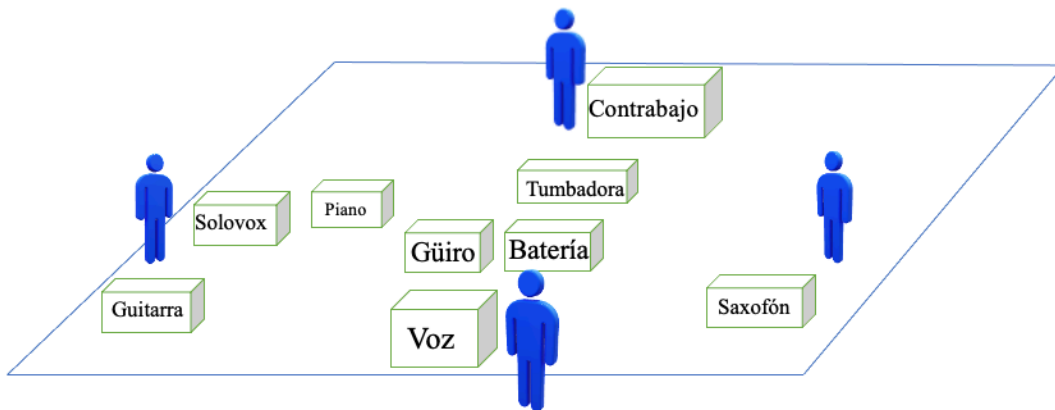
FIGURA 3.60. LOS TEEN AGERS. PLANO TRIDIMENSIONAL DE LAS PRIMERAS PRODUCCIONES EN CODISCOS (1958-1960)



Fuente: elaboración del autor.

En la Figura 3.61 se aprecia el cambio en el estilo y el sonido por dos razones: la producción artística de don Antonio Fuentes y la grabación estereofónica.

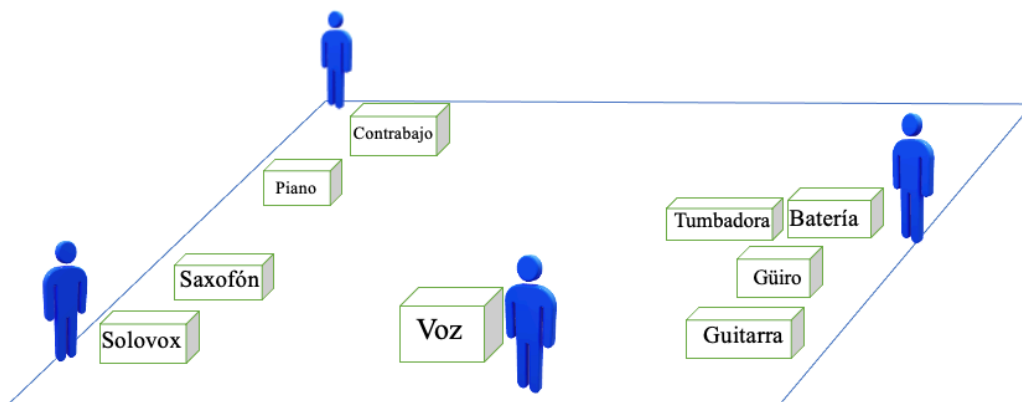
FIGURA 3.61. LOS TEEN AGERS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *NUEVOS RITMOS* (1961)



Fuente: elaboración del autor.

En la Figura 3.62, el formato estereográfico es llevado a su máxima expresión. La mayoría de los instrumentos queda en los extremos del espectro y solo se deja la voz al centro; esta decisión genera un notorio vacío en la escucha.

FIGURA 3.62. LOS TEEN AGERS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *EN LA COSTA* (1962)



Fuente: elaboración del autor.

Para concluir, las 17 producciones realizadas por la agrupación hasta 1967, fecha en la cual cambió su nombre por Los Ocho de Colombia, evidencian la carencia de una línea artística definida y más parecen una colección de géneros y estilos mezclados.

La contribución artística de sus pianistas, Aníbal Ángel y Francisco Zapata, fue fundamental para su consolidación como agrupación de música tropical.

No obstante su traslado a Cali en 1962, Gustavo Quintero participó en la grabación de 13 de los 17 álbumes. Es factible que por obligaciones contractuales o por la acumulación de grabaciones anteriores a esa fecha, su presencia en ellos hubiera sido posible.

En términos artísticos, no hay una fecha exacta que señale la culminación de la agrupación.

Finalmente, se puede afirmar que esta agrupación es un claro ejemplo de los cambios estructurales tecno-estéticos a lo largo del tiempo, toda vez que, el cambio realizado de disquera en 1961, activó una serie de agentes que modificaron el devenir artístico que la agrupación novel del género tropical traía de su anterior disquera, principalmente por la introducción de nueva tecnología de grabación además del enfoque de producción artística desarrollado por don Antonio Fuentes, algo que incluso se hizo más evidente a su regreso a la disquera Zeida/Codiscos, derivado de los resultados comerciales y artísticos en los siguientes años.

3.2 LA ORIGINALIDAD DE LOS FALCONS

Los Falcons, una agrupación intermedia que tuvo algunos éxitos importantes, fue fundada e integrada por músicos salidos de otras agrupaciones que entraron a competir con el repertorio tropical e internacional de Los Teen Agers.

Primera producción. *7 figuras y un ritmo*, Codiscos E-LDZ 20115 (1962)

Repertorio: géneros internacionales y tradicionales tropicales colombianos.

Estudio: grabación en estéreo en las instalaciones del barrio El Poblado.

- Volumen: 1.089 m³.
- Viveza acústica: 1,2 segundos.
- Dos cámaras de eco natural, con una capacidad de 175 m³ cada una y una longitud de eco de 9 segundos.

Equipo

- Grabadora Ampex.
- Consola Altec de tres canales.
- Micrófonos Neumann.

Interpretación / mezcla

- La percusión se escucha en un plano alejado con demasiada reverberación.
- La imagen estéreo es exagerada y solo deja al contrabajo en el centro.

Temas destacados: “Liliana”.

Notas

- Además de Codiscos, la agrupación grabó para Sonolux y RCA Victor.
- Era usual que antes de lanzar su primer LP, las nuevas agrupaciones grabaran un par de temas que se publicaban en formato de disco de 45 o 78 rpm.

*Acerca de “Liliana” (A1)*³¹²

El tema empieza con el bajo y los repiques del timbal y con el güiro a un extremo de la imagen estéreo; luego entra la guitarra eléctrica, al mismo lado de la percusión, en contraposición al saxofón, que le hace la segunda voz; el saxofón le responde, pero al costado opuesto, y deja solo al piano acompañante desbalanceando la mezcla. Técnicamente, esto podría verse como un error; sin embargo, el resultado estético logrado es muy interesante, pues mantiene al oyente entretenido con ese juego estereofónico.

Obviamente, este recurso era inaudible para aquellos que solo tenían acceso a la radio o poseían equipos de reproducción monofónicos.

Segunda producción. *Gozadera con Los Falcons*, Sonolux LP 12-430 / IES 13-96 (1963-1964)

Instrumentación: en algunos temas, el saxofón es remplazado por el clarinete.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla:

- La imagen estéreo es similar a la de la producción anterior.
- De manera extraña –casi inexplicable–, el contrabajo está ubicado en un extremo de la imagen estéreo. Cabe anotar que esta práctica fue probada posteriormente en la música pop, pero, en definitiva, su presencia en el centro de la mezcla asegura el balance estético y

³¹² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=d6dUQqUDo5I>

sonoro de cualquier producción comercial y evita los problemas de fase que pueden presentarse al momento de sumar a monofónico o hacer el corte en estéreo-compatible.

Temas destacados: “Cumbia de sal”.

*Acerca de “Cumbia de sal” (B6)*³¹³

- La introducción, a cargo del contrabajo y el piano, tiene una melodía que atrapa de inmediato la atención del oyente.
- La percusión continúa oyéndose muy alejada, consecuencia del exceso de reverberación.
- Las voces del solista y los coros aparecen al centro, pero su ausencia en los pasajes instrumentales crea un notorio vacío en la imagen estéreo.
- En la escucha en monoaural se conservan los planos y profundidad de los instrumentos, incluso el oyente la disfruta mejor y no se distrae con estos movimientos.
- En general, la obra está muy bien hecha y a la altura de los grandes temas de música tropicalailable colombiana grabados en el período de estudio.
- William Jaramillo, el baterista, recordó con entusiasmo su intervención:

Quando me retiré de El Tambo pasé a Los Falcons y con ellos grabé uno de los números más lindos que hice en la vida: “Cumbia de Sal”. En este tema se me oye la batería una verraquera, ¿usted la ha escuchado bien? ¡Es una belleza! También grabé con ellos “Despeinada”, pero en ritmo de charanga; cuando salí de Los Falcons, ellos grabaron *Aquellos diciembres*,³¹⁴ el último trabajo que hicieron. (Jaramillo, citado en Burgos Herrera, 2011: 66)

3.3 LOS GOLDEN BOYS Y LA PROPUESTA JUVENIL TROPICAL DE FUENTES

La aparición en la escena musical de esta agrupación tuvo lugar en 1963, año en que su disquera, Discos Fuentes, había publicado el último tema grabado por Los Teen Agers allí: “Suenan la timba”, del álbum *Nuevos ritmos*, de 1961, pero incluido en el compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables Vol. III* (F.L.P. 0132).

Primera producción. *Los Golden Boys*, Discos Fuentes F.L.P. 0156 (15 de diciembre de 1963)

Repertorio: tres gaitas, dos merengues vallenatos, un pasodoble y tres twists.

Instrumentación: dos cantantes, guitarra eléctrica, piano, solovox, saxofón y guitarrón.

Estudio: la nueva sede de la disquera ubicada en el barrio Guayabal.

Equipo

- Consola de tubos tipo Altec-Lansing de 12 canales.
- Cámara de eco electrónica alemana EMT140.
- Dos grabadoras Ampex 300 de uno y dos canales.

Interpretación / mezcla

³¹³ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=yN_4vJpSNA

³¹⁴ Grabación en formato de siete pulgadas 45 rpm para la RCA Victor. Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/11067442-Los-Falcons-Aquellos-Diciembres-Los-Elefantes>.

- Los tres instrumentos melódicos –guitarra eléctrica, saxofón y solovox– se reparten las melodías y ocupan los primeros planos. Los niveles de mezcla y el ajuste de las frecuencias son muy apropiados.
- La estabilidad y presencia de las frecuencias bajas del guitarrón, huella sonora característica de la disquera, es constante.
- La percusión también es estable y constante, pero, a excepción de los redobles de la batería, la cáscara del timbal y el platillo, ocupa un espacio un tanto alejado,
- La voz está mucho más al frente que el resto de los instrumentos.
- Algunos de los duetos instrumentales presentan desacoples rítmicos.

Temas destacados: “El elevao” (A1),³¹⁵ del compositor y guitarrista Pedro Jairo Garcés, que también salió publicado en el compilado *14 Cañonazos Bailables Vol. IV*.

Las versiones en estéreo –*14 Cañonazos Bailables Vol. IV*, de 1964, y *De lujo* (L.P. 400011), de 1973– presentan un serio problema de fase, ya que, al tratar de lograr el compatible a monofónico aparecen algunos de los instrumentos de percusión a un lado de la imagen estéreo y otros al centro.

La versión oficial digitalizada por la disquera presenta el mismo problema. Adicionalmente, en razón de que las cintas fueron destruidas, es imposible constatar si el error ocurrió en el corte de la primera copia master o en la transferencia a dos canales.

Notas

- Además de “El elevao”, otros tres temas de este álbum se convirtieron en sucesos musicales.
- La planta oficial de la agrupación –seis integrantes– era reforzada con músicos de sesión artistas de la disquera. Así lo expresó el saxofonista Guillermo Garcés, uno de sus fundadores:

Estábamos grabando en Discos Fuentes como a las seis de la tarde. En ese tiempo, Los Golden Boys éramos seis, pero grabamos diez, porque si yo estaba tocando saxofón no podía hacer los coros y entonces había que poner dos coristas aparte.

Nos colaboró el queridísimo [saxofonista] Licho Almario. Recuerdo que grabó “Si me quieres”, con sus payasadas y todo... ¡pero cómo le quedó de lindo! Kike Bonfante [percusionista] también nos colaboró bastante, y también Mario Rincón en el cencerro. El baterista de nosotros trabajaba en un banco y muchas veces no podía asistir a las grabaciones.

—Don Pedro [Jairo Garcés]: es que el baterista no puede venir a grabar.

—No se preocupe, que aquí tenemos nuestro ritmo Fuentes.

Y por eso era que nos ponían a Kike Bonfante, Licho Almario y otros colaboradores.

No utilizábamos contrabajo sino un guitarrón mejicano; en los cinco primeros discos de larga duración lo tocó John Mario Londoño y en el sexto, su hermano.

Entonces, para grabar, muchas veces estaban con nosotros John Mario Londoño, guitarrón; Gilberto López, de la Estudiantina López, timbaleta; Kike Bonfante o César Castro, tumbadora o maracas (ellos se alternaban); y Bernardo Saldarriaga, el de Los Pamperos, güiro y coros.

Ese era el ritmo Fuentes, el mismo de Pedro Laza y Clímaco Sarmiento; o sea que éramos un grupo juvenil pero con ese tremendo respaldo. (Garcés, citado en Burgos Herrera, 2011: 82-83)

³¹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Xs2DbMecnBs>

El testimonio anterior da cuenta del nivel industrial y de producción discográfica de Discos Fuentes en los años sesenta, que contaba con músicos de sesión de planta listos a acompañar toda clase de agrupaciones: el llamado “ritmo Fuentes”.

La Figura 3.63 muestra la etiqueta de la cinta maestra del álbum, que incluye el nombre y la referencia de cada obra, el género, el autor y el cantante.

FIGURA 3.63. LOS GOLDEN BOYS. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *LOS GOLDEN BOYS* (1963)

CONTENIDO CINTA		Discos Fuentes LTDA		L. P. No. 200156	
(P) NOVIEMBRE 15 de 1963		Velocidad 7 1/2 IPS <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> Monoestéreo	
MARCAS: LOS GOLDEN BOYS		15 IPS <input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/> Stereo	
TÍTULO: LOS GOLDEN BOYS		Tipo de Cinta		<input type="checkbox"/> Dolby System	
				<input type="checkbox"/> N. A. R.	
1899.A	EL ELEVAO	Gaita	2:23	Pedro "airo Garoés	Canta: Benny Márquez
1899.B	LUNA ROSA	Gaita	2:26	Pedro "airo Garoés	Canta: Bobby Garzón
1900.A	MOSAICO	Bolero		Alberio Domínguez	
	Mar	Bolero		Julia Brito	
	Amor de mi bohío	Faseo	10-15	Guillermo Pultrago	Canta: Benny Márquez
	Dama tu mujer José	Twist		D en D	
	El twist del esqueleto	Guaracha		D en D	
	Quararé - Quararé				
	cd / zdi				
1901.A	EL PORRO	Twist	2:40	Campbell	Cantantes: Benny Márquez y Bobby Garzón
1901.B	EL LECHERO	Merengue	2:45	Juan Puento	Canta: Benny Márquez
1902.A	A TU VERA	Fasodoble	2-37	Rafael de León - Juan Solano	Canta: Benny Márquez
1902.B	SI ME QUIERES	Fox twist	2-40	Pedro "airo Garoés - Jaime Rincón	Canta: Bobby Garzón
1903.A	LAS COLOMBIANAS	Gaita	2-36	Pedro "airo Garoés	Canta: Benny Márquez
1903.B	SOMOS CAMPEONES	Merengue	2-35	Pedro "airo Garoés - Jaime Rincón	Canta: Bobby Garzón
1904.A	EL COPETON	Twist	2:27	D en D	Canta: Teresita Rondón
1904.B	FERRITO FALDERO	Twist	2:30	Jaime Rincón	Canta: Bobby Garzón

FILTROS: LF HZ HF KHZ

COPIADO POR: FECHA:

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

Segunda producción. *Remolino musical*, Discos Fuentes F.L.P. 0170 (28 de septiembre de 1964b)

Repertorio: cuatro twists, un porro, una cumbia, dos boleros, una guaracha y un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El tratamiento de la imagen estéreo es bastante convencional, con el guitarrón y la percusión al centro y una leve apertura en el platillo y el güiro.
- El saxofón, la guitarra eléctrica y el solovox comparten los duetos de los arreglos.
- En la mayoría de los temas, el piano está al mismo lado de la guitarra eléctrica.

Temas destacados: el porro “Rubiela” y “El twist del guayabo”.

Notas

- Además de este, la agrupación publicó otros dos álbumes en 1964. El primero, de temas inéditos; y el segundo, una recopilación de los mosaicos grabados hasta esa fecha.
- La forma musical de mosaico –denominado también popurrí, ensalada o descarga– era muy usada, y para nombrarlos, los productores o los miembros de las agrupaciones inventaban títulos alusivos a los nombres mismos de los grupos.

*Acerca del porro “Rubiela” (A2)*³¹⁶

- La Figura 3.64 muestra el tumbao estilo guaracha del saxofón, que acompaña el solo de la guitarra. Nótese, en la audición, las síncopas al final de los compases impares, la presencia del guitarrón al centro de la imagen estéreo y la ubicación opuesta del saxofón frente al solo de la guitarra eléctrica.

FIGURA 3.64. EJEMPLO MUSICAL 2. LOS GOLDEN BOYS. “RUBIELA”. ACOMPAÑAMIENTO DEL SOLO DE GUITARRA ELÉCTRICA



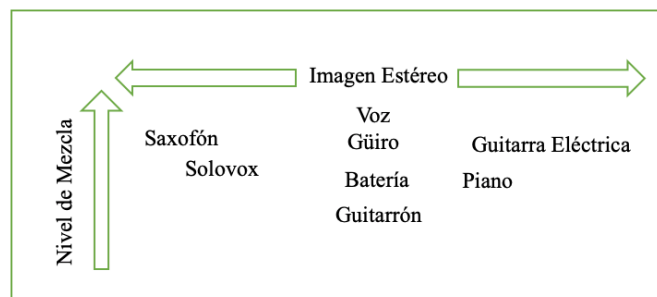
Fuente: elaboración del autor.

- Según su papel, el arreglista Pedro Jairo Garcés distribuye hábilmente la ubicación de los tres instrumentos melódicos –saxofón, guitarra, solovox– en la imagen estéreo: el encargado del solo aparece al centro mientras que los dos restantes suenan a lado y lado.
- La presencia del piano es muy sutil, y apenas se alcanza a sentir su acompañamiento en acordes a contratiempo –llamados “sapitos”– en la mano derecha mientras la izquierda dobla el guitarrón.

*Acerca de “El twist del guayabo” (B3)*³¹⁷

La Figura 3.65 muestra la relación entre el nivel de los instrumentos y su ubicación en la imagen estéreo.

FIGURA 3.65. LOS GOLDEN BOYS. “EL TWIST DEL GUAYABO”. RELACIÓN ENTRE EL NIVEL DE LOS INSTRUMENTOS Y SU UBICACIÓN EN LA IMAGEN ESTÉREO



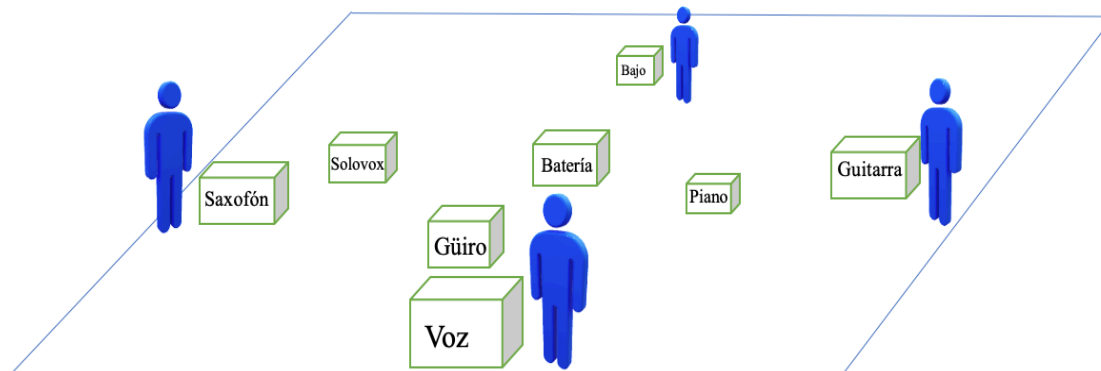
³¹⁶ Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=los+golden+boys+Rubiela

³¹⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=FXtxzHagzvw>

Fuente: elaboración del autor.

- No obstante lo adecuado de la distribución, la mezcla muestra problemas de nivel. En los momentos en que el güiro deja de tocar se crea un vacío que ni la voz misma alcanza a llenar y el balance se mueve hacia la izquierda, donde está sonando el saxofón.
- El plano tridimensional sonoro de la Figura 3.66 muestra que, en la margen inferior del espectro de frecuencias, el nivel del guitarrón (el bajo) y la batería es casi el mismo mientras que, en la margen superior, el güiro suena casi tan fuerte como la voz.

FIGURA 3.66. LOS GOLDEN BOYS. “EL TWIST DEL GUAYABO”. PLANO TRIDIMENSIONAL



Fuente: elaboración del autor.

Cabe recordar que los planos tridimensionales presentados en este trabajo están basados en el sonido final de los temas tal como se escuchan en los álbumes, y pueden diferir de la ubicación que los ejecutantes hayan tenido al momento de grabar. Asimismo, debe tenerse en cuenta que la cercanía de los planos respecto al frente sonoro puede darse por la profundidad del cuarto y la proximidad de los instrumentos al micrófono principal, aportada tanto por la reverberación acústica como la electrónica. Este hecho no le agrega una nueva dimensión al plano tridimensional: solamente se incorpora a la dimensión de nivel/profundidad.

Tercera producción. *En órbita*, Discos Fuentes F.L.P. 0202 (4 de noviembre de 1964c)³¹⁸
Repertorio: dos gaitas, una cumbia un merengue, un twist, un rock, una conga, un chachachá, una balada y un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla: el tratamiento del estéreo es muy similar al anterior, con los instrumentos melódicos en los extremos de la imagen y las voces, el guitarrón y la percusión al centro.

³¹⁸ En el consecutivo de las producciones de la agrupación no se tuvo en cuenta el álbum recopilatorio mencionado, publicado también en 1964.

Temas destacados: “Cumbia y beso”, de Jaime Rincón; y la gaita “La chismosa”, de Pedro Jairo Garcés –el aire que mejor le resulta a la agrupación.

*Acerca de “Cumbia y beso” (B4)*³¹⁹

- Se destaca el ambiente misterioso del modo menor propio de la cumbia.
- La introducción, a cargo del solovox, interpreta una melodía con aire indígena, acompañada de armonía con acordes agregados.
- Entre los compases 9 y 16, la melodía de la guitarra, en notas blancas y negras, hace una ligera distorsión similar al efecto de *fuzz*, causada más probablemente por el amplificador que por la distorsión de la cinta.

*Acerca de “La chismosa” (B1)*³²⁰

- Considerando el hecho de que lo usual eran arreglos a dos voces, se destaca el arreglo a tres voces del saxofón, la guitarra eléctrica y el solovox [Figura 3.67].
- La guitarra suena al lado opuesto del saxofón y el solovox.
- Se percibe el efecto de soplido del solovox provocado por la ejecución de las teclas en el modo ataque *fast* y la cercanía del micrófono a su cabina de 10 pulgadas.

FIGURA 3.67. EJEMPLO MUSICAL 3. LOS GOLDEN BOYS. “LA CHISMOSA”. INTRODUCCIÓN A TRES VOCES

LA CHISMOSA
PEDRO JAIRO GARCÉS

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Solovox, Saxofón, and Guitarra. The second system includes staves for S.VOX, SAX, and GUI. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Solovox part starts with a melodic line in the first measure, followed by a rest in the second measure, and then continues with a melodic line in the third and fourth measures. The Saxofón part provides harmonic support with chords and melodic fragments. The Guitarra part features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, including some chromaticism. The score is divided into two systems, each with three staves.

Fuente: elaboración del autor.

³¹⁹ Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=golden+boys+cumbia+y+beso

³²⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=C8fLZZvUWXI>

Cuarta producción. *Mosaicos con los Golden Boys*, Discos Fuentes L.P.F. 0204 (1964b)
Repertorio: recopilación de los mosaicos grabados en los primeros tres álbumes e inclusión de uno nuevo.

El concepto musical del popurrí, mosaico, ensalada o descarga fue abordado por López-Cano.

El *popurrí* es una canción integrada por melodías o trozos de piezas bien conocidas, cada una de las cuales ocupa un momento exclusivo.

En inglés se suele distinguir entre *medley* y popurrí. Se dice que el primero se caracteriza por tener un hilo conductor, un eje temático específico como temas de películas, Beethoven, Frank Sinatra, canciones de los sesenta o de la ópera.

En cambio, el popurrí carece de esta organización y puede incorporar cualquier tipo de melodías. En castellano se ocupa popurrí para cualquier caso. Por lo general, su función principal es recordar cada canción incorporada en su concepto de origen, con sus autores, cantantes, modas, épocas, situaciones dramáticas –en caso de películas y óperas–. Se suele considerar que esta modalidad adquirió gran presencia en hacia finales del siglo XVIII, sobre todo en obras que rememoraban los grandes momentos de una ópera. (López-Cano, 2018: 130)

Al respecto de esta forma musical, el Cuarteto Imperial fue una agrupación colombiana que tuvo gran acogida en el sur del continente americano. Su repertorio se basaba únicamente en *covers* reunidos en mosaicos que se publicaban de a uno por cada cara de los discos.

Es muy probable que el montaje de estas obras fuera un trabajo de edición (corte) de la cinta, realizado por el ingeniero, teniendo en cuenta que no siempre eran grabados como una secuencia de temas, sino, literalmente, “pegados” con cinta y cuchilla.

En caso de que hubieran sido grabados como piezas enteras, los arreglos podían incluir pasajes de transición que preparaban la entrada de la siguiente canción. También sucedía que no hubiera pasajes de este tipo, en cuyo caso los temas se separaban con un corto silencio.

Por su virtud de reunir en un solo bloque éxitos de las grandes orquestas, de la misma agrupación o de otras agrupaciones, los mosaicos se convirtieron en una excelente estrategia para las presentaciones en vivo, tal como lo hacían los llamados “DJ sonideros” de cumbia en México. Ejemplo de ello son los reencauchados de música tropical, que tuvieron mucha acogida en los años noventa gracias a las ventajas de edición que ofrece el audio digital.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- En el mosaico (A2), la suave cumbia “Palmeras” irrumpe súbitamente en la rápida guaracha “Cuidaíto, compay gallo” y se notan desacoples rítmicos en la percusión.
- En el paso de esta guaracha al lento son vallenato “Cienaguera” no hay pasaje de transición y solo están separados por un corto silencio, una decisión tomada probablemente por el

ingeniero Mario Rincón Parra, en razón de que musicalmente es más efectivo crear este tipo de pasajes cuando el tema cambia de un tempo lento a uno rápido.

- En el paso de “Cienaguera” a la rápida gaita “La negra caliente” –el último tema del mosaico–, sí ocurre un pasaje de transición en *accelerando*, donde se notan desacoples en la base rítmica.

Quinta producción. *Riquísimo*, Discos Fuentes L.P.F. 0236 (16 de marzo de 1965)

Repertorio: un paseo, dos gaitas, dos porros, un rock, un fox, un twist, dos charangas, un pasodoble y un mosaico de tres canciones que aparece con el apelativo de “ensaladilla” en la reseña de la contracarátula escrita por el director artístico de la disquera, Jaime Rincón Parra.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- La gaita “Llévame” (A2) es el primer tema en la historia de la agrupación en ser cantado por una voz femenina.³²¹
- En la misma obra hay pasajes al unísono entre la guitarra, el solovox –a un lado de la imagen estéreo– y el saxofón, complementado por lo que parece ser un segundo solovox –al lado opuesto–. Las voces, el guitarrón y la percusión están ubicadas al centro.
- En la gaita “Martha Cecilia” (A3)³²² no se usa el segundo solovox, y los coros y los pasajes instrumentales también van al unísono, incluyendo el preludio que anuncia la entrada de la solista [Figura 3.68].

³²¹ Las interpretaciones vocales femeninas en la música tropical colombiana de las agrupaciones juveniles en Medellín entre los años sesenta y los setenta, tuvieron muy poca representación. Solo Los Golden Boys tuvo una cantante que, más que protagonista fue usada como cliché comercial.

La tesis de maestría en Artes Digitales *Análisis tecno-estético de la expresión sonora folklórica y popular del canto femenino en la música tropical colombiana*, del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, de Mónica Herrera Colorado explora a fondo este tema.

³²² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rP258JK0Jic>

FIGURA 3.68. EJEMPLO MUSICAL 4. LOS GOLDEN BOYS. “MARTHA CECILIA”. PRELUDIO A LA ENTRADA DE LA SOLISTA VOCAL

MARTHA CECILIA
PEDRO JAIRO GARCÉS

(16)

Fuente: elaboración del autor.

- En la mayoría de los temas, los tumbaos eran ejecutados por la guitarra o los instrumentos melódicos, no por el piano. En la segunda parte de “Martha Cecilia” los hace el solovox mientras la guitarra toca acordes a contratiempo y el saxofón hace una característica figura de síncopa. La suma de estas intervenciones, crea entonces un acompañamiento de contrapunto arpegiado [Figura 3.69].

FIGURA 3.69. EJEMPLO MUSICAL 5. LOS GOLDEN BOYS. “MARTHA CECILIA”. ACOMPAÑAMIENTO DEL SAXOFÓN Y LA GUITARRA ELÉCTRICA AL SOLO DEL SOLOVOX

Fuente: elaboración del autor.

- El álbum contiene el *cover* del porro “Festival en Guararé” (B3), grabado por Los Corraleros de Majagual en 1964, en la misma disquera. Esta era otra de las prácticas usuales

de la época: completar el repertorio del álbum con algún éxito de otra agrupación, y así apuntar a obtener más regalías por las ventas.

Sexta producción. *De oro*, Discos Fuentes F.L.P 0266 (20 de agosto de 1965b)

Repertorio: una recolección de temas grabados previamente y presentados en un solo trabajo discográfico.

Instrumentación: se implementa el bajo eléctrico en algunos temas (“Pirulino”) y se mantiene el guitarrón en otros (“La negra Celina”).

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla: en los temas que incluyen tambores o tumbadora, estos aparecen un poco más alejados que en las producciones anteriores y muestran mejor el tamaño del cuarto.

Temas destacados: “Pirulino”, de Calixto Ochoa; y “La negra Celina”, de Cristóbal Pérez.

El acceso al catálogo de Discos Fuentes permitió cotejar los números del registro de cada fonograma del álbum en el código internacional ISRC –*International Standard Recording Code*, Código estándar internacional de grabación– y mostró que, a excepción de “Pirulino” y “La negra Celina”, los restantes tienen un consecutivo similar [Tabla 3.2]. El código ISRC fue implementado por la disquera a finales de los años ochenta, y este factor puede explicar el hecho de que a estos dos éxitos se les hubieran asignado un número más actualizado.

Tabla 3.2. Los Golden Boys. Códigos ISRC del álbum *De oro*

Cara	Track	ISRC	Obra
A	1	COF012700033	Cumbia de juventud
A	2	COF012700034	No me metas la nariz al ojo
A	3	COF012700035	Los gerentes
A	4	COF012700036	Trece años
A	5	COF012700037	El besito
A	6	COF012700038	Cuándo, cuándo, cuándo
B	1	COF012700039	Me organicé
*B	2	COF019400913	Pirulino
*B	3	COF019401729	La negra Celina
B	4	COF012700042	Mí cacharrito
B	5	COF012700043	Mosaico

Fuente: catálogo de Discos Fuentes.³²³

³²³ El uso del catálogo fue posible gracias al proyecto de investigación P20201, en convenio con Discos Fuentes Edimúsica y el ITM.

*Acerca del porro “Pirulino” (B2)*³²⁴

- La sonoridad y la ubicación de los instrumentos en la imagen estéreo se mantienen.
- La mezcla está bien balanceada:³²⁵ las voces y la percusión, al centro; y el solovox y la guitarra, en el lado opuesto al saxofón y al tímido piano acompañante.
- El bajo eléctrico, al centro, suena muy definido y más brillante que el guitarrón, consecuencia del tipo de micrófono usado para este instrumento. Otro de sus aportes es la posibilidad de ejecutar figuras más rápidas.
- Al final del tema hay un juego interesante entre el solo de guitarra y el acompañamiento del saxofón, donde la primera toca la melodía de la introducción y el solovox hace trinos en cada compás, una combinación de eventos que da la sensación de que hay más de tres instrumentos.

*Acerca de la cumbia “La negra Celina” (B3)*³²⁶

- A diferencia del bajo eléctrico en “Pirulino”, la sonoridad profunda del guitarrón hace difuso el rango de las frecuencias bajas.

Séptima producción. *De nuevo*, Discos Fuentes 200357 (20 de agosto de 1966)

Repertorio: ritmos tropicales colombianos: tres gaitas, tres cumbias, un merengue, un paseo y un paseaíto; ritmos internacionales: un pasaje, un bolero, una charanga y un pasodoble.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla:

- Rítmica y melódicamente, las intervenciones del guitarrista Pedro Jairo Garcés son mucho más complejas.
- El bajo eléctrico desplaza al guitarrón en todos los temas.
- La consistencia en toda la producción es notoria. Ejemplos de ello son la trazabilidad de los temas y la homogeneidad de la voz de Benny Márquez en “Mosaico n.º 6”.

Temas destacados: “La chichera”, del peruano Carlos Baquerizo Castro.

Notas: en este álbum aparecen por primera vez en los créditos la dirección discográfica de Pedro Jairo Garcés y la producción de Álvaro Zapata.

³²⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sZVLcsLkEUK>. Este tema también fue grabado por la agrupación de Calixto Ochoa, su compositor, pero apareció publicado en el álbum *Lamento cumbiambero* (F.L.P 0280), de Los Corraleros de Majagual, publicado el 11 de agosto con un consecutivo posterior al álbum de Los Golden Boys.

³²⁵ Entiéndase el término “mezcla balanceada” como la proporcionalidad sonora de los instrumentos musicales en el máster final, sea este monofónico o estereofónico.

³²⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8HS79B3dFEQ>. Este tema también fue publicado en un sencillo de 45 rpm

*Acerca de “La chichera” (A3)*³²⁷

- Este tema rescató a la agrupación de la mala racha que sufrían con el público y del descrédito en la propia disquera.
- A pesar de la simpleza musical de la versión original –un saxofón repitiendo *ad infinitum* el mismo *lick* acompañado de una floja base rítmica–, el arreglo de Pedro Jairo Garcés enriqueció la propuesta artística de la obra.

Octava producción. *Los Golden Boys*, Discos Fuentes L.P. 200387 (1967)

Repertorio: géneros tropicales colombianos –inéditos y *covers*–, un mosaico y un pasodoble.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El piano, que había estado relegado a un segundo plano, adquiere protagonismo.
- Con excepción de “Mi tierra” (B6), cantado por Amparito Muñoz, el resto de los temas lleva la voz de Benny Márquez.
- En “El pompo de las vocales” (B5), el bajo ejecuta pasajes complejos.
- En la guajira “Guantanamera” –cuarto tema de “Mosaico n.º 7” (A4)–, la guitarra participa como acompañante armónico y también como solista.
- En este mosaico y en “Mi tierra” aparece un nuevo tipo de órgano –diferente del solovox– que permite la elaboración de efectos sonoros complejos.
- “La chispita” (B4), del venezolano Hugo Blanco, original para arpa, es el tema más flojo del álbum. Su evidente desacople rítmico en la introducción desdice de la línea estético-sonora que había mantenido la agrupación y evidencia la falta de dirección.

Temas destacados: el *cover* “La yerbita” (B1),³²⁸ de Eliseo Herrera –éxito de Los Corraleros de Majagual.

Novena producción. *Mosaico n.º 8*, Discos Fuentes L.P. 200418 (1 de junio de 1968a)

Repertorio: géneros tropicales colombianos, boleros y corridos.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Un álbum muy bien grabado; los instrumentos y las voces se destacan sin problema.
- En el solo de guitarra eléctrica de “El mechón” –quinto tema de “Mosaico” (A4)–, Pedro Jairo Garcés hace alarde de su destreza interpretativa como si se tratase de un tema de rock and roll.

³²⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xITjEiCLFlc>

³²⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NbnuFNz158s>. En el Capítulo IV se presenta el testimonio de Guillermo Garcés que da cuenta de la apropiación del tema.

Notas

- Llama la atención la inconsistencia en el orden de presentación de los temas entre las etiquetas [Figura 3.70] y la contracarátula [Figura 3.71].

FIGURA 3.70. LOS GOLDEN BOYS. ETIQUETAS DEL ÁLBUM *MOSAICO N.º 8*



Fuente: archivo personal del autor.

FIGURA 3.71. LOS GOLDEN BOYS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *MOSAICO N.º 8*



Fuente: archivo personal del autor.

Décima producción. *Cuando toca... toca*, Discos Fuentes L.P. 200466 (31 de octubre de 1968b)

Repertorio: géneros tropicales colombianos incluyendo un cumbión en compás de 6/8 –que suena a un currulao rápido–; géneros internacionales: un bugalú, una charanga, un bolero, un pasodoble, un ritmo llamado brinca-brinca –similar al paseaíto– y un fox.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Temas destacados: el fox “Sonríeme” (A1),³²⁹ de amplio reconocimiento y recordación en el público.

*Acerca de la cumbia “Se me va el mundo (A2)”*³³⁰

- Este tema contiene elementos melódico-rítmicos característicos del futuro sonoro del género tropical del “chucu-chucu” (Parra Valencia, 2014).³³¹ El *riff* del bajo en las estrofas de la segunda parte, que había sido implementado un año antes por Jairo Jiménez, el bajista de Los Hispanos, iba a convertirse en un *leitmotif* para todas las agrupaciones del género tropical colombiano [Figura 3.72].

[...] consistía en que, al cambiar de la tónica a la dominante (I-V), la tónica estaba en fundamental y la dominante en segunda inversión, y esto funciona para cualquier modo, mayor o menor, la característica del estilo Jairo Jiménez, es el cromatismo para llegar de la fundamental de la tónica al quinto grado de la dominante, observemos un ejemplo en la tonalidad de do menor (Cm). (Caballero Parra *et al.* 2020: 36).

FIGURA 3.72. EJEMPLO MUSICAL 6. RIFF I-V-I DEL BAJO



Fuente: elaboración del autor.

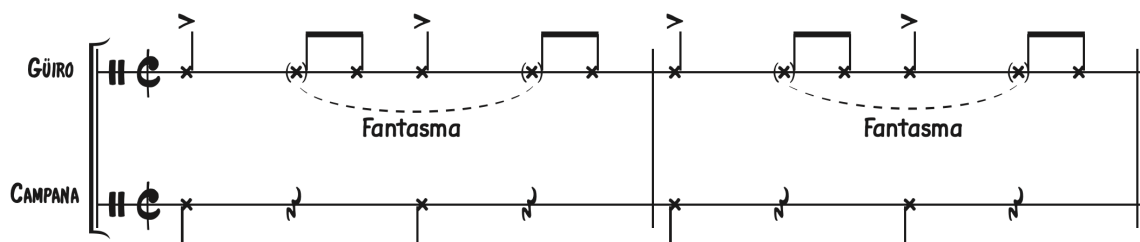
- Los instrumentos melódicos ejecutan sencillas figuras acentuando los tiempos fuerte y semi-fuerte del compás.
- El golpe del güiro en la primera corchea de los segundos tiempos del compás es tan sutil que casi parece una nota fantasma [Figura 3.73].

³²⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SYfLPgrS2fc>

³³⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Y28QfpOPZW4>

³³¹ Vocablo que imita el sonido del güiro y que será usado en el transcurso de este capítulo como sinónimo del gentilicio “paisa”. La raspa, una versión tubular y más pequeña de este instrumento, también es usada para aludir a este ritmo.

FIGURA 3.73. EJEMPLO MUSICAL 7. LOS GOLDEN BOYS. “SE ME VA EL MUNDO”. CÉLULA RÍTMICA ENTRE EL GÜIRO Y LA CAMPANA



Fuente: elaboración del autor.

Notas

- A partir de las siguientes producciones, la agrupación se integró al sonido característico de sus pares. Según el catálogo de Discos Fuentes, hizo un par de álbumes adicionales, pero, al menos en términos discográficos, no volvió a figurar hasta los años ochenta.
- Para 1968, Los Black Stars y Los Hispanos ya tenían un gran reconocimiento en la industria nacional y venían cambiando el sonido y la estética de las agrupaciones juveniles de música tropical.

3.3 LOS CLAVES O THE CLEVERS

Los Claves –o The Clevers– fue otra de las reconocidas agrupaciones intermedias surgidas en la época de estudio. Entre mediados de los años sesenta y principios de los setenta grabó alrededor de cinco álbumes en Codiscos. Aunque estos no tuvieron el impacto discográfico de Los Teen Agers o Los Golden Boys, sus presentaciones en vivo sí le dieron reconocimiento. Algunos de sus integrantes formaron parte más tarde de la agrupación Los Éxitos. (Burgos Herrera, 2011; Parra Valencia, 2018)

Primera producción. *Astrobailables Los Claves*, Codiscos LDZ – 20409 (probablemente publicado en 1969, el año del primer alunizaje)

Repertorio: géneros internacionales y tropicales, incluyendo un mosaico: algunos de los temas llevan títulos alusivos al hito espacial.

Instrumentación: guitarra eléctrica, dos saxofones, trombón, órgano y base armónico-rítmica.

Estudio: instalaciones del barrio El Poblado.

- Volumen: 1.089 m³.
- Viveza acústica: 1,2 segundos.
- Dos cámaras de eco natural, con una capacidad de 175 m³ cada una y una longitud de eco de 9 segundos.

Equipo

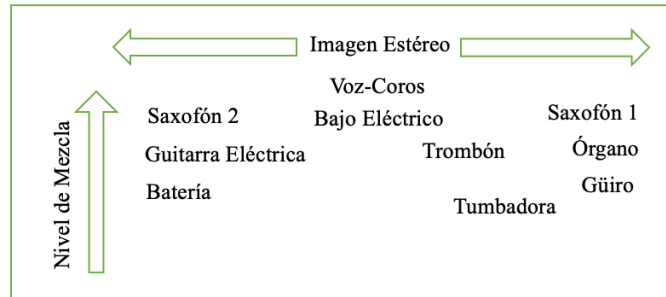
- Grabadora Ampex.

- Consola Altec de tres canales.
- Micrófonos Neumann.

Interpretación / mezcla

- La nueva estética sonora implementada por Los Hispanos y Los Black Stars desde de 1967 hace parte de esta producción.
- El órgano produce efectos espaciales en dos de los temas.
- El rango de frecuencias crece de manera considerable y los brillos aumentan. Es factible que la disquera contara con nuevos equipos.
- En dos de los temas se escucha el *riff* cromático del bajo –v. la Figura 3.72.
- El nivel de la producción es muy superior al de las agrupaciones anteriores; el balance de instrumentos melódicos y acompañantes y las voces los ubica apropiadamente en los planos espaciales y los niveles de mezcla.
- La presencia del bajo es casi tan alta como la de las voces [Figura 3.74].

FIGURA 3.74. LOS CLAVES. IMAGEN ESTÉREO DEL ÁLBUM *ESTA SÍ ES LA FIESTA BUENA*



Fuente: elaboración del autor.

Temas destacados: la cumbia “Por las buenas”, de Graciela Arango de Tobón.

Notas

- El contrabajista, compositor y arreglista Enrique Aguilar, que había colaborado con Los Teen Agers y Los Golden Boys, aparece en la contracarátula como arreglista y director musical.
- El ingeniero (grabador) principal de la disquera, Gabriel Alzate, aún no aparece en los créditos. Su nombre fue reconocido a partir de la siguiente producción, *Esta sí es la fiesta buena* (LDZ – 20429), publicada a finales de 1969 o a principios de 1970.³³²

*Acerca de la cumbia “Por las buenas” (A1)*³³³

- Este tema fue grabado por la orquesta venezolana Billo’s Caracas Boys y publicado en su álbum *Billo’s 71* (BLP. 538).³³⁴

³³² Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/5102777-Los-Claves-Esta-Si-Es-La-Fiesta-Buena>

³³³ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mUOT2C0t_xg

³³⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/2803327-Billos-Caracas-Boys-Billo-71>

- Su arreglo es muy sencillo pero efectivo. En los duetos entre los saxofones y la guitarra o entre esta y el trombón –ubicados en lados opuestos de la imagen estéreo–, el instrumento responsorial suena al centro. Las voces, la batería, la tumbadora y el güiro están bien distribuidos.

Segunda producción. *¡Llegaron! Los Claves*, Discos Fuentes, 200592 (15 de agosto de 1970)
Repertorio: temas tropicales colombianos, un pasodoble, una guaracha y un chachachá.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio: sede de la disquera en el barrio Guayabal.

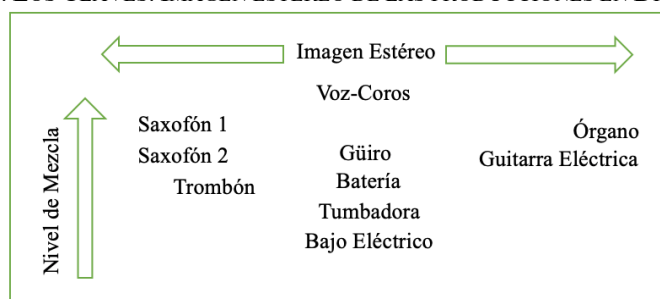
Equipo

- Consola de tubos tipo Altec-Lansing de 12 canales.
- Cámara de eco electrónica alemana EMT140.
- Dos grabadoras Ampex 300 de uno y dos canales.

Interpretación / mezcla

- Los arreglos de Enrique Aguilar no se diferencian de los grabados en Codiscos. Al respecto, Óscar Giraldo, uno de los integrantes de Los Teen Agers, decía lo siguiente: “Enrique era exclusivo de esta empresa (Codiscos), pero por debajo de cuerda nos hacía arreglitos a los de Discos Fuentes y Sonolux”. (Giraldo, citado en Burgos Herrera, 2011: 157)
- Los instrumentos melódicos están distribuidos en la imagen estéreo de manera tal que aquel que hace la melodía principal o algún solo está en el centro.
- La percusión no tiene la apertura estéreo tan marcada de la producción anterior e incluye el redoblante [Figura 3.75].

FIGURA 3.75. LOS CLAVES. IMAGEN ESTÉREO DE LAS PRODUCCIONES EN DISCOS FUENTES



Fuente: elaboración del autor.

- Los típicos saludos que hacían los cantantes a amigos y benefactores en los interludios instrumentales –recurrentes en la música tropical colombiana– van dirigidos esta vez a don José María Fuentes, director artístico e hijo del dueño de la disquera –“El dulcerito” (A5)– y a Mario Rincón Parra, el ingeniero de sonido –“Mi canoíta” (B5).

Tercera producción. *¡Qué trueno!*, Discos Fuentes 200667 (21 de octubre de 1971)

Repertorio: géneros tropicales, incluyendo un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Los arreglos musicales y la dirección son de Augusto Zapata y la ingeniería de sonido de Mario Rincón Parra.
- En general, el sonido es igual al de la producción anterior.
- Los cantantes Jaime Ley y Peter Scott imitan la voz y las intenciones de vocales de Gustavo Quintero y Rodolfo Aicardi. En el dueto “El lunar de María” (B6), uno de ellos remeda una voz femenina.
- El habitual *riff* cromático del bajo solo se usa esporádicamente.
- Se destacan los solos de la guitarra, probablemente ejecutados por Mariano Sepúlveda, futuro guitarrista de la agrupación Afrosound.

3.4 SONOLUX Y LOS BLACK STARS

Los Black Stars hacen parte del cuadro principal de las más importantes agrupaciones juveniles de música tropical colombiana de los años sesenta y setenta. El enganche con Sonolux les permitió competir de igual a igual con Los Teen Agers y Los Falcons, de Codiscos, y los Golden Boys, de Discos Fuentes.

Su sonido característico estuvo marcado, entre otros, por los siguientes elementos: los arreglos musicales de Luis Carlos Montoya; el uso del órgano en lugar del solovox: la participación del cantante costeño Gabriel Romero (Sabanalarga, departamento de Atlántico); y la base rítmica tomada de la agrupación venezolana Los Blanco.

Alfonso Fernández, uno de los fundadores, habló de ello.

El ritmo por el que se nos reconoce nació de la siguiente manera: había [en Medellín] un grupo llamado Los Yetis que tocaba rock y twist; su baterista, Hernán Pabón, nos ayudó a articular nuestro ritmo cuando estábamos a punto de grabar nuestro segundo LP. No usábamos piano; con el órgano YC30 de Yamaha que compramos y la guitarra hacíamos los tumbaos. También copiamos la percusión de Los Blanco y grabamos algunos de sus temas.

Yo no tenía idea de cómo tocar el contrabajo, pero cuando hacíamos presentaciones me ponía a darle vueltas y me tiraba al suelo; no se imagina lo que gozaba la gente con aquel show.

Además de ritmos tropicales, también tocábamos boleros y pasodobles, por las que más me gustaban eran las descargas [mosaicos], que las hacíamos con los éxitos de cada año. (Fernández, 2018E)

Previo a su llegada a Sonolux, la agrupación había estado en Discos Ondina, Codiscos y Discos Colombia; en la segunda grabó un LP, y en la tercera, “Cumbia negra”, ambos trabajos sin éxito comercial. Con todo, su constante actividad en las presentaciones en vivo comenzó a darle reconocimiento y llamó la atención de Sonolux.

Si bien las producciones discográficas que le dieron reconocimiento nacional fueron realizadas en esta disquera, la agrupación también pasó posteriormente por Discos Metrópoli, Discos Fuentes y Discos Victoria, y llegó a tener su propia marca: Sello Negro.

Primera producción. *Fiesta con Los Black Stars*, Sonolux LP 12 – 610 (1967)

Repertorio: gaitas, porros, cumbias y un mosaico que incluye un bolero. Algunos de ellos ya habían sido publicados en discos sencillos, tal como se menciona en la contracarátula: “los aciertos sonoros que ha tenido la agrupación con Sonolux”. (Archivo personal del autor)

Instrumentación: dos saxofones, guitarra eléctrica, solovox –que cambió a órgano en la producción siguiente–, bajo eléctrico, piano, batería y percusión.

Estudio: estudio Luis Uribe Bueno, instalaciones de la disquera en el barrio Colombia.

Equipo

- Consola alemana de tubos EAB/Geiling RE 85 de 12 canales, tres bandas de ecualización por canal y envíos auxiliares.
- Tres grabadoras Ampex 300 de tres, dos y un canal.
- Doce micrófonos Neumann de condensador. Tres unidades de eco electrónico graduables entre uno y cinco segundos.
- Tres unidades de cámaras de eco, de tres metros de largo por uno y medio de ancho.

Interpretación / mezcla

- La guitarra ejecuta dúos con el bajo, los saxofones y el solovox, y adicionalmente hace tumbaos. En “Fiestas” (A4) toca acordes con armonía agregada, algo poco usual en este género.
- Los planos sonoros difieren en gran medida de los aplicados a las agrupaciones anteriores. Las voces están tan al frente de la mezcla que se pierde el efecto espacial mientras que los instrumentos melódicos se ubican en un segundo plano y los de la base armónico-rítmica un poco más atrás.
- Además de la tumbadora, el güiro y la batería, la percusión ofrece un interesante juego de campanas. Su ubicación en el plano espacial evidencia el tamaño del cuarto –el más grande del país–. Ejemplo de ello es el pompo “La pildorita” (B3), donde la percusión se escucha al fondo junto al bajo y el piano [Figura 3.76].

FIGURA 3.76. LOS BLACK STARS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *FIESTA CON LOS BLACK STARS*



Fuente: elaboración del autor.

Notas: la participación de cuatro cantantes diferentes pudo haber acarreado problemas de recordación tímbrica por parte del público, teniendo en cuenta que una sola voz líder facilita la creación de la huella sonora de agrupaciones de este estilo, hecho que será confirmado con el ingreso de Gabriel Romero en la siguiente producción.

Segunda producción. *Qué bueno está el cumbión y 13 impactos más*, Sonolux LP 12-660 (1968)

Repertorio: paseos, porros, cumbias, un cumbión, una tamborera, un bolero, un pasaje y un pasodoble. Y dos *covers* de la agrupación venezolana Los Blanco: “Sara” (B2) y “Cumbia sabrosa” (B5), de Bernardo Blanco. Llama la atención en el segundo tema el cambio del fraseo rítmico en la introducción y en la entrada de la voz con respecto a la versión original, que pudo haber sido causado por una mala transcripción, una mala lectura o la decisión expresa de sonar más paisa, es decir, prescindiendo de las síncopas [Figuras 3.77 y 3.78].

FIGURA 3.77. EJEMPLO MUSICAL 8. LOS BLANCO FRENTE A LOS BLACK STARS. COMPARACIÓN DE LA INTRODUCCIÓN DE “CUMBIA SABROSA”

CUMBIA SABROSA
LOS BLANCO

The image shows a musical score for 'Cumbia Sabrosa' by Los Blanco. It compares two versions: V. LOS BLANCO and V. LOS BLACK STARS. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. A dashed pink box highlights a specific rhythmic phrase in the third measure of both staves, illustrating differences in interpretation.

Fuente: elaboración del autor.

Nótese la figura en el segundo tiempo del tercer compás. Aunque aparentemente similares en partitura, la corchea sol en Los Blanco es interpretada como una célula musical completa mientras que en Los Black Stars suena separada de sus vecinas. La diferencia en la interpretación es notoria.

FIGURA 3.78. EJEMPLO MUSICAL 9. LOS BLANCO FRENTE A LOS BLACK STARS. COMPARACIÓN DEL CORO DE “CUMBIA SABROSA”

The image shows a musical score for the chorus of 'Cumbia Sabrosa' by Los Blanco. It compares two versions: V. LOS BLANCO and V. LOS BLACK STARS. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are: EN BA-RRAN QUI LLA SE BAI-LA CUM-BIA BIEN SA-BRO. A dashed pink box highlights a specific rhythmic phrase in the third measure of both staves, illustrating differences in interpretation.

Fuente: elaboración del autor.

Nótese la diferencia entre las dos líneas instrumentales marcadas del segundo compás. Los Black Stars prescinden de la síncopa de Los Blanco y acentúan el segundo tiempo, lo que, en términos musicales y sonoros, da cuenta del estilo paisa de “cuadrar” o “galleguear” el ritmo para facilitar su interpretación y escucha del público.

Instrumentación: similar a la producción anterior, a excepción del órgano, que remplazó al solovox.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Entra Gabriel Romero como cantante solista. Curiosamente, ni aparece en la fotografía de la carátula ni en la reseña del álbum al reverso; no obstante, sí figura como compositor de cinco de los temas, de los cuales participa en cuatro.
- Predominan los tumbaos entre la guitarra y el órgano.
- En general, este álbum está más equilibrado que la producción anterior, principalmente en el tratamiento de los planos y el balance entre los instrumentos y los cantantes; además, el manejo de la reverberación permite ubicar a estos últimos en un punto intermedio entre los instrumentos y el frente de la mezcla.

Acerca de “Qué bueno está el cumbión” (A1)³³⁵

- El arreglo musical de esta canción muestra una ausencia evidente de instrumentación en los pasajes con voz, que solo es acompañada por el bajo y la percusión.
- Según menciona la reseña de la contracarátula, el tema ya era reconocido por el público: “[...] y desde que impusieron ‘Qué bueno está el cumbión’, surgió el verdadero impacto que sirve para rotular este segundo álbum de Sonolux con un repertorio variado,ailable y sabrosísimo”. (s. a., archivo personal del autor)

Tercera producción. *Como un jet...* Sonolux LP 12-693 (1968)

Repertorio: música tropical colombiana, incluyendo el mosaico “Súper descarga n.º 2” (B6); y el bolero “Salud”, de Armando Manzanero (B4).

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Se conserva la línea estilística de los arreglos de las producciones anteriores.
- La guitarra y el órgano continúan ejecutando tumbaos y duetos al unísono o a dos voces mientras los saxofones hacen tríos con la guitarra.

Notas

³³⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EcCFRYUYFT0>

- Es la última participación del percusionista y baterista Álvaro Velásquez, que pasó a Los Graduados.
- En general, el álbum pasó desapercibido y ninguno de los temas tuvo éxito comercial.

Cuarta producción. *A toda máquina, Vol. IV*, Sonolux LP 12-730 (1969)

Este álbum marca el punto de popularidad más alto de la agrupación en razón de la inclusión de una de las canciones insignias de la música popular y tropical colombiana: la cumbia “La piragua”, del maestro José Barros (1915-2007), con arreglo del insigne músico Luis Carlos Montoya (1946-2020),³³⁶ cuya labor se extendió a otras agrupaciones tropicales como Latin Brothers, Rodolfo Aicardi y su Típica RA7 y Fruko y sus Tesos y Afrosound.

Repertorio: diez temas de música tropical, incluyendo un mosaico –el tercero grabado por la agrupación– y una balada.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Gabriel Romero, que aparece en la mitad de la fotografía de la carátula, canta diez de los once temas del álbum y es el compositor de dos de ellos.
- La suma de la experiencia musical de los integrantes, los excelentes arreglos musicales de Luis Carlos Montoya y la habilidad del ingeniero Javier Yepes contribuyen a esta importante propuesta sonora.
- La guitarra y el órgano continúan ejecutando tumbaos y duetos al unísono o a dos voces mientras los saxofones hacen duetos y tríos con la guitarra. Esta vez, sin embargo, gracias a la labor de Montoya, los arreglos son más equilibrados y los instrumentos melódicos tienen una participación más balanceada. Otro de sus aportes son los adornos vocales a tres voces y las síncopas.
- El uso de la reverberación artificial por encima de la proporcionada por la acústica del cuarto unifica los tiempos de retardo del ensamble, un efecto que se nota particularmente en las voces.
- La batería abandona el exceso de redobles y repiques y se acoge al llamado estilo “cerrado” paisa.
- La percusión se reparte en los extremos de la imagen estéreo así: güiro, opuesto a la batería y los timbales; y tumbadora, al lado del güiro. Esta distribución, que solo deja a las voces y el bajo en el centro, produce un notorio vacío en los pasajes instrumentales.
- Se usa el *riff* cromático del bajo, en especial en los temas más lentos como los porros y las cumbias, aunque también aparece en el paseaíto “El secuestro” (B3).

³³⁶ El autor tuvo la oportunidad de participar en la grabación de algunos de sus arreglos y además le concedió una amable entrevista el 22 de febrero de 2018 en la ciudad de Medellín.

*Acerca de “La piragua” (A1)*³³⁷

Meses antes de la publicación de la agrupación, el trío de cuerdas Los Inseparables ya había grabado la canción con un arreglo musical propio de este tipo de ensamble (Parra Valencia, 2018: 155),³³⁸ y su divulgación causó una controversia similar a la ocurrida con “La chichera”, de Los Golden Boys.³³⁹

Quinta producción. *A todo tren*, Sonolux LP 12-750 (1969a)

En la carátula del álbum, el título aparece con el agregado “Vol. 5”, consecutivo que seguramente alude a la quinta producción de la agrupación realizada en esta disquera.

Repertorio: una maestranza, una tamborera, un paseaíto, un paseo, un bugalú, una pasaluna, una cuambia, un merengue, y el cuarto mosaico de la agrupación, con un merengue, un porro y un casatschok.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Se conserva la distribución de las voces y los instrumentos en la imagen estéreo de la producción anterior.
- La ecualización aplicada al bajo eléctrico trata de emular, sin éxito, el sonido del contrabajo eléctrico –denominado habitualmente *baby bass*.

Sexta, séptima y octava producciones. *Por lo alto, Vol. VI*, Sonolux LP 12-780 (1969c); *En la gloria*, Sonolux LP 12-803 e IES13-803 (1970); y *De moda*, Sonolux LP 12-830 e IES 13-830 (1971a)

Repertorios: temas internacionales y de música tropical, al igual que los tradicionales mosaicos.

Instrumentación: similares a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Luis Carlos Montoya continúa siendo el arreglista de la agrupación. En este punto, la forma y la orquestación de los arreglos están plenamente consolidadas y conservan la cualidad de no opacar las voces solistas. A este propósito contribuye la estética de los ingenieros, además del escaso procesamiento dinámico en la época.
- Al ingeniero Javier Yepes se le suma Horacio López.
- Al cantante Gabriel Romero se le suma Joe Rodríguez.

³³⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZlQ7OrY13o8>

³³⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mz9__Et-BIM

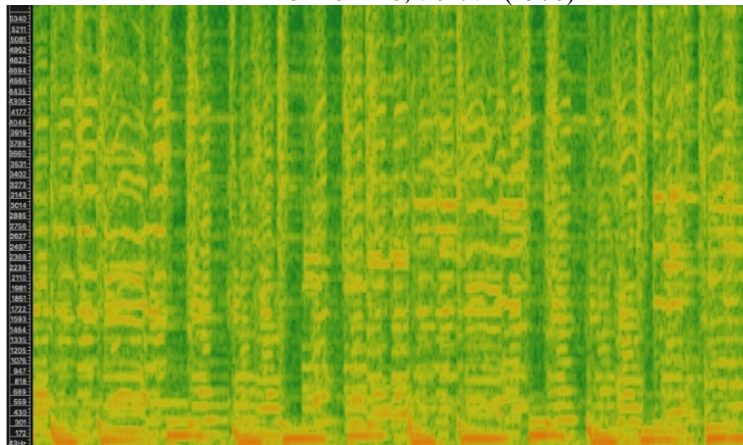
³³⁹ V. Los Golden Boys “Acerca de ‘La chichera’”, en Séptima producción. *De nuevo*, Discos Fuentes 200357 (20 de agosto de 1966)

- De Gildardo Montoya, exitoso compositor para Los Hispanos y Los Graduados y un sinnúmero de artistas nacionales e internacionales, hay varios temas en el álbum *En la gloria*.
- En el mismo álbum se nota un exceso de reverberación en “Si te vas de mí” (B2) y “Mi carrito viejo” (A6), de Luis Carlos Montoya; y “La súper descarga n.º 5” (B6), del álbum *Por lo alto*. Es factible que Joe Rodríguez, el vocalista de estos temas, sea quien la haya solicitado.
- El tratamiento del bajo en las mezclas sigue siendo un tema común de análisis que depende del formato escuchado.

Cabe recordar que son precisamente las frecuencias bajas las que se sacrifican al implementar el formato estéreo-compatible, pues es a uno de los costados, al hacer el corte, donde se aplica un filtro que no permite que el instrumento se cancele cuando se suma a monofónico. De este modo, la escucha en términos de respuesta de frecuencia de los álbumes en este formato es más balanceada, a excepción del bajo mismo, pues la extralimitación sonora que se presenta en ellos se convierte en una de las huellas sonoras que identifican la mayoría de las producciones de música tropical en los años setenta, independientemente del sello disquero.

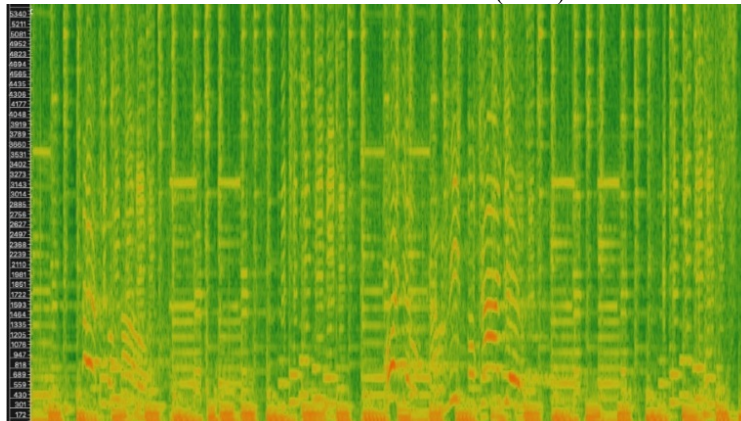
En todo caso, cuando el disco en estéreo está bien cortado, el problema no existe y el balance entre los lados y el centro fantasma se da por la cantidad de voz y bajo que tengan las mezclas. Este hecho es notorio en *Por lo alto, Vol. VI* [Figura 3.79] y *De moda* [Figura 3.80], que aparecen en la referencia del catálogo con las letras IES.

FIGURA 3.79. LOS BLACK STARS. ESPECTROGRAMA DE UN FRAGMENTO DE “MACONDO”. RANGO 43-5.340 HZ. ÁLBUM *POR LO ALTO, VOL. VI* (1970)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 3.80. LOS BLACK STARS. ESPECTROGRAMA DE UN FRAGMENTO DE “LA HAMACA GRANDE”. RANGO 43-5.340 HZ. ÁLBUM *DE MODA* (1971)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

- Nótese que la línea del bajo, en color naranja, de la Figura 3.80 es más gruesa que la de la Figura 3.79. No obstante el hecho de que ambas imágenes muestran la sumatoria a monofónico, las diferencias visual y auditiva son notorias.

Temas destacados: “Macondo”, del peruano Daniel Camilo Díez Canseco (*Por lo alto, Vol. VI, A1*);³⁴⁰ “La hamaca grande”, de Adolfo Pacheco;³⁴¹ “Violencia”, de José Barros (*De moda, B1*);³⁴² y “A’ve pa’ve”, de Edmundo Arias (*En la gloria, B1*).³⁴³

A partir de finales de 1971, por motivos económicos, la agrupación cambió de disquera y posteriormente creó su propio sello. El siguiente es el recuento de esta decisión en palabras de Alfonso Fernández:

Con la grabación de “La piragua” empezó nuestro éxito. Empezamos a subir, grabamos el tercer LP, grabamos “Cumbia caletera”, “A’ve pa’ve”, “Violencia”.

Alcanzamos a hacer como unos diez LP en Sonolux, porque en esa época hacíamos dos discos por año. Luego la ambición rompió el saco y nos sacó Discos Metrópoli, donde nos prometieron 15 pesos por cada LP, porque en Sonolux el contrato era diferente: nos daban 5 centavos por cada canción que se vendiera.

Y metimos la pata, porque se nos bajó la publicidad y empezamos a grabar por nuestra cuenta; así que creamos Sello Negro con el que hicimos otros ocho o diez LP, incluyendo éxitos como “Maldita Navidad”. (Fernández, 2018E)

Si bien el cambio de disquera le dio a la agrupación la posibilidad de gozar de algún tipo de independencia económica, de igual manera perdió el aparato industrial y el respaldo

³⁴⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RD7g1EdwVL4>

Este tema también grabado por la orquesta venezolana Billo’s Caracas Boys.

³⁴¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2yuu8DA7oig>

³⁴² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WbSYZxedCRo>

³⁴³ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=L_5kdglZcaE

comercial que un sello como Sonolux le podía brindar, algo que, a pesar del buen contrato con Discos Metr poli, fue muy difícil de igualar.

Cabe advertir que el cambio de disquera no implicó el cambio de estudio: la agrupación continuó grabando en el estudio Luis Uribe Bueno de Sonolux, disquera que también hacía el corte de los álbumes. Discos Metr poli, por su parte, solo se encargaba de la duplicación del máster, la litografía y la comercialización.

Novena producción. *Fin de año*, Discos Metr poli S.N.L.D. No. 750001 (1971b)

Repertorio: temas tropicales nacionales e internacionales, incluyendo el tradicional mosaico (el octavo de la agrupación).

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Junto con Luis Carlos Montoya, el maestro Edmundo Arias comparte la elaboración de los arreglos y contribuye con la composición de algunos temas.
- De Gildardo Montoya y su estilo jocoso y picaresco se incluye “Los doctores” (B2), donde, en uno de los pasajes, el solista vocal imita la voz de una mujer.
- Los coros se escuchan más grandes y frescos; el diseño a dos voces se cambia por los unísonos doblados, gracias a las posibilidades de la sobre-grabación.

Décima producción. *Barriendo*, Sello Negro LDSN 75003 (1972a)

Repertorio: temas tropicales nacionales e internacionales, incluyendo el tradicional mosaico (el noveno de la agrupación).

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El saxofonista Jairo Fernández, fundador de la agrupación, reemplaza a Luis Carlos Montoya en la elaboración de los arreglos, aunque el maestro Edmundo Arias s  continúa en este cargo.
- Las armonías ahora incluyen acorde agregados tocados por la guitarra y el órgano, y complementados por los saxofones.

Undécima producción. *Arriba y arriba*, Sello Negro LSDN – 75004 (1972b)

Nota. Entre esta producción y la anterior existen tres álbumes que no son tenidos en cuenta en estos análisis sonoros, en gran parte por su similitud est tica-sonora.

Repertorio: temas tropicales nacionales e internacionales, incluyendo el tradicional mosaico (el décimo de la agrupación).

Estudio y equipo: los de Mastertone, de Ciudad de Nueva York, propiedad de Sidney Feldman.

Interpretación / mezcla

- La producción de este álbum conjuga a tres actores diferentes: el estudio Mastertone, con la ingeniería de Richard Avilés; el corte, realizado por el ingeniero Javier Yepes, de Sonolux; y la duplicación, la litografía y la comercialización, a cargo de Discos Metrópoli e Industria Nacional del Sonido.
- Los arreglos son más estilizados, con acordes agregados y coros brillantes de voces abiertas y naturales, y no tan nasales como era lo usual en la música tropical colombiana para ese momento.
- Los planos sonoros son más claros y definidos, consecuencia probable del uso de procesadores dinámicos.

Temas destacados: “Maldita Navidad” (B1),³⁴⁴ de Gildardo Montoya y Gabriel Romero, uno de los “himnos” de la música tropical colombiana en las festividades de fin de año.

En este punto conviene presentar algunas reflexiones y conclusiones acerca de la agrupación.

Su éxito comercial y discográfico tuvo una vigencia de un poco más de cinco años (1967-1972).

La presencia del vocalista Gabriel Romero le dio una identidad particular y exclusiva en un momento en que la mayoría de cantantes de agrupaciones similares intentaban imitar la interpretación y los recursos estilísticos de Gustavo Quintero, el pionero de este género.

La participación de otros vocalistas como Joe Rodríguez y Jaime Ley.

El aporte musical del arreglista Luis Carlos Montoya en cuatro producciones iniciales, y que retomó en el álbum *Seguro!!! Seguro!!!* (Discos Fuentes LP 284003),³⁴⁵ de 1973, donde además aparece como productor.

La experticia de Mario Rincón Parra, el ingeniero de Discos Fuentes, que fue capaz de lograr con recursos tecnológicos más limitados el sonido del estudio Mastertone; igual puede decirse de los ingenieros Javier Yepes y Horacio López, de Sonolux.

Finalmente, el sonido particular de la agrupación, que, no obstante estar enmarcado en estructuras formales y de instrumentación y orquestación, tiene un sello especial que la diferencia claramente de sus pares.

3.5 LOS HISPANOS Y SU PERIPLO POR LAS DISQUERAS DE MEDELLÍN

3.5.1 HISTORIA

Los Hispanos son a la vez el centro y la cúspide de la música tropical colombiana del estilo chucu-chucu grabada en Medellín entre los años sesenta y setenta.

³⁴⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-rGsgz9vr3s>

³⁴⁵ Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=hpVCFoEPY8M>; <https://www.discogs.com/es/master/1895268-Los-Black-Stars-Seguro-Seguro>

Sus orígenes se remontan a mediados de la década de 1960, cuando Gustavo Quintero, luego de su retiro de Los Teen Agers y su traslado a Cali, había regresado a la ciudad y se unió a la agrupación. El bajista, Jairo Jiménez, contó que su primera incursión en el mundo de la grabación fue en Discos Victoria, donde, asesorados por don Gabriel Uribe –gran músico y flautista, y padre de Jaime, clarinetista, arreglista y director musical tanto de Los Hispanos como, más adelante, de Los Graduados– grabaron cuatro temas que no trascendieron, y que en 1967 fueron llamados por Codiscos, donde grabaron tres álbumes. (Jiménez, citado en Burgos Herrera, 2011: 182)

En 1969, por diferencias administrativas y económicas con esta disquera, la agrupación se dividió. Los hermanos Jairo y Guillermo Jiménez, sus fundadores, pasaron a Discos Fuentes llevándose consigo el nombre, la estética musical y a algunos de sus integrantes. Otros, incluyendo a Gustavo Quintero, permanecieron en Codiscos y se renombraron como Los Graduados. Para ese momento, Discos Fuentes ya tenía como artista exclusivo al cantante Rodolfo Aicardi, cuya voz y estilo empezó a parecerse a la de Quintero.

Entre 1969 y 1971, la agrupación publicó allí cinco álbumes con Aicardi como vocalista, y entre finales de 1971 y 1972 pasó a Sonolux, donde grabó varios álbumes, tres de ellos, esta vez con la voz del ecuatoriano Gustavo Velásquez, otro émulo del “loko” Quintero. En términos comerciales y artísticos, el lapso de tiempo hasta 1978 fue opaco, y no fue hasta 1979, con el regreso a Discos Fuentes y el sello vocal de Aicardi, que la agrupación volvió a resurgir y conservó su vigencia hasta bien entrados los años noventa.

3.5.2 LOS HISPANOS EN CODISCOS

Aunque no existe un consenso claro que permita conocer las razones de fondo del llamado de la agrupación a Codiscos, lo que sí es cierto es que Gustavo Quintero, que había sido vocalista de Los Teen Agers, fue un factor determinante.

Primera producción. *De película*, Codiscos LDZ – 20354 (1967)

Repertorio: paseos, cumbias, gaitas y un paseaíto; no incluye porros.

Instrumentación: dos saxofones –que alternan con dos clarinetes– solovox, guitarra y bajo eléctricos, batería, dos percusiones y vocalista. Nueve integrantes en total, con percusionistas de refuerzo invitados.

Estudio: sede del barrio El Poblado.

- Volumen: 1.089 m³.
- Viveza acústica: 1,2 segundos.
- Dos cámaras de eco natural, con una capacidad de 175 m³ cada una y una longitud de eco de 9 segundos.

Equipo: incluye grabadoras Ampex de cuatro y dos canales y micrófonos Neumann.

Interpretación / mezcla

- Las líneas de los instrumentos melódicos son a tres voces –dos vientos más solovox– o al unísono.
- Las líneas melódicas de la guitarra van en dueto con el solovox y son respondidas por los vientos.
- La percusión se destaca por el uso constante del redoblante con el entorchado abierto, para hacer los repiques que anuncian la entrada de las secciones de los temas.
- Como siempre, la participación de Gustavo Quintero incluye animaciones y vocalizaciones.
- El amplio tamaño del cuarto permite una generosa ubicación del estéreo: voces, bajo y percusión al centro; saxofón o clarinete 1 y solovox en contraposición a saxofón o clarinete 2 y guitarra; vientos y solovox en trío melódico, y guitarra en arpegios acompañantes; y duetos de guitarra y solovox al centro.
- La meticulosa labor del ingeniero Gabriel Alzate y la acertada dirección artística de don Humberto Moreno dan cuenta de la continuidad sonora del álbum, que no muestra ni sobresaltos en las dinámicas ni cambios abruptos en la ubicación espacial de los ejecutantes. Podría decirse que su escenificación es similar a la de una presentación en vivo.
- Se destacan los arreglos del director, Jaime Uribe Espitia, y su cuidado en el manejo de las dinámicas de interpretación durante la grabación, función que en otras agrupaciones era ejercida mecánicamente a través del control de los volúmenes en la mezcla.
- Ayudadas por la sobre-grabación, la configuración y ubicación de los planos sonoros son muy precisas. Cabe anotar que el proceso de sincronía multicanal aún no estaba consolidado y era necesario grabar cada tema de principio a fin –sin la ayuda de los indispensables “ponches” de hoy–. Así, las partes instrumentales se grababan en bloque en cuatro canales y posteriormente se sumaban junto a las voces, que eran sobre-grabadas y mezcladas en la grabadora de dos canales en tiempo real.

Temas destacados: el paseo “Quinceañera” (A1), de Arnulfo Briceño Contreras;³⁴⁶ y la cumbia “Fantasía nocturna Lucerito” (B1),³⁴⁷ de Adolfo Ernesto Echeverría Comas, uno de los temas más recordados de su historia musical.

Notas

- La Figura 3.81 muestra las planillas de producción del álbum. Nótese las fechas de iniciación (21 de agosto) y culminación (5 de octubre), así como el horario de trabajo nocturno.

“Como yo la quiero” (A5) fue el tema que más tiempo tomó: de las 7:30 a las 2:15: seis horas 45 minutos para una canción de dos minutos 15 segundos.

³⁴⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2MVypwZVcEU>

³⁴⁷ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=V6o_F82Ag9M

FIGURA 3.81. LOS HISPANOS. PLANILLAS DE GRABACIÓN DEL ÁLBUM *DE PELÍCULA* (1967)

ARTISTA <u>Los Hispanos</u>		SUPERVISOR <u> </u>		FECHA <u>Agosto 21/67</u>	
HORA DE INICIACIÓN DE LA SESIÓN <u>7 PM.</u>		HORA FINAL DE LA SESIÓN <u>11:45</u>		GRABADOR <u>S. Alzate C.</u>	
TÍTULO <u>Me Lo Prohibió el Doctor</u>		TÍTULO <u>Quinceañera</u>		TIEMPO DE LA SESIÓN <u>4 1/2 Hrs</u>	
AUTORES <u>Rangel - A. Salas</u>		AUTORES <u>Arnulfo Briceño</u>		<u>7419</u>	
GÉNERO <u> </u>		TIEMPO <u>2:28</u>		GÉNERO <u> </u>	
TIEMPO <u> </u>		TIEMPO <u>2:25</u>		TIEMPO <u> </u>	
INTERPRETES		ACTUACION		INTERPRETES	
<u>Quisno Cuintero</u>		<u>Canto</u>		<u>Los Hispanos</u>	
<u>Los Hispanos</u>		<u> </u>		<u>Los Hispanos</u>	
OBSERVACIONES		OBSERVACIONES		OBSERVACIONES	

ARTISTA <u>Los Hispanos</u>		SUPERVISOR <u> </u>		FECHA <u>Oct. 4/67</u>	
HORA DE INICIACIÓN DE LA SESIÓN <u>7:30 p.m.</u>		HORA FINAL DE LA SESIÓN <u>11:30</u>		GRABADOR <u>S. Alzate e</u>	
TÍTULO <u>Fantasia Nocturna</u>		TÍTULOS <u>El Conductor con La Pata Pelá,</u>		TIEMPO DE LA SESIÓN <u>4 Hrs</u>	
AUTORES <u>Adolfo Echeverría</u>		AUTORES <u>Los Gatereros, La Mija</u>		<u>7424</u>	
GÉNERO <u> </u>		GÉNERO <u> </u>		TIEMPO <u>4:15</u>	
TIEMPO <u>2:58</u>		TIEMPO <u> </u>		TIEMPO <u> </u>	
INTERPRETES		ACTUACION		INTERPRETES	
<u>Los Hispanos</u>		<u>Quiro</u>		<u>Los Hispanos</u>	
<u>Castro Padilla</u>		<u>tumba</u>		<u> </u>	
<u>Wilson Peña</u>		<u> </u>		<u> </u>	
OBSERVACIONES		OBSERVACIONES		OBSERVACIONES	

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Codiscos.

- Transversal a lo anterior, es importante anotar que en la mayoría de las producciones, el orden de la grabación difiere del de la programación del álbum, en tanto la primera depende de la dinámica de la preproducción, los arreglos y el montaje del grupo mientras que la segunda involucra decisiones estéticas y comerciales.

La Figura 3.82 muestra la planilla de programación y corte del álbum. Los temas aparecen en el orden original de la cinta y llevan los números asignados para el disco. Nótese la duración de cada tema, que le permitía al ingeniero de corte saber cuánto tiempo le quedaba a cada cara, y las marcaciones en rojo a la izquierda de cada uno.

Adicionalmente, cada fonograma lleva su propia numeración de consecutivo interna, lo que permite inferir que para las fechas de la grabación de este álbum, la disquera ya tenía más de siete mil referencias en sus archivos. Nótese, además, el número centrado al final, que indica el *stamper*: más de ochocientos, todo ello en apenas diecisiete años de labor.

FIGURA 3.82. LOS HISPANOS. PLANILLA DE PROGRAMACIÓN Y CORTE DEL ÁLBUM *DE PELÍCULA* (1967)

LOS HISPANOS		
Canta + Gustavo Quintero		
9	DZ-7419	ME LO PROHIBIO EL DOCTOR (Rangel-A. Salas) 2.28
7	DZ-7420	LA QUINCEAÑERA (Arnulfo Briceño) 2.25
3	DZ-7477	LA BIA BALA (Arturo Chino Hassan) 3.10
8	DZ-7478	LINDA MORENA (William Gaviria) 2.32
11	DZ-7479	EL MANGO (M. Carnielo-Gustavo Quintero) 2.17
2	DZ-7480	TE INVITO A BAILLAR (E. Arias) 2.10
E-LDZ- 803		
12	DZ-7481	ASI SOY YO (R. Zuleta-J. García) 2.40
10	DZ-7482	CUMBIA EN CARTAGENA (A. Sledo-M. García-D. Filinto) 2.50
4	DZ-7483	FANTASIA NOCTURNA (Adolfo Echeverría) 2.58
14	DZ-7484	EL CONDUCTOR CON LA PATA PELA- LOS GOTEREROS-LA MIJA 4.15 (Alberto Buitrago-Julio Erazo- José Muñoz-Hernando Vergara)
5	DZ-7485	COMO YO LA QUILERO (José Reyes-Cruz F. Villa) 2.15
E-LDZ- 804		

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Codiscos.

Notas

Entre el consecutivo de “Quinceañera” (7420) y el de “Fantasía nocturna Lucerito” (7483), la disquera debió haber grabado 60 fonogramas en menos de seis semanas. Unas cuentas

sencillas dan a entender que, en plena era analógica, la disquera produjo material equivalente a cuatro álbumes semanales.

La Figura 3.93 muestra la etiqueta trasera de la cinta maestra con los números de fonograma y de cada *stamper*.

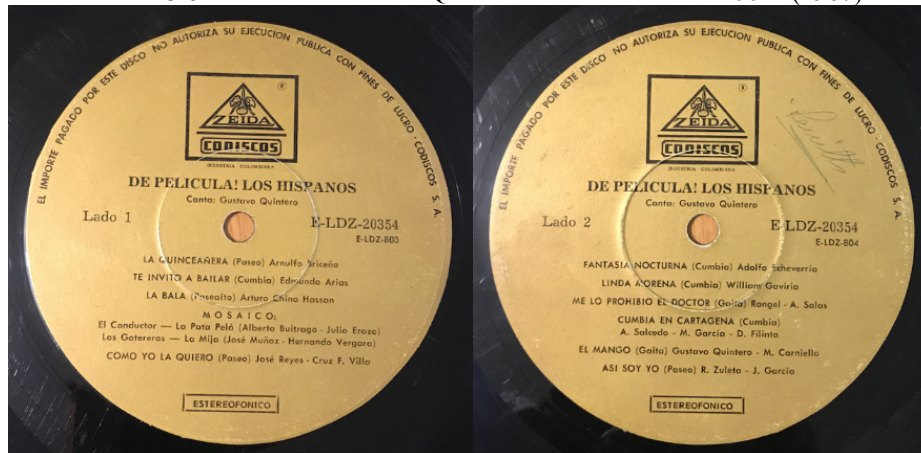
FIGURA 3.83. LOS HISPANOS. ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *DE PELÍCULA* (1967)

Código	Título	Género	Precio
DZ-7420	LA QUINCEAÑERA	Paseo	2.25
DZ-7480	TE INVITO A BAILAR	Cumbia	2.10
DZ-7477	LA BALA	Pasajito	3.10
DZ-7484	EL CONDUCTOR-La Pata Pelé- Los Gotereros-La Mija	Mesaleo	4.15
DZ-7485	COMO YO LA QUIERO	Paseo	2.15
E-LDZ-803			
DZ-7483	FANTASIA NOCTURNA	Cumbia	2.58
DZ-7478	LINDA MORENA	Cumbia	2.32
DZ-7419	ME LO PROHIBIO EL DOCTOR	Gaita	2.28
DZ-7482	CUMBIA EN CARTAGENA	Cumbia	2.50
DZ-7479	EL MANGO	Gaita	2.17
DZ-7481	ASI SOY YO	Paseo	2.40

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Codiscos.

La Figura 3.84 muestra el resultado final en las etiquetas del álbum, donde se suprimen los números de los fonogramas, se conserva la referencia de cada lado del disco y se agrega la referencia final del álbum.

FIGURA 3.84. LOS HISPANOS. ETIQUETAS DEL ÁLBUM *DE PELÍCULA* (1967)



Fuente: archivo personal del autor.

Segunda producción, *De locura*, Codiscos LDZ – 20383 (1968a)

Incluyendo la primera producción y continuando con los siguientes 14 álbumes, todos los títulos de los discos están precedidos por la preposición “de”, sin importar la disquera.

Repertorio: similar a la producción anterior. Llama la atención que, a diferencia de sus pares, no incluye el infaltable mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Don Álvaro Arango asume la dirección artística y la producción.
- Temática y estéticamente, el disco es una continuación del primero.
- Enrique Aguilar comparte con Jaime Uribe Espitia la elaboración de los arreglos.
- El plano sonoro del saxofón solista es el mismo de las voces, lo que puede ser consecuencia de haber sido sobre-grabado al momento de estas.
- Aunque la mezcla en general es muy balanceada, en la cumbia “Wilson” (A5), el solo del solovox sobresale muy por encima de los demás instrumentos.

Temas destacados: el *cover* de la gaita “Ramita de matimbá” (A1), de Rosendo Martínez.³⁴⁸ Llama la atención el cambio de los saxofones a los clarinetes al final, que amplía la coloratura y crea la sensación de que, en vez de dos, los intérpretes hubieran sido cuatro.

Tercera producción. *¡De ataque!* Codiscos LDZ – 20390 (1968b)

Repertorio: similar a la producción anterior, aunque esta vez sí incluye un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

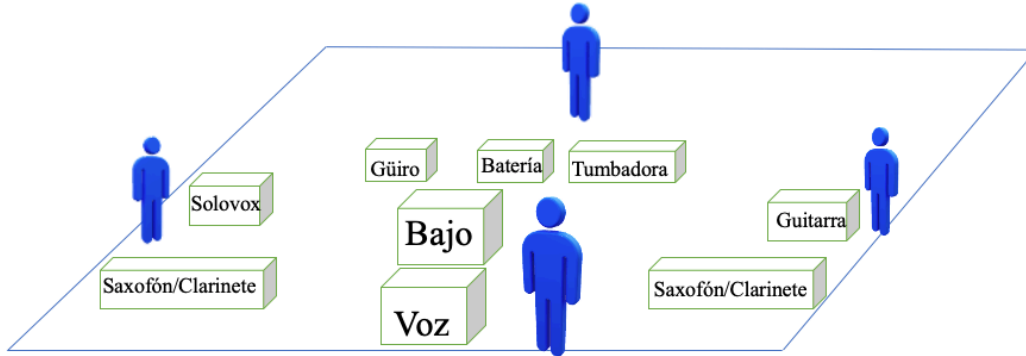
- Laureano Gómez, el intérprete del solovox, se une a Jaime Uribe Espitia y a Enrique Aguilar en la elaboración de los arreglos.
- Don Humberto Moreno retoma la dirección artística y la producción.
- Al ingeniero Gabriel Alzate se le da crédito en la supervisión y grabación.
- La temática y la estética de las dos producciones anteriores continúan.

Temas destacados: el merengue vallenato “Los gansos” (A3), de Adolfo Echeverría; el paseo “Carita de ángel” (B1), de Enrique Aguilar; y la cumbia “Tan bella y tan presumida” (B5), de Ruth Iriarte, que también grabó la orquesta Billo’s Caracas Boys.

³⁴⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tRKVqoXu-vg>

La Figura 3.85 muestra el plano tridimensional de los tres álbumes grabados en Codiscos.

FIGURA 3.85. LOS HISPANOS. PLANO TRIDIMENSIONAL DE LOS TRES PRIMEROS ÁLBUMES GRABADOS EN CODISCOS



Fuente: elaboración del autor.

De estos tres álbumes se anotan sus elementos comunes:

- 1) El uso del bajo eléctrico con el consabido *riff* cromático, la ejecución en el registro alto y su posición protagónica en la mezcla: una de las improntas esenciales del chucu-chucu.
- 2) La voz y el carácter artístico de Gustavo Quintero.
- 3) La presencia del solovox como instrumento melódico principal y generador de una de las huellas tímbricas de la agrupación.
- 4) El equipo humano y técnico: prácticamente el mismo en las tres producciones.

La Tabla 3.3 muestra la ficha técnica de las tres primeras producciones de la agrupación en Codiscos.

TABLA 3.3. LOS HISPANOS. FICHA TÉCNICA DE LAS TRES PRIMERAS PRODUCCIONES EN CODISCOS (1967-1968)

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN	
1	De película	1967	LDZ 20354	Quinceañera Fantasía Nocturna	Gustavo Quintero	Jaime Uribe	Ingeniero de sonido	Gabriel Alzate	John Escobar	Guillermo Diez Humberto Moreno
2	De locura	1968	LDZ 20383	Ramita de matimbá	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Jaime Uribe	Ingeniero de sonido	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango
3	De ataque	1968	LDZ 20390	Los gansos Carita de ángel Tan bella y tan presumida	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Jaime Uribe Laureano Gómez	Supervisión y Grabación	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango Guillermo Diez Humberto Moreno

Fuente: elaboración del autor.

De la Tabla 3.3 cabe advertir que la columna Éxitos –incluyendo la no tan sonada “Ramita de matimbá”, del segundo álbum– fue seleccionada a partir de la memoria sonora de los protagonistas y las preferencias de los oyentes en las plataformas digitales.

Llama la atención la denominación que se le da a quien realiza la grabación: pasa de ser ingeniero en las dos primeras producciones a supervisor y grabador en la tercera. Un balance de las producciones analizadas hasta ahora arroja la siguiente conclusión: el nivel musical superior de Los Hispanos frente al de las demás agrupaciones, fruto de la preparación académica de algunos de sus integrantes; el talento de su vocalista y el empeño de la disquera en sacar un producto profesional desde el inicio.

3.5.3 LOS HISPANOS EN DISCOS FUENTES – PRIMERA PARTE

Como fue mencionado, la llegada de los hermanos Jiménez –junto con los intérpretes del güiro y la tumbadora– a esta disquera fue a finales de 1969. Allí rehicieron la agrupación y alcanzaron a grabar cinco álbumes y un compilado hasta su salida en 1971.

En esta etapa, la participación simultánea de saxofones y clarinetes dentro de un mismo tema continúa.

Y en relación al acople de los nuevos integrantes, Jairo Jiménez describió las dificultades que tuvieron que enfrentar:

[...] de Los Hispanos solo quedamos bajo, guitarra, tumbadora y güiro, pero teníamos la creatividad.

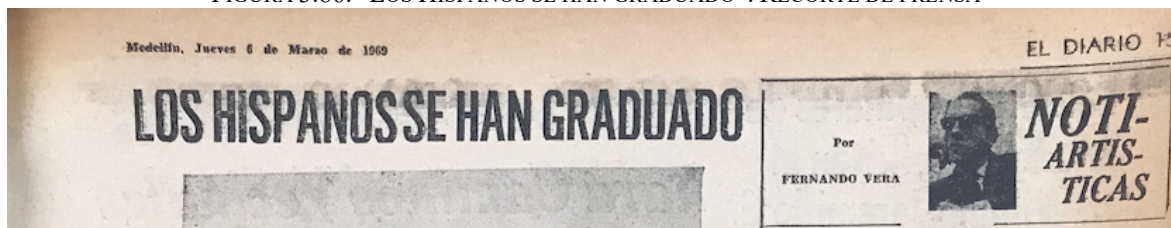
Los Graduados siguieron con lo que nosotros habíamos hecho y nosotros volvimos a arrancar; pero nos dio mucho trabajo buscar nuevos saxofonistas, sobre todo jóvenes que les gustara ese tipo de música.

Como no había partituras, todo lo tocábamos de oído; entonces encontrar un saxofonista joven que se pegara al oído era difícilísimo. Fuimos saliendo, fuimos ensayando y, sobre todo, mi papá nos dio un apoyo extraordinario [...]. Hubo comentarios de prensa aburridores y horribles (Jiménez, citado en Burgos Herrera, 2011: 184)

La dificultad mencionada en el testimonio anterior iba más allá del hecho de encontrar buenos saxofonistas: también debían ser intérpretes del clarinete. En el ínterin, la agrupación continuaba haciendo presentaciones, pero las críticas fueron implacables.

La Figura 3.86 muestra el encabezado de la columna Noti-artísticas, de Fernando Vera Ángel, en el desaparecido periódico medellinense *El Diario*.

FIGURA 3.86. “LOS HISPANOS SE HAN GRADUADO”. RECORTE DE PRENSA



Fuente: Vera Ángel (1969: 15).

El texto de la nota menciona lo siguiente:

Gustavo Quintero y otros siete elementos son los encargados de representar a Colombia en el Primer Festival Latino de la Canción en el Mundo a (sic) escenificarse en la tierra de los palacios: México; excluyendo a Leonardo, quien irá como solista.

Pero no es ello lo que nos interesa, sino el aspecto obscuro de las cosas, pues eran vendedores de discos excelentes, tal como lo fueron Los Teen Agers en 1960 y 1961, o como Los Hispanos en 1967 y 1968, o como Los Corraleros.

En reciente oportunidad apreciamos una actuación de los nuevos Hispanos con el solista de apellido Smoll (es altísimo), que pertenecía a Los Brillantes, agrupación venezolana que tuviera la Orquídea de Plata Phillips el año inmediatamente anterior. Los asistentes pedían con alguna insistencia a Gustavo Quintero, a Laureano [Gómez], a Gilberto [Montoya], lo cual tiene su fundamento y que aclaramos sin recelos:

Los hermanos Jiménez quisieron apoderarse del nombre Los Hispanos y para ello lo registraron ante el Ministerio de Comunicaciones. A renglón seguido quisieron cobrar sumas extras a Codiscos y a los demás integrantes. Como era lógico, no podía ser aceptada por los otros cinco componentes (sic), que incluso eran quienes daban vida a la integración musical y el ascenso para que todo saliera a la perfección.

Como, desgraciadamente deben admitirlo quienes no comulgan con ello, el vórtice de todo cuanto acontecía era Gustavo Quintero, pues los cinco “desamparados” contaron con el “amparo” de la casa disquera y volvieron a grabar. Ahora son Los Graduados, pero intrínsecamente son Los Hispanos, con una ventaja: que el nuevo guitarrista, Alberto Robledo, es de mayor calidad que quien antes ejecutaba dicho instrumento. (Vera Ángel, 1969: 15)

El aparente sesgo de Vera Ángel demuestra su preferencia por la agrupación original y la disquera. Jairo Jiménez no tardó en responder, como lo comenta en entrevista al investigador Burgos Herrera, y al periódico mismo [Figura 3.87].

Fuimos postulados para ir al Festival de la Cumbia en México; allá habían escuchado las grabaciones y se daba por descontado que los ganadores serían Los Hispanos... ¡Festival Mundial de la Cumbia!... pero viene la famosa división Hispanos/Graduados.

Comienza a haber plata en la agrupación, mucho auge, muchos viajes y lo que te dije desde un principio: nosotros no queríamos una cosa tan profesional, queríamos un *hobby*; pero había dos o tres que ya estaban pidiendo cuerda y querían plata... plata... plata, y si se hubiera podido tocar diario, hubieran tocado.

Un día cualquiera, un empresario de apellido Bermúdez me llamó y me dijo que nos iban a sacar del grupo:

—¡Póngase las pilas!, que en este momento están reunidos en la casa disquera y van a registrar el nombre sin contar con ustedes.

Nosotros ni creíamos ni podíamos permitir eso; entonces llamamos a Bogotá a un tío nuestro que trabajaba en el Ministerio de Gobierno. Al otro día, en la oficina de él, hicimos un memorial y registramos el nombre Los Hispanos como era normal: propiedad de Guillermo y Jairo Jiménez, pues el grupo había nacido en la casa de nosotros. (Jiménez, citado en Burgos Herrera, 2011: 182-183)

FIGURA 3.87. RESPUESTA DE JAIRO Y GUILLERMO JIMÉNEZ, DE LA AGRUPACIÓN LOS HISPANOS, A LA NOTA DE FERNANDO VERA ÁNGEL, Y CONTRA-RESPUESTA DE ESTE



Fuente: *El Diario* (miércoles 11 de marzo de 1969: 15); Biblioteca Pública Piloto de Medellín, Sala Antioquia.

A su llegada a Discos Fuentes, la agrupación ya había enlistado nuevos integrantes, pero aún no había resuelto el asunto del cantante. Fue así como la disquera le propuso a Rodolfo Aicardi, un joven que acababa de haber sido enganchado como artista exclusivo. Jairo Jiménez narró así lo sucedido:

Obvio que [el nuevo cantante] no era ni la sombra pero hacía "guau, guau" como Gustavo Quintero. A don José María Fuentes le pareció que eso era imitarlo, y nos presentó a Rodolfo Aicardi.

Comenzamos a grabar, y lo que iba a vender era el nombre de Los Hispanos; Rodolfo estaba empezando con el Sexteto Miramar; había grabado muy poco y por esta razón no aparece su

nombre en el primer LP y en la carátula solo dice “Los Hispanos”; claro que tampoco decía Guillermo en la guitarra ni Jairo en el bajo.

Creo que no había mucha técnica en ese tiempo. Hicimos el primer LP y fue un éxito espantoso: “Así empezaron papá y mamá” y muchos otros números. (Jiménez, citado en Burgos Herrera, 2011: 185)

Cuarta producción. *De nuevo*, Discos Fuentes 200517 (1969a)

Repertorio: una plena, un jala jala, tres paseos, dos paseaitos, una cumbia, un cumbión, un porro y un mosaico.

Instrumentación: dos saxofones –que alternan con dos clarinetes– solovox, guitarra y bajo eléctricos, tres percusiones y vocalista –Rodolfo Aicardi, en remplazo de Gustavo Quintero.

Estudio: sede de la disquera en el barrio Guayabal.

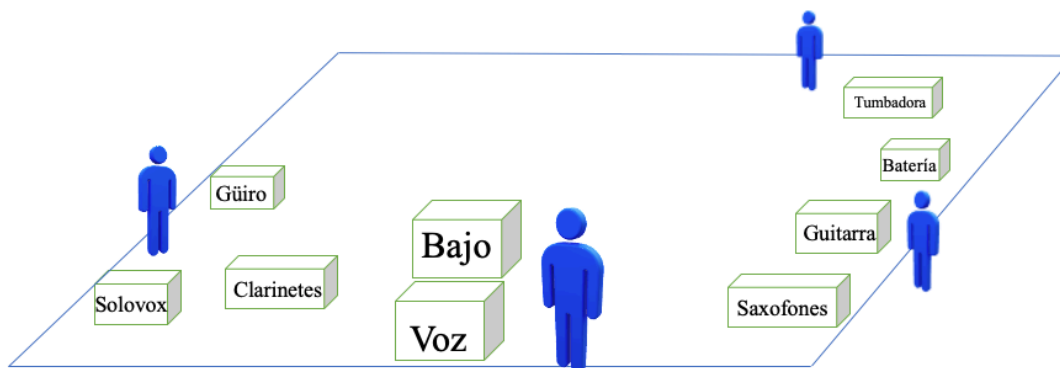
Equipo

- Consola de tubos tipo Altec-Lansing de 12 canales.
- Cámara de eco electrónica alemana EMT140.
- Dos grabadoras Ampex 300 de uno y dos canales.

Interpretación / mezcla

- El vocalista Rodolfo Aicardi apenas hacía sus primeros pinitos con el Sexteto Miramar, pero en géneros románticos y baladas. Sin embargo, no tardó en adaptarse a las nuevas responsabilidades que le imponían la agrupación y la disquera, y rápidamente se convirtió en uno de los máximos exponentes del género tropical.
- El propósito de la nueva disquera de igualar el sonido de la anterior no prosperó. La mezcla del álbum no logra fusionar los instrumentos en una unidad estética comprensible; por el contrario, la dispersa en una puesta en escena confusa, en medio de un mediocre ensamble instrumental.
- La presencia del bajo alcanza un nivel en el que incluso suena más fuerte que la voz del solista.
- La calidad de los arreglos desmejora. La guitarra apenas se escucha y la tumbadora se pierde en la profundidad del cuarto.
- La ubicación espacial de los instrumentos cambia respecto a las producciones en Codiscos. Saxofones y guitarra a un costado, solovox al opuesto; y clarinetes al lado opuesto de los saxofones. Por el lado de la percusión, platillos, timbal y tumbadora en contraposición al güiro. Este reparto deja un enorme hueco al centro, que se acentúa en la versión monofónica [Figura 3.88].

FIGURA 3.88. LOS HISPANOS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *DE NUEVO* (1967)



Fuente: elaboración del autor.

Nótese en la Figura 3.88 el vacío en el centro de la mezcla detrás del bajo y la voz.

Temas destacados: “Así empezaron papá y mamá” (A1),³⁴⁹ de Ángel Luis García, una de las canciones más célebres en toda la historia de la agrupación; Mala suerte” (A2), “Los palmares” (A3) y “Mis zapatos viejos” (A4).

Quinta producción. *De pelea*, Discos Fuentes 200539 (6 de octubre de 1969b)

Repertorio: géneros tropicales nacionales e internacionales.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Se ajustaron los planos sonoros respecto a la producción anterior. Tumbadora al centro y batería y güiro a un costado, solovox al mismo lado de la guitarra, y saxofones y clarinetes opuestos a la guitarra y al solovox.

Temas destacados: el paseito “La misma vaina” (A1), el paseo “No te alejes” (A2) y el porro “Papelito blanco” (B2).

Sexta producción. *De peligro*, Discos Fuentes 200571 (abril de 1970a)

Repertorio: géneros tropicales nacionales e internacionales, incluyendo un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: el estudio ahora cuenta con la renombrada consola de estado sólido Electrodyne ACC-1204.

Interpretación / mezcla

- Los planos sonoros alcanzados en la producción anterior se conservan, y los niveles de reverberación son muy adecuados.

³⁴⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TFQIEXfEkqs>

- El disco de vinilo fue cortado por dos personas diferentes: la cara A por John Escobar; y la cara B por Mario Rincón Parra.

Temas destacados: la tamborera “Manuelito Barrios” (A4), de Catalino Parra, por su interpretación y adaptación. A diferencia de la versión de Los Graduados, que conserva el aire original, la suya está hecha en chucu-chucu, con excepción del bajo, que ejecuta las líneas sincopadas anticipadas. No sobra agregar que el gusto de los oyentes locales por el chucu-chucu ya estaba tan arraigado, que el sonido internacional de la versión de la competencia no tuvo tanta acogida [Figura 3.89].

FIGURA 3.89. LOS HISPANOS. EJEMPLO MUSICAL 10. “MANUELITO BARRIOS”. GÚIRO Y CONGA FRENTE A BAJO

MANUELITO BARRIOS
CATALINO PARRA

The image shows a musical score for three instruments: Guiro, Conga, and Bajo. The Guiro part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It consists of a series of rhythmic patterns represented by vertical stems and dots. The Conga part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It features a series of rhythmic patterns represented by vertical stems and dots, with some notes marked with an accent (^) above them. The Bajo part is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). It features a series of rhythmic patterns represented by vertical stems and dots, with some notes marked with an accent (^) above them. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Fuente: elaboración del autor.

Otros temas destacados son “Macondo” (B1) –también grabado por Los Black Stars y Los Graduados–, el paseaíto “Agua de cu...” (A1), el merengue “La cinta blanca” (A2) y el paseaíto “Ocho días” (A3).

Séptima producción. *De triunfo en triunfo*, Discos Fuentes 200607 (segundo semestre de 1970b)

Repertorio: paseaítos, guajiras y cumbias, incluyendo un mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior

Interpretación / mezcla: similar a las producciones anteriores.

Temas destacados: el paseaíto “Yo me voy pa Macondo” (A1), la guajira “Feliz Nochebuena”, la cumbia “Ni cuerpo ni corazón” (B1) y el paseaíto “Adonay” –todos ellos incluidos en el compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables Vol.10* (200613)–. Asimismo, los paseaítos “Cantares del corazón” (B3) y “Adiós, adiós, corazón” (B6).

Ningún otro álbum de esta agrupación logró tantos éxitos en una sola producción.

Notas

- Este álbum es el más importante de la carrera discográfica de la agrupación.

- Por primera vez aparecen en la contracarátula los créditos para Mario Rincón Parra como ingeniero de sonido y don José María Fuentes –el propietario de la disquera– como productor.
- Además de figurar en la carátula, Rodolfo Aicardi sale solitario al reverso en pose y atuendo de baladista, una estrategia de la disquera para promocionar su figura y protegerse de una probable migración de la agrupación hacia otra disquera –evento que efectivamente ocurrió en 1971 y dejó por varios años a la agrupación sin su figura estelar [Figura 3.90].

FIGURA 3.90. LOS HISPANOS. CARÁTULA Y CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *DE TRIUNFO EN TRIUNFO* (1970)



Fuente: archivo personal del autor.

Acerca de “Adonay”, de Julio Erazo (B5)³⁵⁰

“Adonay” es quizás el tema más reconocido en toda la historia musical de la agrupación, y representa en forma simbólica el corpus del género de la música tropical colombiana grabada en Medellín en la mitad de las dos décadas de estudio.

Octava producción. *De primera*, Discos Fuentes 200660 (1971a)

Nota. Esta es la quinta y última producción de la agrupación en Discos Fuentes en la primera etapa.

Repertorio: porros, cumbias y merengues.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior

Interpretación / mezcla:

- Similar a las producciones anteriores. Para este momento, el rodaje ya es muy claro; podría incluso afirmarse que es casi una plantilla.

³⁵⁰ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=pV5_ZPKgaCU

- No obstante la consolidación de Rodolfo Aicardi como vocalista consagrado, aún sigue utilizando las muletillas de Gustavo Quintero; ejemplo de ellas es el *pasitico, pasitico, pasitico...*, que mencionaba cuando quería bajar la dinámica de la agrupación, *Temas destacados*: el cover de “Ya voy hacia ti” (A3), de la orquesta Los Melódicos, de Venezuela.

Notas

En este álbum, la figura de Rodolfo Aicardi ya estaba por encima de la agrupación, tanto que el subtítulo es “Rodolfo con Los Hispanos”; además, aparece mucho más grande en la mitad de la carátula y en tamaño gigante en la contracarátula [Figura 3.91].

FIGURA 3.91. LOS HISPANOS. CARÁTULA Y CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *DE PRIMERA* (1971)



Fuente: archivo personal del autor.

A partir de los pocos datos que pudieron hallarse –la información de las carátulas y contracarátulas, las etiquetas de los discos, la marcación interna del vinilo (que muestra su realizador y fecha de corte) y el catálogo mismo de la disquera–, la Tabla 3.4 muestra un resumen de los datos técnicos de las cinco producciones de la agrupación grabadas en Discos Fuentes en la primera etapa.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

TABLA 3.4. LOS HISPANOS. FICHA TÉCNICA DE LAS CINCO PRODUCCIONES DE LA AGRUPACIÓN EN DISCOS
FUENTES EN LA PRIMERA ETAPA (1969-1971)

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)		CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN
4	De nuevo	1969	200517	Así empezaron papá y mamá Mala suerte Los palmares Mis zapatos viejos	Rodolfo Aicardi	Guillermo Jiménez Jairo Jiménez Alcibiades Castrillón	n/a	n/a	Mario Rincón Parra	n/a
5	De pelea	1969	200539	La misma vaina No te alejes El papelito blanco	Rodolfo Aicardi	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
6	De peligro	1970	200571	Agua de cu La cinta blanca	Rodolfo Aicardi	n/a	n/a	n/a	John Escobar (cara A) Mario Rincón Parra (cara B)	n/a
7	De triunfo en triunfo	1970	200607	Yo me voy pa Macondo Feliz Nochebuena Adonay Ni cuerpo ni corazón Cantares de navidad Yo no fui Adiós, adiós corazón	Rodolfo Aicardi	n/a	Ingeniero de sonido	Mario Rincón Parra	Mario Rincón Parra	José María Fuentes E.
8	De primera	1971	200660	n/a	Rodolfo Aicardi	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a

Fuente: elaboración del autor.

3.5.4 LOS HISPANOS EN SONOLUX

La tercera etapa de la agrupación incluye cinco álbumes inéditos y uno de conmemoración por los diez años de su creación. Paradójicamente, y no obstante la calidad de las obras, los arreglos y el proceso discográfico, esta etapa no tuvo los éxitos de la etapa de Codiscos con Gustavo Quintero o Discos Fuentes con Rodolfo Aicardi.

Cabe recordar que el cambio de disquera la obligó a dejar a este último, que era artista exclusivo; en su remplazo llegó el ecuatoriano Gustavo Velásquez, otro “heredero” del talento musical del “loko” Quintero. Así lo narró Jairo Velásquez, el bajista de la agrupación:

Con Rodolfo duramos 13 o 14 años.³⁵¹ Cuando iniciamos en Fuentes, hicimos seis o siete LP con él, pero fue tomando alas y volviéndose un cantante de fama; entonces comenzó a molestar y a volverse difícil, pues además era un reconocido baladista. Rodolfo grababa todo tipo de música y la fábrica lo explotó muy bien: música ecuatoriana, vales peruanos, baladas y la música bailable que hacía con nosotros. La disquera también le organizó otra agrupación, La Típica, que en vez de saxos tenía trompetas. Como le decía: Rodolfo se nos fue volviendo un problema.

Coincidió que en esos días nos llamaron de Sonolux y nos ofrecieron una propuesta muy buena, pero Rodolfo tenía un largo contrato de exclusividad con Fuentes. Acabábamos de llegar de una gira en Ecuador donde alternamos con la orquesta Don Medardo y sus Players y nos llamó la atención su cantante, Gustavo Velásquez, porque tenía muy buena voz y presencia, y decidimos traerlo.

La gestión no fue fácil ni barata: hubo que pagarle casi como a los futbolistas de ahora, pero valió la pena. Nos dimos cuenta de que con él también podíamos hacer una gran labor. Su voz tenía un timbre similar al de Gustavo Quintero y pudimos grabar con él otros seis LP. (Velásquez, citado Burgos Herrera, 2011: 187)

Novena producción. *De paseo*, Sonolux IES 13-841 (agosto-septiembre de 1971b)

Repertorio: dos paseos, una murga, dos cumbias, dos rumbas, un merengue, un paseaíto, una tamborera y un mosaico.

Instrumentación: similar a las producciones anteriores, esta vez con el vocalista ecuatoriano Gustavo Velásquez.

Estudio: Luis Uribe Bueno, instalaciones de la disquera en el barrio Colombia.

Equipo

- Consola alemana de tubos EAB/Geiling RE 85 de 12 canales, tres bandas de ecualización por canal y envíos auxiliares.
- Tres grabadoras Ampex 300 de tres, dos y un canal, respectivamente.
- Doce micrófonos Neumann de condensador. Tres unidades de eco electrónico graduables entre uno y cinco segundos.
- Tres unidades de cámaras de eco, de tres metros de largo por uno y medio de ancho.

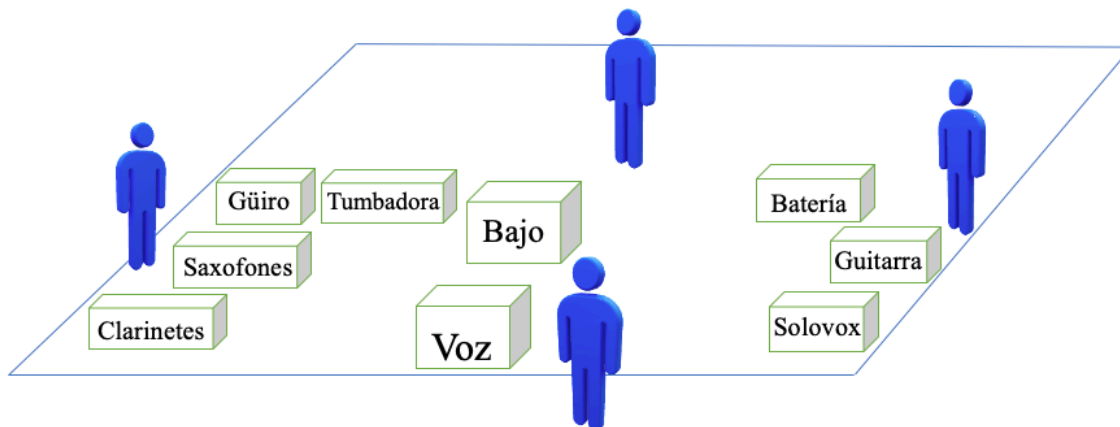
Interpretación / mezcla

- El ingeniero de grabación fue Javier Yepes.
- Por primera y única vez, Luis Carlos Montoya es el encargado de los arreglos de la agrupación, pues al poco tiempo fue contratado en Discos Fuentes como empleado de planta.
- El álbum incluye composiciones de Gildardo Montoya.
- La propuesta sonora es similar a la de las etapas en Codiscos y Discos Fuentes y básicamente conserva la misma ubicación espacial de los instrumentos y la voz. Sin embargo, el incremento en los niveles de los instrumentos laterales crea una profundidad que no se sentía en las producciones en Discos Fuentes.

³⁵¹ Esta cuenta suma las dos etapas en que el cantante estuvo con la agrupación: de 1969 a 1971 y de 1978 hasta mediados de los años ochenta.

La Figura 3.92 muestra el plano tridimensional del álbum. Nótese el tamaño de las figuras, en especial la del bajo, que aunque aun estando al centro no ocupa el primer plano que sí tenía en las producciones de Discos Fuentes.

FIGURA 3.92. LOS HISPANOS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *DE PASEO* (1971)



Fuente: elaboración del autor.

Ya fuera por decisión del ingeniero a la hora de la mezcla o por la imposibilidad de conservar sus posiciones, el hecho es que los instrumentos de percusión cambian de ubicación en el estéreo de un tema a otro sin razón aparente. Si bien los vientos siempre están a la izquierda y el solovox y guitarra a la derecha, en los cuatro primeros temas del lado A, la batería se ubica a la izquierda y en los otros siete pasa a la derecha [Tabla 3.5]. Es claro que esto no pudo haber sido hecho en el corte sino en la mezcla, teniendo en cuenta que las grabaciones se hacían en dos pasos: base armónico-rítmica y luego doblaje de voces y solos instrumentales.

TABLA 3.5. LOS HISPANOS. ÁLBUM *DE PASEO*. UBICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS EN EL PANORAMA ESTÉREO

#	OBRA	RITMO	IZQUIERDA	DERECHA
A1	Beso sobre beso	Paseo	Batería, saxofones	Güiro, tumbadora solovox y guitarra
A2	La murga	Murga	Batería, clarinetes	Güiro, tumbadora solovox y guitarra
A3	Mi alegre serenata	Cumbia	Batería, clarinetes	Güiro, tumbadora solovox y guitarra
A4	Borriquito	Rumba	Batería, saxofones	Güiro, tumbadora solovox y guitarra
A5	Tira la red	Merengue	Güiro, tumbadora, clarinetes	Batería, solovox y guitarra
A6	La lora grosera	Paseaito	Güiro, tumbadora, clarinetes	Batería, solovox y guitarra
B1	Violencia	Cumbia	Güiro, tumbadora, saxofones	Batería, solovox y guitarra
B2	Sabor gitano	Rumba	Güiro, bongos, saxofones	Batería, solovox y guitarra
B3	Y que	Tamborera	Güiro, tumbadora, clarinetes	Batería, solovox y guitarra
B4	Teniéndote a ti	Paseo	Güiro, tumbadora, saxofones	Batería, solovox y guitarra
B5	Mosaico N.º 7	Variado	Güiro, tumbadora, saxofones, clarinetes	Batería, solovox y guitarra

Fuente: elaboración del autor.

Temas destacados: el paseo “Beso sobre beso” (A1), de Aníbal Velásquez; y el paseaíto “La lora grosera” (A6), de Gildardo Montoya.

Décima producción. *De suerte*, Sonolux IES 13-887 (junio y julio de 1972a)

Repertorio: géneros tropicales nacionales e internacionales.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Javier Yepes continúa como ingeniero de grabación.
- El bajista de la agrupación, Jairo Jiménez, es el encargado de los arreglos.
- El talentoso intérprete del saxofón alto, Carlos Piña, entra a formar parte de la agrupación.
- Se nota un poco más de presencia en las frecuencias altas, en particular en el *hi-hat*.
- Al igual que en la producción anterior, los instrumentos de percusión van y vienen entre los lados del estéreo en forma caprichosa.
- El efecto de reverberación en las voces tiene longitudes de tiempo y decaimiento más largas que en producciones anteriores.
- En “El carro de Rafucho” (B2), el bombo de la batería adquiere protagonismo.
- Los coros son mejor trabajados y más potentes, con arreglos a dos y tres voces probablemente doblados.

Temas destacados: el porro “Fiesta de negritos” (A5),³⁵² del maestro Lucho Bermúdez, donde sobresale el solo de Carlos Piña y se incluye un solo de trombón, instrumento que solo fue usado para grabación.

Undécima producción. *Los Hispanos de padrinos en la boda de Mandrake*, Sonolux IES 13-898 (noviembre de 1972)

Repertorio: géneros tropicales nacionales e internacionales.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

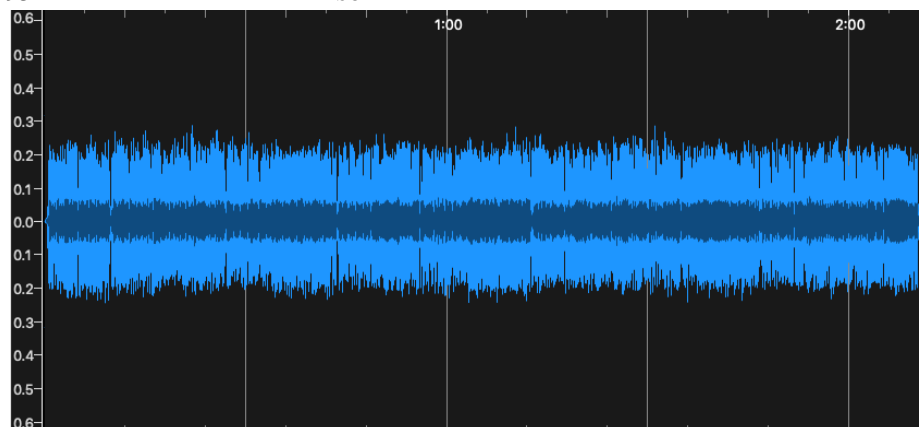
Interpretación / mezcla

- Los ingenieros de sonido son Javier Yepes y Horacio López.
- Gildardo Montoya aporta tres nuevas composiciones.
- En el merengue dominicano “Te digo ahorita” (A4), las vocalizaciones y animaciones de Gustavo Velásquez adquieren un tinte de acento caribeño.
- Es su última aparición como vocalista de la agrupación. A partir de ese momento, las producciones son cantadas por varios cantantes.

³⁵² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3xhdzdLMuo0>

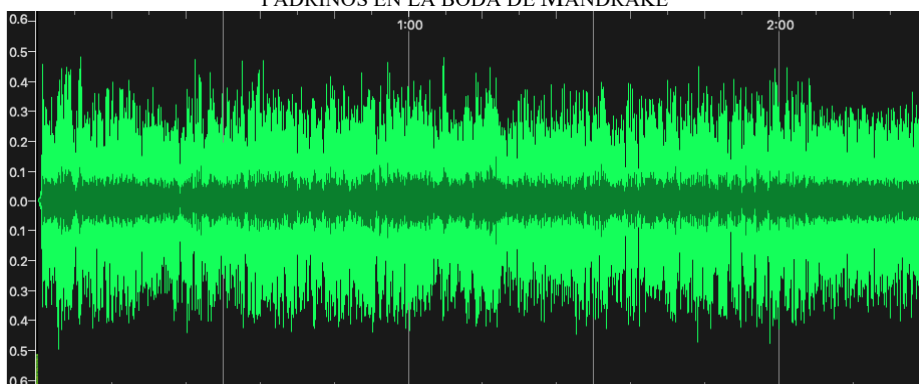
- Respecto a la producción anterior, el rango dinámico se incrementa. Los espectrogramas de la sumatoria del nivel de los dos canales estéreo en la representación gráfica de la onda de tiempo (H) por amplitud (V) [Figuras 3.93 y 3.94] así lo demuestran.³⁵³

FIGURA 3.93. LOS HISPANOS. ÁLBUM *DE SUERTE*. ESPECTROGRAMA DE “CALLECITAS DE CARTAGENA” (A1)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

FIGURA 3.94. LOS HISPANOS. ÁLBUM *DE PADRINOS EN LA BODA DE MANDRAKE*. ESPECTROGRAMA DE “DE PADRINOS EN LA BODA DE MANDRAKE”



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

Duodécima producción. *De afán*, Sonolux IES 13-924 (1973)

Repertorio: géneros tropicales nacionales e internacionales.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

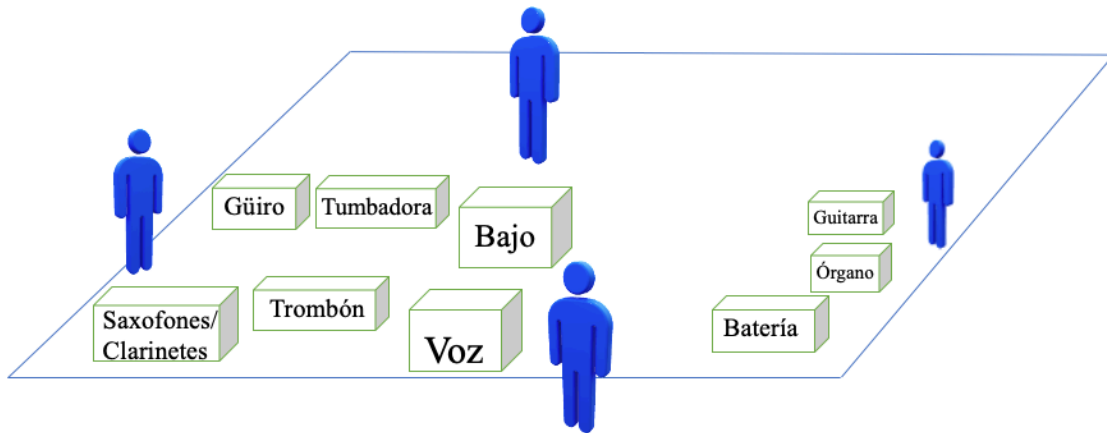
Interpretación / mezcla

- El técnico Hugo Hernández es el encargado del corte de acetato.

³⁵³ Ambas tomas fueron realizadas con el mismo nivel del preamplificador a un valor unitario y sin *clipping* digital.

- René Cárdenas y César Augusto Mejía remplazan al vocalista Gustavo Velásquez. Su timbre vocal y la timidez de sus interpretaciones no tienen el nivel de este ni mucho menos los de Quintero o Aicardi.
- Se adiciona el trombón como instrumento fijo de la sección de vientos.
- Se remplaza el solovox por un nuevo órgano electrónico.
- La mezcla muestra un desbalance hacia el lado de los vientos, que la guitarra y el órgano, en el lado opuesto, no alcanzan a suplir [Figura 3.95].

FIGURA 3.95. LOS HISPANOS. PLANO TRIDIMENSIONAL DEL ÁLBUM *DE AFÁN* (1973)



Fuente: elaboración del autor.

De su etapa en Sonolux, quedan por mencionar dos álbumes: *10º Aniversario 1963-1973* (IES 13-928),³⁵⁴ publicado en 1973; y *De ayer... a hoy* (IES 13-941),³⁵⁵ publicado en 1974. Ambos conservan la calidad sonora de los anteriores.

La Tabla 3.5 muestra la ficha técnica de las seis producciones realizadas por la agrupación en esta disquera.

TABLA 3.5. LOS HISPANOS. FICHA TÉCNICA DE LAS SEIS PRODUCCIONES DE LA AGRUPACIÓN EN SONOLUX³⁵⁶

#	NOMBRE	AÑO	REF	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN
9	De paseo	1971	IES 13- 841	Mi alegre serenata	Gustavo Velásquez	Jairo Jiménez Luis Carlos Montoya	Técnico de grabación	Javier Yepes	n/a Hernán Restrepo Duque Hugo Hernández Pérez

³⁵⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/14083177-Los-Hispanos-10%C2%BA-Aniversario-1963-1973>

³⁵⁵ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Dh14QtdeP90&list=OLAK5uy_kP514_uqZn43Xh5KZsFXgUyduo7PfmJCQ; <https://www.discogs.com/es/release/11462489-Los-Hispanos-De-Ayer--A-Hoy>

³⁵⁶ Aunque no todos los álbumes incluyen la ficha técnica completa, es posible inferir que el personal es similar en aquellos que carecen de ella.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

10	De suerte	1972	IES 13- 887	n/a	Gustavo Velásquez	Jairo Jiménez	n/a	n/a	n/a	n/a
11	Los Hispanos De Padrinos en la Boda de Mandrake	1972	IES 13- 899	n/a	Gustavo Velásquez	Jairo Jiménez	Técnico de grabación	Javier Yepes Horacio López	n/a	Hernán Restrepo Duque Hugo Hernández Pérez
12	De afán	1973	IES 13- 924	n/a	César Augusto René Cárdenas	Jairo Jiménez	Técnico de grabación	Javier Yepes Horacio López	Hugo Hernández z P.	Hernán Restrepo Duque
13	10º Aniversario 1963-1973	1973	IES 13- 928	n/a	René Cárdenas Peter Bottina	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
14	De ayer... a hoy	1974	IES 13- 941	n/a	René Cárdenas Peter Bottina Carlos Piña	Jairo Jiménez	Grabado por:	Javier Yepes Horacio López	Javier Yepes	Hernán Restrepo Duque

Fuente: elaboración del autor.

3.5.5 LOS HISPANOS EN DISCOS FUENTES. SEGUNDA PARTE

Luego de un receso discográfico de cuatro años, la agrupación regresó a Discos Fuentes en 1978 y pudo contar otra vez con Rodolfo Aicardi. No obstante el hecho de que este lapso de tiempo fue cotejado en varias fuentes, el redactor de la reseña del primer álbum en esta nueva etapa menciona seis años, no cuatro.

Discos Fuentes presenta con positivo orgullo el regreso triunfal del más cotizado grupo musical de todos los tiempos: Los Hispanos, que después de **seis años** de ausencia vuelven a las pastas sonoras acompañando a la estrella principal de la canción tropical de Colombia, Rodolfo, con quien han logrado impactar en el gusto del más exigente público de América. (Colorado, 1978)³⁵⁷

En todo caso, más que la duración del receso importa el hecho de que durante los siguientes diez años la agrupación alcanzó la cúspide de la popularidad y quedó enmarcada como uno de los más importantes referentes de la música tropical producida en Colombia.

Para 1978 la tecnología de audio había dado un gran salto y la disquera ya disponía de la grabadora y la consola MCI de 16 canales, que permitió la sobre-grabación instrumento por instrumento a partir de una guía inicial. Con ella era posible alcanzar los mejores niveles de ajuste rítmico y afinación.

Decimoquinta producción. *De regreso*, Discos Fuentes 201201 (6 de noviembre de 1978)

³⁵⁷ Contracarátula del álbum *De regreso*. Discos Fuentes 201201. Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/4047190-Rodolfo-Con-Los-Hispanos-De-Regreso>

Repertorio: doce temas de los géneros tropicales colombianos.

Instrumentación: similar a las producciones anteriores, incluyendo el trombón y el saxofón alto de Carlos Piña.

Estudio: sede de la disquera en el barrio Guayabal.

Equipo: además de las cámaras de eco mencionados, las nuevas grabadora y consola MCI de 16 canales y procesadores dinámicos.

Interpretación / mezcla

- Aun con el nuevo recurso de la sobre-grabación, el álbum no pierde la unidad estética sonora que tenía la agrupación cuando grababa en bloque.
- Los arreglos son de José Rivero Cepeda y Enrique Aguilar.
- Gracias al uso del compresor, el sonido del bajo es muy estable y no muestra los cambios en la dinámica de las producciones anteriores.
- La guitarra se escucha más presente y se alcanza a sentir el color del amplificador.
- El órgano aporta sonoridades y efectos que no eran posibles con el antiguo solovox.
- Respecto a la ubicación estéreo, saxofones y clarinetes están en contraposición de guitarra y órgano; percusión, repartida a ambos lados así: batería a un costado, tumbadoras al centro y güiro al lado opuesto junto a los vientos; y la voz solista y los coros al centro, muy por encima del bajo.
- Aunque no aparece en los créditos, es probable que la ingeniería de sonido haya sido compartida por Mario Rincón Parra y Pedro Muriel, que iniciaba su labor en la disquera.

Decimosexta producción. *Que chévere...*, Discos Fuentes 201260 (1 de diciembre de 1979)
En este álbum, la disquera incluye fonogramas de la orquesta *ad hoc* La Típica RA7, armada para Rodolfo Aicardi.

Repertorio: de los doce temas del álbum, diez son de la agrupación y los dos restantes de la orquesta.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Respecto a la ubicación de los instrumentos melódico-armónicos –guitarra eléctrica, órgano, saxofones y clarinete– en el panorama estéreo ahora aparecen al centro, al igual que la voz solista, el bajo y la tumbadora. El güiro y las campanas en contraposición de los platillos de la batería, aunque las pailas de la timbaleta y el redoblante de la batería suenan al centro.
- En “Daniela”, los coros están doblados y se abren en el estéreo.
- Rodolfo Aicardi introduce nuevas animaciones y aún conserva algunas imitaciones de Gustavo Quintero, en especial los ladridos y la vocal sostenida “u”.
- En general, la continuidad estético-narrativa difieren sustancialmente a la producción anterior, a pesar de los éxitos de aquella y la ausencia de ellos en esta.
- Pedro Muriel es el ingeniero de sonido.

Temas destacados: el paseaíto “Daniela” (A1), Mariana” (A3), “El preso” (A5), “La cerveza” (A6) y “Cariñito” (B2).

Notas

La inclusión de fonogramas de la orquesta *ad hoc* armada para Rodolfo Aicardi, llamada La Típica RA7, rompe la estética sonora y la continuidad estilística del álbum y lo hace sentir como si fuera un compilado.

La orquesta Típica RA7, fundada como proyecto nuevo, cambió el estilo de Rodolfo Aicardi. La idea fue del propio Rodolfo y de la disquera. Al inicio tenía dos trompetas, bajo, piano, timbal, congas y güiro, una especie de Sonora [Matancera] con la que grabó “Palito’e matarratón” y “Linda Lucía”. La pusieron La Típica, porque en ese momento estaban de moda en Nueva York La Típica Novel y La Típica 73, de orientación salsera.

Fue entonces cuando Rodolfo sugirió bautizarla La Típica, pero como este nombre no significaba mucho, propuso que se le adicione las siglas de su nombre (RA) y el número de sus integrantes: siete. Y así quedó: La Típica RA7.

Más adelante se adicionaron un saxofón y un trombón, y dependiendo de lo que se fuera a grabar llamaban a músicos extras. Al principio, era solo una orquesta de estudio, y Luis Carlos Montoya era uno de los arreglistas. (Parra Valencia, 2014: 227)

La Figura 3.96 muestra la etiqueta de la cinta maestra del álbum, en la que se aprecia el contenido, la referencia de cada fonograma, el nombre de las obras, el ritmo, la duración, el autor y el intérprete.

FIGURA 3.96. LOS HISPANOS. ÁLBUM *QUÉ CHÉVERE...* ETIQUETA DE LA CINTA MAESTRA DEL LADO A (1978)

Orden No.	NOMBRE	RITMO	TIEMPO	AUTOR	INTERPRETE
	CARA..... A			V2	
010053.8655.A	DANIELA	Paseaíto	3:19	Johnny Arce	RODOLFO CON LOS HISPANOS
010040.8550.B	TABACO Y RON	Quibío	4:00	Manuel Delarrocche	RODOLFO Y SU TIP. RA7
8634.A	¿DÓNDE ESTAS MARIANA	Paseaíto	3-35	Johnny Arce	RODOLFO CON LOS HISPANOS
8619.A	EL ABANDONADO	Paseo	3-28	Carlos Martínez A.	EDMUSICA LOS HISPANOS
#.5. 8655.B	EL PRESO	Paseaíto	3:25	Humberto Caysho	RODOLFO CON LOS HISPANOS
8633.B	LA CERVEZA	Paseo	3:35	Ricardo Oliver	RODOLFO CON LOS HISPANOS
			TIEMPO		
			21:22		
			21:25		

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

Decimoséptima producción. *Que chévere... Vol. 2*, Discos Fuentes 201310 (3 de octubre de 1980)

Repertorio: ocho temas interpretados por la agrupación y cuatro por La Típica RA7. Buena parte de ellos son de autores peruanos, una iniciativa de Javier García, el director internacional de la disquera.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similar a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El ingeniero de sonido es Pedro Muriel.
- Se recupera la relación estereofónica de los instrumentos: saxofones y clarinetes a un lado y guitarra y órgano al lado opuesto; los demás instrumentos conservan su posicionamiento tradicional.
- Llama la atención el doblaje de la voz de Aicardi, recurso que no había sido usado hasta el momento.

Temas destacados: “Boquita de caramelo” (A1), “Penas por un amor” (A6), “Perdido y borracho” (B1), “Muchachita celosa” (B4), “Quiero que me des tu amor” (B5), y tres temas de La Típica RA7.

Notas

- La insistencia de la disquera en programar dos agrupaciones diferentes en un solo álbum obedeció a la necesidad que tenía de desligarse del nombre comercial Los Hispanos, pero conservando a su artista estrella, Rodolfo Aicardi. Cabe anotar que no obstante algunas incursiones esporádicas en otras disqueras, el cantante fue su artista exclusivo hasta su fallecimiento en 2007.
- A través de la gestión de Javier García, director internacional de la disquera, la Asociación de Artistas Peruanos homenajeó a Rodolfo Aicardi en 1998 como “Gran difusor de la música de compositores peruanos”. (Parra Valencia, 2014: 227)

La Tabla 3.6 muestra la ficha técnica de las tres producciones realizadas por la agrupación en Discos Fuentes en su segunda etapa.

TABLA 3.6. LOS HISPANOS. FICHA TÉCNICA DE LAS TRES PRODUCCIONES DE LA AGRUPACIÓN EN LA SEGUNDA ETAPA EN DISCOS FUENTES

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN
15	De regreso	1978	201 201	n/a	Rodolfo Aicardi	José Rivero Cepeda Enrique Aguilar	n/a	n/a	Mario Rincón Parra Hernán Colorado
16	Qué chévere	1979	201 260	Daniela Donde estás Mariana El preso	Rodolfo Aicardi	Luis Carlos Montoya Enrique Aguilar	Grabación	Pedro Muriel	Mario Rincón Parra Hernán Colorado Rodolfo Aicardi

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

				La cerveza Cariñito	Agustín "Conde" Martínez					
17	Qué chévere, Vol. II	1980	201 310	Boquita de caramelo Penas por un amor Perdido y borracho Muchachita celosa Quiero que me des tu amor	Rodolfo Aicardi	Luis Carlos Montoya Hernán Pabón	Ingeniero de sonido y mix	Pedro Muriel	Óscar Valencia	Producción: Rodolfo Aicardi Programación : Isaac Villanueva

Fuente: elaboración del autor.

En este momento conviene apuntar algunas conclusiones acerca de la historia y la trayectoria musical de la agrupación.

En primer lugar y sin lugar a dudas, Los Hispanos fue la agrupación musical más importante del género tropical colombiano grabado en Medellín entre los años sesenta y setenta en el estilo del chucu-chucu, y pese a los cambios de nombre y a su paso ocasional por diferentes disqueras, mantuvo una actividad constante hasta bien entrada la década de 1980.

La continuidad instrumental que perduró durante casi toda su vida discográfica –dos saxofones o clarinetes, guitarra eléctrica, solovox u órgano, tres instrumentos de percusión, bajo, coros y cantante líder– fue un concepto inamovible que se convirtió en una de sus fórmulas exitosas.

La huella sonora del bajista Jairo Jiménez con su *groove* cromático, los pequeños glisandos en las notas de apoyo y el uso del registro alto del instrumento.

La lucha por tener un cantante líder de la calidad de Gustavo Quintero, que la agrupación logró conseguir con Rodolfo Aicardi y Gustavo Velásquez, pero que también tuvo sus vacíos. Ejemplo de ellos son el paso a Discos Fuentes en 1969, a Sonolux en 1971 y los dos últimos álbumes allí, en 1973 y 1974, cuando grabó con tres cantantes diferentes.

Como fue mencionado, a su regreso a Discos Fuentes en 1978, y muy a regañadientes, la agrupación tuvo que aceptar la inclusión de temas de la orquesta *ad hoc* creada para Aicardi –La Típica RA7– en sus propios álbumes, a todas luces una práctica éticamente abusiva.

La propiedad intelectual de su nombre le trajo al mismo tiempo ventajas y desventajas. Por un lado, la posibilidad de pasar por las más importantes disqueras y estudios de Medellín; pero, por el otro, figurar como segundones de Los Black Stars (Sonolux), Los Graduados (Codiscos) y la Típica RA7 (Discos Fuentes). A pesar de esto, y vale la reiteración, su legado ocupa un lugar destacado en el patrimonio musical y sonoro colombiano.

Por último, su paso por las tres *majors* (Codiscos, Discos Fuentes, Sonolux), permitió una comparación de las técnicas y sonoridades de los equipos de trabajo y de la tecnología utilizada, fue algo que precisamente resalta el devenir tecno-estético a lo largo de su historia

en estos años de análisis, toda vez que, permitió establecer de manera precisa con base en testimonios, archivos y fonogramas analizados, los cambios realizados por los diferentes agentes involucrados en el constructo tecno-estético de su obra. Cada disquera influyó con sus técnicos, equipos de grabación y particularidades artísticas, en este resultado tecno-estético, lo que sin duda permiten aplicar plenamente esta propuesta metodológica de análisis.

3.6 LOS GRADUADOS Y EL SONIDO TROPICAL DE CODISCOS

La historia del intrincado surgimiento de esta agrupación ya fue contada tanto por el autor como por Jairo Jiménez, uno de sus fundadores. Pero versiones hay otras, y vale la pena escuchar la de Gustavo Quintero:

La fábrica Codiscos envía a Los Hispanos al Primer Festival de la Canción Latina en el Mundo, en México. Como a ese certamen iba a ir un cuarteto denominado Los Hispanos, que, me parece, eran españoles, entonces nosotros debíamos cambiar el nombre; se hizo un concurso para encontrar la denominación y se lo ganó el periodista Elkin Mesa, que fue la persona que escogió el nombre con que debíamos presentarnos en la capital azteca... Los Graduados.

En esa transición de cambio de nombre de Hispanos a Graduados fuimos a México en 1969; entonces Jaime Uribe consiguió otro bajista que remplazara a Jairo Jiménez, pues ensayando unas canciones él no daba la talla como para llevarlo a ese festival y teníamos que ir con personas que supieran más notas y tuvieran más musicalidad.

Entonces Jiménez se quedó aquí, y al regreso, una fábrica tomó nuestro nombre –Hispanos– y Jiménez siguió el camino con este nombre viendo que nosotros éramos los mismos Hispanos, aunque ya nos llamábamos Los Graduados.

El nombre de Hispanos le quedó a Jairo Jiménez, y como Graduados quedamos el “Chengue”, Alberto Robledo, Laureano Gómez, Álvaro Velásquez, Gilberto Quintero, Jaime Uribe y yo; a Jiménez lo remplazamos por Hernán Vélez, y él consiguió ocho personas que tocaran parecido a nosotros y un cantante que me imitaba a mí. Nosotros seguimos como Los Graduados hasta el sol de hoy; o sea que llevamos 32 años con el conjunto.³⁵⁸ (Quintero, citado en Burgos Herrera, 2011: 201-202)

Aunque su testimonio difiere en algunos detalles de la versión de Jairo Jiménez, queda claro que Los Hispanos siempre trataron de conseguir un cantante que lo imitara. Por otro lado, el hecho de concentrarse en una sola disquera le permitió a la agrupación consolidar su proyecto estético-sonoro a lo largo del tiempo y convertirse en la más destacada, longeva y versátil agrupación de música tropical colombiana a partir de los siguientes pilares fundamentales:

- 1) La continuidad musical de sus integrantes, al menos en los primeros años;

³⁵⁸ Gustavo Quintero falleció el 18 de diciembre de 2016, al inicio de la realización de esta tesis, y hasta sus últimos días tuvo conciertos con Los Graduados, casi 50 años después de la conformación de la agrupación.

- 2) el equipo de producción discográfica, conformado, además de ellos como músicos e intérpretes, por el productor general, Álvaro Arango;
- 3) la ingeniería grabación de Gabriel Alzate;
- 4) los arreglos musicales de Enrique Aguilar, Jaime Uribe y Laureano Gómez; y
- 5) las composiciones de Gildardo Montoya.

Estos pilares lograron plasmar una línea de producción que perduró durante casi toda la década de los setenta y gran parte de los ochenta, antes de empezar a sufrir los cambios normales de cualquier agrupación.

El análisis siguiente abarca los 12 álbumes grabados en sus primeros seis años de historia, caracterizados por la permanencia del equipo artístico y de producción.

Primera producción. *Los Graduados*, Codiscos LDZ-20403 (1969)

Repertorio: doce temas del género tropical colombiano, incluyendo el primer mosaico de la agrupación.

Instrumentación: saxofón alto, saxofón tenor, dos clarinetes, solovox, guitarra eléctrica, bajo, batería, güiro, tumbadora y vocalista.

Estudio: sede del barrio El Poblado.

- Volumen: 1.089 m³.
- Viveza acústica: 1,2 segundos.
- Dos cámaras de eco natural, con una capacidad de 175 m³ cada una y una longitud de eco de 9 segundos.

Equipo: incluye grabadoras Ampex de cuatro y dos canales y micrófonos Neumann.

Interpretación / mezcla

- El álbum está muy bien grabado y conserva el exitoso concepto estético-sonoro del último álbum de Los Hispanos en esta disquera.
- La ubicación de los instrumentos en los planos y en el panorama estéreo difiere de la de Los Hispanos en sutiles cambios en la posición de la percusión, que le dan una profundidad muy interesante: güiro y tumbadora junto a saxofón tenor/clarinete 2, y solovox en contraposición a guitarra, saxofón alto/clarinete 1 y batería. La voz, los coros y el bajo permanecen en el centro de la mezcla.
- En los arreglos predominan los duetos entre saxofones o clarinetes y entre la guitarra y el solovox, aunque ocasionalmente este último le hace tercera voz a las líneas melódicas de los vientos.
- La guitarra se desliza constantemente entre tumbaos y arpegios interpretados de manera sutil sin resaltar sobre los demás instrumentos, y agrega líneas melódicas con un poco de distorsión natural de amplificador y micrófono *pickup*, muy presente en la mezcla.
- El bajo difiere del de Jairo Jiménez con Los Hispanos y no usa el recurso del *groove* cromático; se nota, además, el esfuerzo de Hernán Vélez por enriquecer el esquema rítmico básico de blanca / blanca o blanca / dos negras.

- Los redobles de los tambores de la batería y el redoblante tienen un toque de cuarto de grabación que le da un agradable color a la mezcla.
- El talentoso Gustavo Quintero saca a relucir todo su arsenal interpretativo y de intensiones sonoras y animaciones tradicionales. En “Alumbra, luna” (A2), de José Barros, su voz suena sutil, delicada y a la vez contundente, y más parece un bolerista; y en el paseo “El velerito” (A5), de Rubén Darío Salcedo, además de los gritos de animación en el estribillo *En mi velerito, en mi velerito para la mar; en mi velerito, en mi velerito pa navegar*, completa su interpretación con el delicado falsete al estilo campirano norteamericano, demostrando su versatilidad vocal y ayudado estética y estratégicamente con reverberación artificial.
- El uso de matices dinámicos, escaso tanto en la grabación como en las presentaciones en vivo de agrupaciones similares, es casi una norma. Así lo contó su clarinetista y director musical, Jaime Uribe Espitia, en entrevista al autor:

Carlos Caballero: ¿necesitaban guía de voz para grabar?

Jaime Uribe Espitia: No. Como te digo, ya nos sabíamos el tema y sabíamos que cuando entraba la voz había que tocar más suave, cosa que ya ningún músico hace; todo el mundo matizaba y esta era otra característica... y eso no lo digo yo, sino los compañeros de la época: “Los Graduados era el único grupo que matizaba”. Entraba la voz y todo el mundo tocaba suavecito, no importa que no tuviera amplificación; o entraba un clarinete a hacer un solo y hacíamos lo mismo para que se luciera, y así lo mismo con todos. Éramos de los poquitos que hacíamos matices.

Cuando grabábamos la voz sí me acuerdo de que nos ponían audífonos; entonces escuchábamos la pista –la orquesta– y hacíamos las voces también de principio a fin.

Esta grabación fue en 1967 y así grabamos durante al menos cinco o seis años; es decir, a Los Graduados en Codiscos nunca nos tocó doblar... ¿así que fuéramos uno por uno a la grabación? No. Durante los diez años que estuvimos en Codiscos siempre todo era en vivo, el mismo estilo. (Uribe Espitia, 2018E)

Cabe anotar que la fecha que Uribe Espitia mencionó, 1967, alude a su inicio como integrante de Los Hispanos. Y respecto a la metodología de grabación, agregó lo siguiente:

Codiscos fue la casa de nosotros durante casi 20 años; quedaba en la avenida El Poblado y era un estudio grandísimo: recuerdo que la cámara de eco era gigantesca.

La forma de grabar era muy sencilla: grababan en cinta, una cinta gruesa en cuatro canales; no sé por qué razón, pero no se podía grabar y seguir: había que hacerlo de principio a fin, o sea que el número se tenía que llevar ensayado, todos en el estudio.

Como el estudio era grande, cabíamos perfectamente; a algunos nos ponían audífonos; la batería la encerraban como en una casita de madera con vidrios para que el baterista nos viera. Lo mismo hacían con la conga y el güiro, y nosotros estábamos ahí, lo más cerca posible, para que quedara acoplado. Inclusive si se miran las grabaciones con mucho detenimiento se ve [escucha] cuando yo, en el pedazo que vamos a saltar al final, me separo un poquitico del micrófono, porque yo era el que hacía las señas, y, como te digo, tenía que ser de principio a fin. Si alguien se equivocaba, teníamos que volver al principio.

Entonces se grababa en cuatro canales, y después de eso inmediatamente terminaba esa grabación. El grabador hacía lo que llamaban una pre-mezcla, o sea que de los cuatro canales

pasaba a tres para dejar uno vacío. Tenían una grabadora con cuatro canales con cuatro agujitas... me haces entrar en duda. De todas maneras de ahí mandaban, digamos, el bajo para los dos canales, un saxofón movido para uno y el otro canal y así quedaban tres canales.

Todo el mundo tenía micrófono; éramos alto, tenor, solovox. Curiosamente, el solovox era un instrumento muy limitado pero daba un sonido muy parecido de saxofón, y al moverle un botón daba un sonido muy parecido al clarinete y al moverle otro daba un sonido parecido al barítono. En realidad era el mismo instrumento pero con octavas más u octavas menos; entonces cuando la voz la llevábamos dos clarinetes, el solovox hacía el tercero; cuando íbamos dos saxofones, hacía el tercer saxofón, y cuando íbamos a unísono, hacía el barítono. Yo creo que esa fue la novedad de Los Hispanos / Graduados, una tontería muy sencilla, pero incluso todavía se usa. Cuando tú les hundes los cuatro registros que tenía, sonaba como un órgano Hammond; el que lo tocaba se volvió muy ducho y no daba sino una nota; por eso se llamaba solovox, y el volumen era aquí. Estaba adaptado para poner sobre un piano y que tú, con la rodilla, le movieras el volumen; pero como él no estaba sentado sino parado, el volumen lo movía con una mano y con la otra los registros. Ese, yo creo, fue el sonido diferenciador de los Hispanos / Graduados: que nosotros no sonábamos al unísono, sino que hacíamos tres voces, lo mismo con los clarinetes y luego, en los mambos unísonos, el solovox sonaba como un barítono a tres voces.

Ahora, otra cosa diferenciadora de los grupos de la época era que nosotros hacíamos arreglos, porque yo leía música, el otro saxofonista también y el solovoxista también, entonces nada era a oído: todo estaba escrito, hasta los solos de la guitarra y el bajo también se escribían.

C. C.: ¿Todos leían?

J. U. E.: Es decir, los que teníamos que leer: los saxofones, el solovox, la guitarra y el bajo; obviamente, la percusión no. Todos teníamos partitura, en cambio, en Los Teen Agers no; ahí todo el mundo tocaba de oído. Nadie negaba que eran buenísimos, pero todo era de oído en Los Falcons, en Los Golden Boys; en cambio, en Los Graduados todos tocábamos con papel, incluso en las presentaciones.

Como te decía, de los cuatro canales se hacía lo que llamaban una pre-mezcla a tres y quedaba un canal libre; en ese canal hacíamos inmediatamente los coros y la voz al mismo tiempo, y también de principio a fin; o sea que si el cantante se equivocaba en la mitad, vuelva pa arriba... y los coros y las animaciones, todo era de una.

Ya después, el grabador quedaba con tres canales con la orquesta y un canal para los coros y él los mezclaba a dos, a estéreo. Cuando eran mosaicos, me acuerdo de que uno grababa por pedazos y después el grabador se sentaba y cortaba la cinta y empataba; entonces oíamos y decíamos “¡corte ahí!” hasta que quedaba bien. Cuando se le iba la mano era el acabose, porque se dañaba; entonces él siempre empataba de a poquitas. Cuando había que empatar una canción y le pegaba cinta, tenían un aparatico especial para eso; era una cinta gorda y de ahí salía a una chiquita... y ese era el estéreo. (Uribe Espitia, 2018E)

Del testimonio anterior llama la atención el hecho de que, además de intérpretes y arreglistas, los miembros de la agrupación estaban bien informados acerca del proceso de grabación y podían usar este conocimiento para mejorar su interpretación, claro está, dentro de los límites que ofrecía la tecnología de aquella época, totalmente distinta de la de hoy, donde el ingeniero edita, afina y alinea.

Temas destacados: la cumbia “Alumbra, luna”, de José Barros; “Cumbia negra”, de Adolfo Echeverría; y el paseaíto “La maestranza”, de Toño Fernández (A1). Estos temas fueron llevados al Primer Festival de la Canción Latina en el Mundo en México 1969.

Segunda producción. *Juanito preguntón*, Codiscos LDZ-20424 (1970)

Repertorio: nueve temas del género tropical colombiano, incluyendo el segundo mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El álbum conserva el concepto sonoro del anterior.
- La distribución en el estéreo y los planos de los instrumentos resaltan la claridad y presencia de la voz, a pesar de su aparente soledad en el centro de la mezcla. Dada la cercanía del cantante al diafragma del micrófono y la posible carencia de un filtro pop, se siente una saturación de las consonantes explosivas como la “p” y la “t”, que causa un pequeño golpe de frecuencias bajas en la señal.
- La espacialidad de la percusión combina el sonido de la reverberación electromecánica con el tamaño del cuarto de grabación.
- El bajo usa el consabido *groove* cromático ya explicado.

Temas destacados: el paseíto “Juanito preguntón” (A1), el cumbión “Ese muerto no lo cargo yo” (B1) y el paseíto “Así empezaron papá y mamá” (B3), que también grabaron Los Hispanos en Discos Fuentes ese mismo año.

Tercera producción. *Primeros, Los Graduados*, Codiscos LDZ-20440 (1970)

Repertorio: diez temas del género tropical colombiano, incluyendo el tercer mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El álbum continúa con la estricta línea sonora de los anteriores y el mismo equipo de músicos, ingeniero y productor.
- En el paseo “Alma herida” (A6), la guitarra ejecuta una línea melódica con un efecto exagerado en la reverberación de resortes que produce el amplificador Fender Twin Reverb.
- El excelente ensamble evidencia el profesionalismo de la agrupación alcanzado en solo tres años. Con todo, aparte del *cover* “Manuelito Barrios” (A3) –que también había grabado Los Hispanos–, no contiene ningún éxito comercial.
- La muletilla *pasitico, pasitico, pasitico* de Gustavo Quintero efectivamente afecta la intensidad de la interpretación, cosa que en Rodolfo Aicardi no pasaba de ser una simple imitación.

Cuarta producción. *¡Que pareja más pareja!*, Codiscos LDZ-20464 (1971a)

Repertorio: once temas del género tropical colombiano y caribeño, incluyendo el cuarto mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Aun siendo la cuarta producción de la agrupación en Codiscos, sus ingredientes estético-sonoros siguen tan firmes y estables como el de la primera
- En los temas caribeños estilo guaracha hay un interesante cruce rítmico entre el bajo, el timbal y la guitarra con la tumbadora y el güiro. Los primeros cambian el pulso sensorial monotemático del chucu-chucu mientras que los segundos se aferran a este. Tal cambio de base rítmica, que conlleva un incremento natural en el tempo, era muy usado por la agrupación venezolana Los Blanco.
- La temática de las letras es picaresca y de doble sentido, y se aleja claramente de las propuestas románticas de sus pares.

Temas destacados: el paseaíto “El farolito” (B2).

Quinta producción. *Eso es Colombia y olé...*, Codiscos LDZ-20474 (1971)³⁵⁹

Repertorio: once temas tropicales, incluyendo el quinto mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- A excepción de “La niña preguntona” (B1), los demás temas tienen la percusión al centro de la mezcla, lo que permite que se escuchen un poco más llenos al centro, pero respetando los planos, sus posiciones y profundidades definidas.
- En el tema anterior ocurre algo bien interesante desde el punto de vista técnico: la adaptación de la voz para que sonara como una niña: un *sonic cartoon* de Zagorsky-Thomas que dibuja la imagen de una pequeña en medio de un grupo de hombres adultos.
- Además de la inclusión de uno o dos temas vallenatos, usual en las producciones de las agrupaciones tropicales de la época,³⁶⁰ en este hay una adaptación en ritmo de paseo de una canción de la nueva ola colombiana de finales de los años sesenta y principios de los setenta: “Una flor para mascar” (A6), de Gonzalo Navas Cadena, más conocido como Pablus Gallinazus, que se sale de todos los moldes de la armonía tradicional de la música tropical colombiana [Figura 3.97].

³⁵⁹ Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=p7fS48ml0H8;> <https://www.discogs.com/es/master/1483814-Los-Graduados-Canta-Gustavo-Quintero-Eso-Es-ColombiaY-Ol%C3%A9?format=Stereo>

³⁶⁰ El cambio de la razón social de la disquera en 1953 –que de Zeida pasó a llamarse Codiscos– impulsó la creación de sellos especializados en diferentes géneros. Fue así como surgieron Famoso, Zeida y Costeño, entre otros, este último dedicado al género vallenato.

FIGURA 3.97. LOS GRADUADOS. EJEMPLO MUSICAL 11. SECUENCIA ARMÓNICA DE LA INTRODUCCIÓN DEL PASEO “UNA FLOR PARA MASCAR”

UNA FLOR PARA MASCAR
PABLUS GALLINAZUS

Fuente: elaboración del autor.

En la Figura 3.97 se aprecia la secuencia armónica de la introducción: el grado V menor como acorde de transición para convertir la tónica en dominante de la dominante e ir al grado VII descendido mayor; luego aparece una secuencia cromática descendente desde el grado III hasta a la tónica, que conduce a la subdominante menor en el corte rítmico y el V grado con séptima para entregar a la voz, ya convertida en tonalidad menor.

Sexta producción. *La pelea del siglo*, Codiscos LDZ-20488 (probablemente 1971b)

Repertorio: once temas tropicales, incluyendo el sexto mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Como en la mayoría de las producciones anteriores, los instrumentos melódico-armónicos están separados en los extremos y la percusión se ubica en el centro.
- Esta vez, la picaresca y el doble sentido de los textos de las canciones no es tan frecuente.
- El compositor del género parrandero Gildardo Montoya aporta algunas obras.
- En “Que lo diga ella” (A5), Gustavo Quintero sube hasta la nota si bemol 4 de manera magistral.

Temas destacados: “Otro año” (B1), de Manuel Esteban Zúñiga, un éxito de Los Caporales del Magdalena, de la misma disquera, que les hacían competencia a los poderosos Corraleros de Majagual, de Discos Fuentes; y “Borriquito” (B2), que Los Hispanos también grabaron ese mismo año en su primera producción en Sonolux.

Séptima producción. *¡Golazo!*, Codiscos LDZ-20514 (1972)

Repertorio: temas tropicales colombianos, del folclor peruano y ecuatoriano, y del género denominado cumbia chicha. Incluye, además, el séptimo mosaico de la agrupación.

Instrumentación: el frágil solovox es remplazado por el órgano.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Los instrumentos de percusión regresan a los lados del estéreo y no al centro como en la producción anterior.
- Aunque el nombre del álbum alude claramente al fútbol, e incluye efectos que recrean el ambiente de un estadio, los protagonistas de la narración son personajes de la farándula colombiana de principios de los años setenta.
- En aquellos temas que finalizan con un corte, se nota el exceso de reverberación en el lado estéreo donde está la guitarra, producida, como se mencionó, por el amplificador Fender Twin Reverb. Llama la atención su solo en el paseo “Piendamó” (B5), donde se puede escuchar el súbito paso del costado al centro de la mezcla y su retorno cuando retoma su papel de acompañante. Esta labor era realizada en el momento de bajar la pista instrumental a dos canales.

Temas destacados: la antiquísima “La bocina” (A6), un fox incaico de José Rudecindo Inga Vélez, compuesto en la década de 1920, por sus interesantes cambios armónicos y rítmicos.

Octava producción. *¡Qué locura!*, Codiscos LDZ-20522 (1973a)

Repertorio: diez temas tropicales colombianos, incluyendo el octavo mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior más un trombón en el paseaíto “La ballena de Jonás” (B1).

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- La simpática carátula muestra a los integrantes de la agrupación sosteniendo cada uno a un niño con su mismo rostro.
- Se nota el uso de procesadores dinámicos para controlar golpes y explosiones, en particular en “El besito de año nuevo” (A1).
- Aunque no tan notoria como en producciones anteriores, se siente la reducción de la dinámica en algunos pasajes de los temas.
- En “Cumbia en la arena” (A3) hay una manipulación de los “paneos” en el canal de la guitarra y el clarinete, que de estar ubicados al centro, en la introducción y en el interludio, pasan a un lado en el momento en que entran la voz y el saxofón alto que reemplaza al clarinete. Basta con imaginar los movimientos de perillas en la sala de control y los desplazamientos –y cambios de instrumento– en el cuarto de grabación para darse cuenta de las maromas que tenían que hacer para lograr sus propósitos.

Temas destacados: el vallenato “Dime por qué” (B2), de Pedro García, también grabado por Jorge Oñate e Ismael Rivera; y “El aguardientoski” (A2), de Gildardo Montoya, con un ingenioso texto.

Novena producción. *El culebrero*, Codiscos LDZ-20531 (1973b)

Repertorio: diez temas tropicales colombianos, incluyendo el noveno mosaico de la agrupación.

Instrumentación: similar a la producción anterior, esta vez sin el trombón.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El uso de armonías agregadas incluye ya no solo a los instrumentos armónicos, sino también a los vientos.
- El paseaíto “El chino Chan Pu” (A5) tiene un juego de palabras que tratan de emular el idioma chino mandarín.
- El bajo del paseaíto “La batea” (B3) suena sin profundidad ni presencia, como si hubiera sido grabado en otro momento, y disuena notoriamente del sonido del resto de la producción.

Décima producción. *¡Sí! Son Los Graduados*, Codiscos LDZ-20544 (1974)

Repertorio: once temas tropicales colombianos, incluyendo el décimo mosaico de la agrupación.

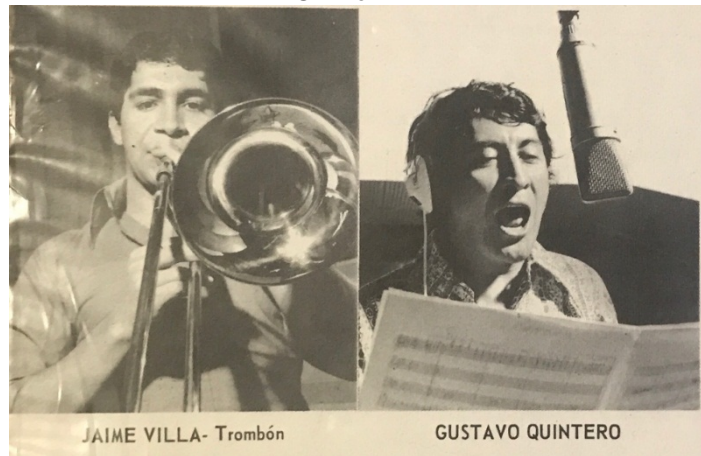
Instrumentación: similar a la producción anterior.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- La contracarátula del álbum muestra a los integrantes de la agrupación en sesión de grabación y es uno de los pocos documentos gráficos en los que se pueden apreciar en su estado natural y puesta en escena dentro del estudio de grabación [Figura 3.98].

FIGURA 3.98. LOS GRADUADOS. IMÁGENES DE LA SESIÓN DE GRABACIÓN DEL ÁLBUM *¡SÍ! SON LOS GRADUADOS*



LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA



Fuente: Codiscos. Fotografía: León Ruiz (1974).

De las fotografías de la Figura 3.98 se pueden extraer los siguientes datos: los micrófonos Neumann U67 para los dos cantantes principales: Gustavo Quintero y el bajista Jairo Mercado, posteriormente conocido como Jairo Paternina; la lectura de la partitura de Alberto Robledo, el guitarrista; los separadores detrás de Jaime Uribe Espitia, el director, y su saxofón alto a la mano, para poder hacer cambios de instrumento rápidamente. Los difusores

geométricos planos detrás de Jairo Paternina y el baterista Ramiro Velásquez, diferentes a los poli-cilíndricos que usaban otros estudios de la ciudad.

Y la Figura 3.99 ayuda a completar el cuadro de escenificación de la agrupación dentro de la sala de grabación.

FIGURA 3.99. LOS GRADUADOS. FOTOGRAFÍA GRUPAL DE LA SESIÓN DE GRABACIÓN DEL ÁLBUM *¡SÍ! SON LOS GRADUADOS*



Fuente: Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Fotografía: León Ruiz (1974).

Si bien sus integrantes están en una posición con propósitos fotográficos, se aprecian los siguientes detalles: el lugar de la toma, que corresponde al espacio para el clarinete y la guitarra, con el micrófono al frente del amplificador Fender Twin Reverb; las bases de los micrófonos de la percusión, dispuestas en el mismo espacio; y los separadores que la aíslan de la percusión. Finalmente, además de los integrantes, aparece el arreglista Enrique Aguilar en la esquina inferior derecha.

Undécima producción. *Graduados Superstars*, Codiscos LDZ-20571 (1975a)

Repertorio: temas tropicales colombianos, una salsa y un tema de una ópera rock.

Instrumentación: similar a la producción anterior más la inclusión del piano eléctrico.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- El título del álbum alude la ópera rock *Jesus Christ Superstar*, del británico Sir Andrew Lloyd Webber, estrenada en 1971, pero cuya adaptación al español, a cargo del cantante y empresario musical Camilo Sesto, había sido hecha en Madrid a finales de 1975. Aunque la obra está totalmente alejada de la música tropical colombiana, cabe resaltar la versatilidad musical y el esfuerzo de la agrupación por hacer propuestas diferentes.

- La instrumentación incluye el piano eléctrico, que se sitúa en el centro de la mezcla junto a los vientos
- El arreglo de “El baile del karate” (A5), de Gildardo Montoya, está en ritmo de salsa.

Duodécima producción. *¡Nos sobramos!*, Codiscos LDZ-20609 (1975b)

Repertorio: once temas tropicales colombianos. El álbum no tiene mosaico.

Instrumentación: similar a la producción anterior, incluyendo, además del piano eléctrico, una nueva participación del trombón.

Estudio y equipo: similares a la producción anterior.

Interpretación / mezcla

- Regresan las letras con doble sentido del compositor Gildardo Montoya, que también figura como productor del álbum.
- La agrupación regresa a la configuración espacial de la percusión a los extremos y los demás instrumentos en el centro de la mezcla.

Temas destacados: “La banda del vecino” (A1); y “El secuestro” (A6).

La Tabla 3.7 muestra la ficha técnica de las 12 producciones realizadas por la agrupación entre 1969 y 1975 en Codiscos.

TABLA 3.7. LOS GRADUADOS. FICHA TÉCNICA DE LAS 12 PRODUCCIONES DE LA AGRUPACIÓN EN CODISCOS ENTRE 1969 Y 1975

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN	
1	Los Graduados	1969	LDZ-20403	La maestranza Alumbra luna Cumbia negra	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Jaime Uribe Laureano Gómez	Grabación	Gabriel Alzate	Ernesto	Álvaro Arango
2	Juanito preguntón	1970	LDZ-20424	Juanito preguntón Ese muerto no lo cargo yo Así empezaron papá y mamá	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Grabación	Gabriel Alzate	Ernesto	Álvaro Arango
3	Primeros Los Graduados	1970	LDZ-20440	Manuelito Barrios (cover)	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Grabación	Gabriel Alzate	Ernesto	Álvaro Arango
4	Qué pareja más pareja	1971	LDZ-20464	Los apodos Farolito	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Grabación	Gabriel Alzate	Ernesto	Álvaro Arango
5	Eso es Colombia y olé...	1971	LDZ-20474	n/a	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Laureano Gómez	Grabación	Gabriel Alzate	Ernesto	Álvaro Arango
6	La pelea del siglo	1971	LDZ-20488	La pelea del siglo El paisa Bedoya	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Grabación	Gabriel Alzate	MC	Álvaro Arango
7	¡Golazo!	1972	LDZ-20514	n/a	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Diego del Real Laureano Gómez	Grabación	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango
8	¡Qué locura!	1972	LDZ-20522	El aguardientoski	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Diego del Real	Sonido	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango

CONTEXTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA TROPICAL BAILABLE COLOMBIANA

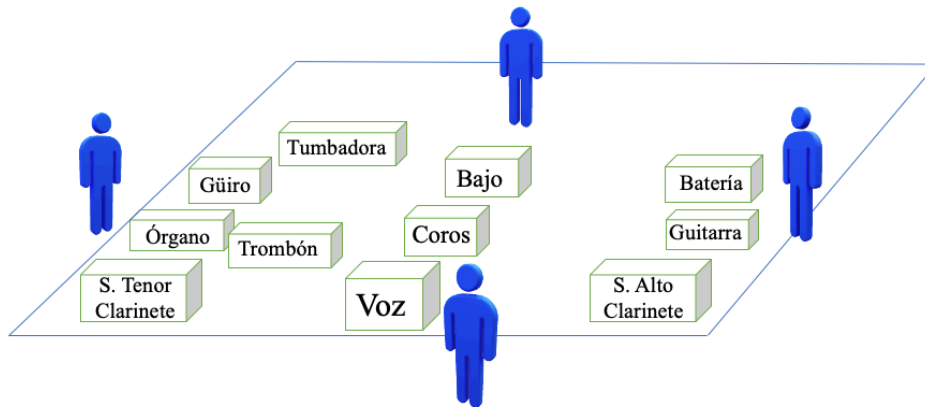
9	El culebrero	1973	LDZ-20531	n/a	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Sonido	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango
10	¡Si! Son Los Graduados	1974	LDZ-20544	n/a	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Sonido	Gabriel Alzate	John Escobar	Álvaro Arango
11	Graduados Superstars	1975	LDZ-20571	n/a	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar Diego del Real	Sonido	Gabriel Alzate	n/a	Dir. Artística: Rafael Mejía Producción: Álvaro Arango
12	¡Nos sobramos!	1975	LDZ-20609	La banda del vecino El secuestro	Gustavo Quintero	Enrique Aguilar	Sonido	Gabriel Alzate	n/a	Rafael Mejía Álvaro Arango Gildardo Montoya

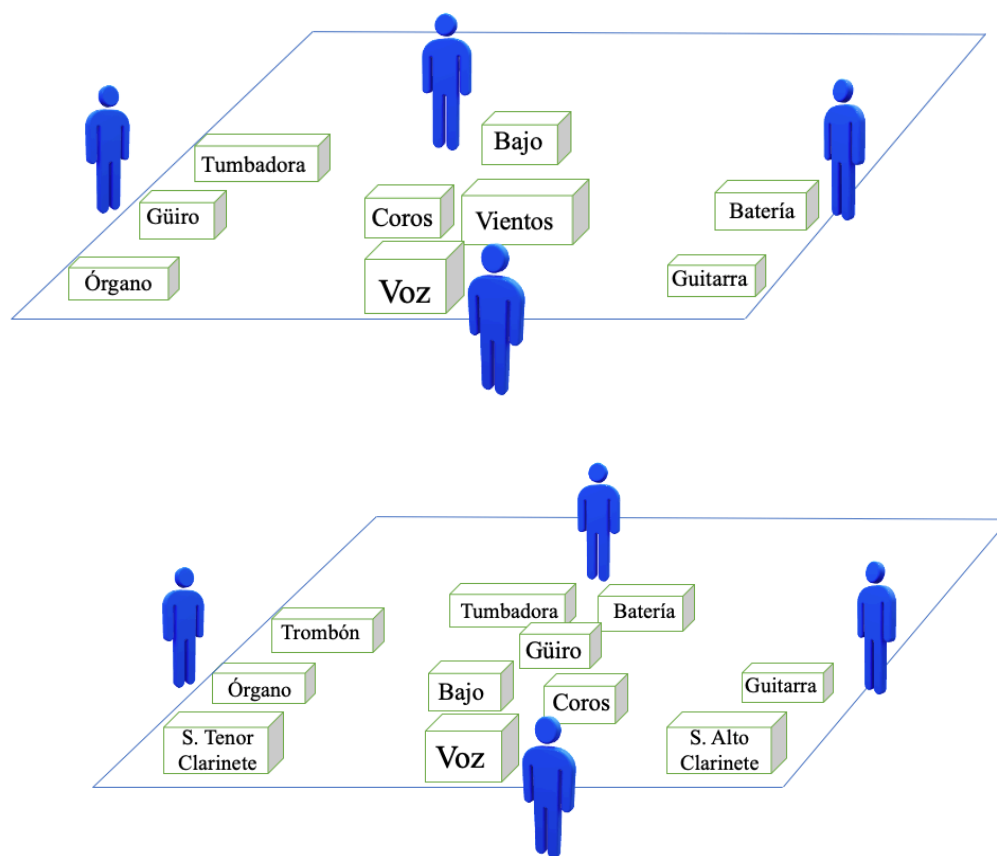
Fuente: elaboración del autor.

Las producciones de la Tabla 3.7 son la mejor muestra de la continuidad estético-sonora en la línea temática de la agrupación. Aunque en sus primeros años no tuvo tantos éxitos como Los Hispanos, la permanencia del mismo equipo de trabajo solo fue complementada con el aporte de nuevos compositores como Gildardo Montoya, y su talento en la música parrandera, y la adición del trombón y el piano eléctrico en la instrumentación, siguiendo la tendencia de las agrupaciones de salsa de Ciudad de Nueva York, San Juan de Puerto Rico y Caracas.

La presencia infaltable del ingeniero Gabriel Alzate en la consola permitió que el sonido de las grabaciones fuera uniforme, aun con las innovaciones tecnológicas que hubieran sido implementadas durante esos siete años y de los posibles cambios en la puesta en escena sonora. La mayoría de los temas conserva la calidad y presencia en el espacio tridimensional sonoro, algo que solo la constancia y el conocimiento de los intérpretes puede dar [Figura 3.100].

FIGURA 3.100. LOS GRADUADOS. PLANOS SONOROS tridimensionales





Fuente: elaboración del autor.

Los tres planos de la Figura 3.100 dan cuenta de las diferentes posiciones utilizadas por la agrupación en el espacio sonoro tridimensional. La mayor diferencia reside en la ubicación de los vientos y la percusión, pues la guitarra, el órgano, el bajo, los coros y la voz siempre están en los mismos puntos; significativamente, los tres planos funcionan muy bien en el balance general. Nótese, además, el tamaño de las figuras, que, a excepción de la central, que contiene el bajo, los coros y la voz –a la que hay que sumarle el piano eléctrico de las dos últimas producciones en 1975– y, por tanto, es más grande, tienen la misma dimensión.

En cuanto a la dirección y los arreglos musicales –dos labores que, al menos de título, han devenido en la actualidad como la de productor musical–, el sello de Enrique Aguilar aseguró que la agrupación pudiera conservar su estilo a lo largo de esos años.

3.7 LOS NEW STARS CLUB Y SU ÉXITO “ESTRELLA” EN DISCOS VICTORIA

Esta agrupación de finales de los años sesenta y principios de los setenta tuvo una importante trayectoria en el circuito musical de la ciudad por su actividad en clubes y estaderos de toda al área metropolitana de Medellín (Parra Valencia, 2014: 196) [Figura 3.101]. De los varias

producciones que hizo, la cumbia “Estrella” (1001920 B), grabada en Industrias Fonográficas Victoria –conocida como Discos Victoria– fue su mayor éxito.

FIGURA 3.101. AGRUPACIÓN LOS NEW STARS CLUB



Fuente: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rWm9ZYP0GW8>

Instrumentación: guitarra eléctrica, saxofón alto, solovox, acordeón, bajo, tumbadora y güiro.

Estudio: sede de Industrias Fonográficas Victoria en el barrio Santa Fe.

Equipo: datos no disponibles.

*Acerca de la cumbia “Estrella”*³⁶¹

- Mariano Sepúlveda es el guitarrista, arreglista y coautor del tema, aunque en la etiqueta del disco de 45 rpm José Jiménez aparece como el compositor.
- Por la interpretación del *groove* cromático del bajo y el rápido tempo, más que una cumbia parece un paseaíto instrumental.
- El saxofón, la guitarra y el solovox ejecutan melodías a tres voces y pasajes de pregunta y respuesta entre los dos últimos.
- El exagerado vibrato del saxofón contribuye a crear recordación por parte del oyente.
- La ubicación espacial de los instrumentos es compleja de establecer, en razón de que todas las grabaciones existentes tienen una apertura muy corta de la imagen estéreo, incluso parece monofónica; con todo, cada instrumento ocupa su espacio de manera adecuada.

3.8 AFRO SOUND Y EL PROYECTO *LATIN SOUL* DE DISCOS FUENTES

La agrupación Afro Sound surgió de las entrañas de Discos Fuentes como respuesta y contrapropuesta a la música que venía de Perú y al género conocido como cumbia chicha, en el que la guitarra eléctrica es protagonista. Su conformación fue realizada por la misma

³⁶¹ Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=rWm9ZYP0GW8>; <https://www.discogs.com/es/master/1373599-New-Stars-Club-Palmeras-Estrella/image/SW1hZ2U6MzM3Njk3MjI=>

disquera con músicos de sesión, la dirección musical de Julio Ernesto Estrada (Fruko),³⁶² la guitarra eléctrica de Mariano Sepúlveda, la ingeniería de grabación de Mario Rincón Parra y el concepto artístico-comercial de Javier García, que en entrevista con el autor contó cómo fue el inicio de la agrupación cuando él era promotor principal de Discos Fuentes.

Javier García: estuve un tiempo en la sala de juntas mientras construían el piso y tuve la suerte de tener en la oficina un estudio de grabación para hacer los programas. Tenía 16 programas de promoción semanales en Medellín sobre música de la compañía y otros para nivel nacional, y despachábamos 250 cintas, es decir, eso era una manta.

Ese departamento de promoción fue de respeto; de hecho, en cualquier parte encuentras música de Fuentes. Yo solamente escucho Fuentes, porque en esta área, cerca de Bogotá, las otras compañías trabajaron muy poco; históricamente las demás disqueras no trabajaron bien esta zona.

En todo este proceso empecé a manejar MCA Records, que era [norte] americana, lo que nadie quería, y llegó el momento de contratar un sello venezolano. Empecé a viajar a El Salvador, luego a Venezuela, México y Panamá, así que yo estudiaba las compañías que iba a visitar antes de reunirme con los comités de grabación. Sentía que era la renovación constante de la disquera para que no se encerrara en sí misma. Para mí, el problema fue ese; de hecho, yo me retiré un tiempo y la disquera se quedó escuchando chucu-chucu en Medellín; así que mi función era renovar, traer cosas nuevas, innovar, traer nuevos sonidos, por ejemplo lo de Afrosound cuando trajimos *La danza de los mirlos*, de José A Reátegui, de la disquera Infopesa [Industria Fonográfica Peruana S. A.], de Alberto Maraví.

Carlos Caballero: ¿por qué fue más escuchado este tema en la versión de Afrosound?

J. G.: lo que pasa es que Los Mirlos [agrupación peruana intérprete del género de la cumbia amazónica] sacaron un sencillo³⁶³ y en cambio nosotros sacamos un LP completo. Entonces copiamos ese tema, que lo sacó Fruko igualito: el mejor *coverman* que he visto. Eso lo había mandado de Cali el vendedor nuestro y hubo que grabarlo, pero empezaron de Bogotá a preguntar por el LP, así que nos llamó el gerente José María [Fuentes] y nos obligó a meternos al estudio a terminar el álbum completo.

Nos pusimos a inventar y a probar cosas nuevas, a escoger el repertorio; de ideas que tenía guardadas salió “Caliventura”, que es un tema mío y de Fruko, y ahí vino la innovación, pues Afrosound, cuyo nombre también es mío, es un sonido africano, un sonido moderno...³⁶⁴ ¡porque yo era el moderno en esa época!, mi onda, el joven. Entonces quise meterle el bombo a la música tropical para que se sintiera, y en ese momento acababan de traer a la compañía un órgano Yamaha gigantesco [el Electone EX42] que tenía unos registros increíbles, y empezamos a aprovecharlo.

³⁶² El compositor, productor, cantante, bajista y empresario Julio Ernesto Estrada, conocido como Fruko, es uno de los grandes personajes de la música tropical colombiana en toda su historia. Por su reconocido apelativo, será nombrado “Fruko” en el resto del trabajo.

³⁶³ Es factible que el representante de la disquera en Cali solo hubiera podido tener acceso al disco de 45 rpm; sin embargo, la agrupación sí publicó un LP completo (<https://infopesa.com/tienda/cds/los-mirlos-cumbia-amazonica>).

³⁶⁴ Prácticamente es un oxímoron definir la música africana como moderna. Sin embargo, García se refería al movimiento musical de sonidos africanos psicodélicos de la década de los setenta que estuvieron en auge en la costa atlántica colombiana, tal como se menciona en este artículo del diario inglés *The Guardian* titulado *The forgotten beat of 70s Africa*, escrito por Sean O’Hagan (<https://www.theguardian.com/music/2010/jun/27/afro-rock-soundway-nigeria-sean-ohagan>).

Montamos el tema y después de la introducción entraba el bombo muy al estilo “gringo”; luego entra un tropical tipo hawaiano y esa fue la fórmula de la mayoría de esos temas. Y eso se volvió una institución como grupo. Nadie nos obligó a usar ese órgano Yamaha, simplemente estaba ahí para quien quisiera, y si bien ya lo habían usado en otros proyectos, fue con Afrosound con el que pudimos sacarle el jugo al instrumento, pues nos salimos del estilo tradicional; por ejemplo, usamos los *claps*, que antes se hacían con las manos. Era un súper aparato, pues en esa época se estaba buscando la posibilidad de hacer música sin músicos, con los sintetizadores que remplazaran a los violinistas que eran complicados para grabar y además de las diferentes huelgas de músicos; entonces había que tener instrumentos y equipos, y en ese sentido Fuentes era innovador en traerlos.

Para esa fecha yo tenía muy buena relación con Fruko, con Rodolfo, con Mario Rincón, pues él fue un gran amigo. Cuando cortaba discos de compañías yo salía y conseguía la canción antes que nadie. Es el único grabador que se bajaba de la consola a dirigir al baterista y explicarle cómo debía tocar; es el tío de Fruko, y el hermano de él fue el que hizo la historia de Discos Ondina con las grandes orquestas. (García, 2018E)

Previo a 1973, el año del lanzamiento de la producción a la que se refirió Javier García en el testimonio anterior, la disquera ya había gestionado las primeras acciones para posicionar el nombre de Afrosound como un referente del género *Latin Soul* con claras influencias de los movimientos de música africana de principios de los años setenta y el *soul* norteamericano. En el álbum compilatorio *Joint* (237288)³⁶⁵ había incluido dos temas de la agrupación y uno más, “El eco y el carretero” (B4), en el compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables Vol.12* (200718). (Parra Valencia, 2017: 203-204)

Por su parte, el interés del guitarrista Mariano Sepúlveda por la música tropical producida en Perú y el trabajo de su colega Pedro Jairo Garcés con Los Golden Boys le proporcionó las bases para construir la propuesta creativa que le llevó a Discos Fuentes. (Parra Valencia, 2017: 206-207)

Primera producción. *La danza de los mirlos*, Discos Fuentes 200870 (5 de noviembre de 1973)

Instrumentación: guitarra eléctrica, órgano, bajo (*Fender Bass VI*), batería, tumbadora, güiro y bongó.

Estudio: sede de la disquera en el barrio Guayabal.

Equipo: incluye las grabadoras Ampex de 4, 2 y un canal y la consola Electrodyne de 12 canales adquirida cuatro años atrás además de los procesadores dinámicos.

Interpretación / mezcla

- Aunque no tan grande como el de Sonolux o Codiscos, el cuarto de grabación tiene el espacio suficiente para albergar a toda la agrupación. Ejemplo de ello es el álbum *Cartagenerita* (200062), que el maestro Lucho Bermúdez lanzó el 10 de agosto de 1961.

La Figura 3.102, que muestra a la orquesta de Fruko y sus Tesos, permite apreciar su tamaño. Nótese la altura del techo, el recubrimiento de material acústico de las paredes con

³⁶⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/4690493-VariouS-Joint>

los difusores poli-cilíndricos y el piso de material sintético con propiedades acústicas de absorción; otro elemento importante es la guitarra Gibson Les Paul que sostiene Mariano Sepúlveda. Cabe anotar que, a excepción de los vientos, los integrantes de Afrosound eran los mismos que aparecen en la fotografía.

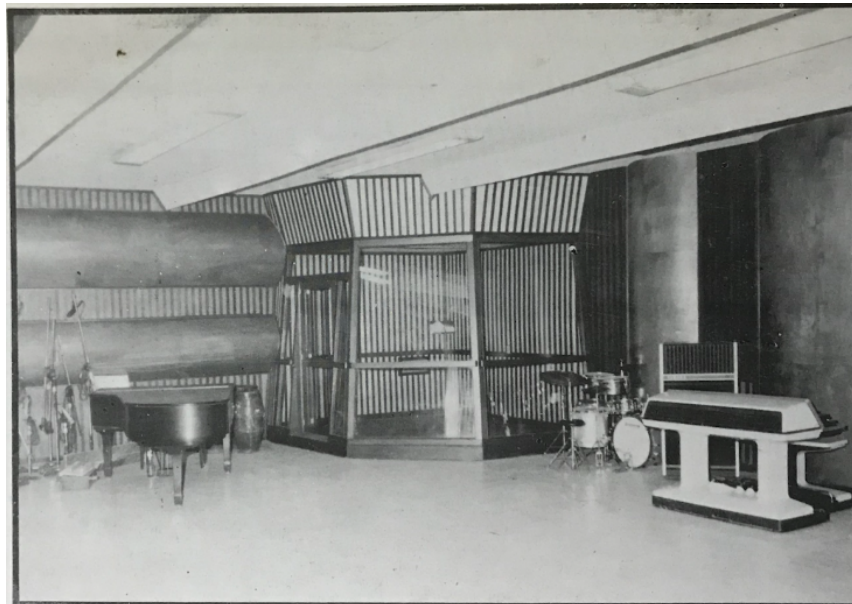
FIGURA 3.102. FRUKO Y SUS TESOS EN EL ESTUDIO DE DISCOS FUENTES (CIRCA 1975)



Fuente: archivo personal del autor; archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín; Discos Fuentes.

- En la Figura 3.103, que muestra la parte posterior de la cabina de grabación opuesta a la ventana del cuarto de control, se aprecian el cuarto de aislamiento construido en vidrio, que muy seguramente generaba bastantes reflexiones; la batería similar a la utilizada por los Beatles, adquirida a mediados de los años sesenta; el órgano Yamaha Electone EX42, el piano Yamaha –que aún conserva la disquera–, una tumbadora y las robustas bases de micrófono Atlas, ideales, por su peso, para los micrófonos RCA44 y 77.

FIGURA 3.103. DISCOS FUENTES. OTRO ÁNGULO DEL CUARTO DE GRABACIÓN



Fuente: interior del álbum *Colección de Oro n.º 1. 14 Cañonazos*. Cortesía de Discos Fuentes.

- Finalmente, en la Figura 3.104 se aprecian los separadores acústicos de diferentes tamaños, utilizados para aislar los intérpretes que tocaban de pie o sentados [Figura 3.104].

FIGURA 3.104. DISCOS FUENTES. SEPARADORES ACÚSTICOS (DOS ARTISTAS DISCOS FUENTES DE LA ÉPOCA)



Fuente: archivo personal del autor. Biblioteca Pública Piloto de Medellín; Discos Fuentes.

- Con la ayuda del ingeniero Mario Rincón Parra, el guitarrista Mariano Sepúlveda y el bajista y director Fruko fue posible recrear con propósitos didácticos el plano superior de la grabación de “Caliventura” y su correspondiente planilla [Figura 3.105].

Nótese la ubicación aproximada de los intérpretes y sus separaciones, la lista de los posibles micrófonos –algunos de los cuales fueron confirmados por ellos mismos–, los intérpretes y datos técnicos como el formato de grabación, la velocidad de la cinta y la

aplicación del sistema Dolby System A. El *Fender Bajo VI* se grabó por línea y la guitarra con amplificador

FIGURA 3.105. AFRO SOUND. RECREACIÓN DE PLANILLA DE GRABACIÓN DE “CALIVENTURA”

Fuentes LTDA.		L.P. N°	DOLBY SYSTEM A		Fecha
		200870	7 1/2	15 ✓	JUNIO / 1973
Contenido Cinta			Monofónico	Stereo ✓	Artista
					AFRO SOUND
					Album
					LA DANZA DE LOS MIELOS
					Título
					CALIVENTURA
					Autor
					JULIO ESTRADA / JAVIER GARCÍA
					Grabador
					MARIO RINCÓN
CANAL	INSTRUMENTO	MICRÓFONO	PLANO ESTUDIO		
1	BASO	LÍNEA			
2	CONGA	ZCA 99			
3	TUMBA	ZCA 44			
4	TIMBAL	V 97			
5	"	"			
6	BATERIA	ZCA 99			
7	ÓRGANO	ZCA 77			
8	GIUITARRA	ZCA 77			
9	AMBAQUA	V 87			
10					
11					
12					
AUXILIARES					
1	MEZCLA MUSICOS				
2					
3	CAMARA ECO - ARG				
4					

Fuente: elaboración del autor a partir de datos suministrados por Mario Rincón, Javier García y Julio Ernesto Estrada (s. f.).

- El bajo y la batería, en particular el bombo, muestran un sonido muy generoso y, con excepción de “Caliventura” (A1), siempre están al centro.
- En este mismo tema se escucha al lado opuesto de la guitarra lo que parece ser la primera reflexión del transitorio de este instrumento o de alguna percusión con un leve retraso, que desaparece cuando, al final, la guitarra hace el solo en sobre-grabación al centro de la mezcla.
- No obstante ser el instrumento líder, la guitarra no siempre ocupa el primer plano en la mezcla y varía de ubicación según el tema. El uso de los efectos es bien particular, puesto que en el estéreo aparece al lado opuesto de la fuente, generando un interesante juego psicoacústico.
- Igual tratamiento tiene el órgano al lado opuesto de la guitarra.
- En “Esperando por ti” (A5), la guitarra y el órgano se ubican en uno de los lados durante casi la mitad del tema y luego cambian de lado, lo que causa un desbalance en la mezcla. A diferencia de las producciones de Los Graduados, en las que siempre se trataba de ocupar todas las posiciones y planos, en Afrosound no existe una línea definida más allá del momento o evento musical que lo motive.
- Aunque es una producción básicamente instrumental, aparecen animaciones e incluso coros a varias voces como en “El chorrillo” (A4), que rempazan a la guitarra y juegan en contrapunto con las líneas melódicas del órgano.

- “La danza de los mirlos” (B2) fue grabada con anterioridad al resto del álbum, hecho que se evidencia en la mezcla, donde el acompañamiento es de una guitarra rítmica y no del órgano, que se limita a recrear la onomatopeya de los mirlos.
- A pesar de lo confuso de algunas mezclas y puestas en escena, es precisamente ese juego caótico entre la guitarra y el órgano lo que hace esta producción tan interesante.
- La Figura 3.106 muestra la etiqueta de cinta maestra. Nótese la fecha de catalogación, las dos referencias de cinta –la que comienza por el número 2 para la estereofónica y la del 3 para la monofónica–, la sumatoria de los minutos por cada lado –importante dato a la hora de hacer el corte de acetato–, y la referencia de cada uno de los fonogramas, algo verdaderamente difícil de encontrar en cualquier base de datos. Asimismo, aparecen marcados los “ritmos” de cada canción, pero escritos a mano alzada, señal de que eran puestos con posterioridad a la grabación, dependiendo del criterio de quien producía o daba el visto bueno final, muy seguramente con propósitos comerciales.

Otros datos interesantes son las correcciones de los autores en dos de las obras, que tenían la inscripción “D en D”, pero que fueron corregidos para respetar los derechos de autor; y los tres temas que fueron cortados en 78 rpm y 45 rpm, tal como aparece manuscritos.

Quedan en todo caso dos incógnitas: el número 16 después de “Sabor navideño” y una fecha marcada en rojo en la parte inferior, que podría tratarse de un proceso de inventario industrial posterior.

FIGURA 3.106. ETIQUETA DE CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *LA DANZA DE LOS MIRLOS*

DISCOS **Fuentes S. A.** Medellín - COLOMBIA
 Fecha de Copia: *Noviembre 05 de 1973*
 CONTENIDO CINTA **200870**
 L. P. No. 300870
 MONOFONICO
 STEREO

Marca: "LA DANZA DE LOS MIRLOS" Afrosound
 Título: "LA DANZA DE LOS MIRLOS" Afrosound

Orden No.	78 y 45 No.	NOMBRE	Ritmo	Tiempo	AUTOR	INTERPRETE
						AFROSOUND
	7014, B	CALIENTURA	<i>Cumbia</i>	3,35	Julio E. Estrada - Javier García	
	7016, B	EN LA ESPESURA DEL MONTE	<i>Cumbia</i>	3,09	Enrique Bonfante	
	7017, A	EL FORASTERO	<i>Salsa</i>	2,42	Wladimir González	
	7019, A	EL CHORRILLO	<i>Cumbia</i>	3,26	Julio E. Estrada	
	7016, A	ESPERANDO POR TI	<i>Porumbá</i>	3,07	Hernán Colorado	
	7018, A	LA CANCIÓN DEL VIAJERO	<i>Salsa</i>	3,28	<i>Wladimir González</i>	
				<i>14-27</i>		
				<i>20:08</i>		
	7018, B	SABOR NAVIDEÑO	<i>Cumbia</i>	3,29	Mario Rincón R.	
	5850, B	LA DANZA DE LOS MIRLOS	<i>Cumbia</i>	2,54	<i>Wladimir González</i>	
	7015, B	LA MAGDALENA	<i>Cumbia</i>	2,36	Ramón Vargas	
	7019, A	CACHUCHA RAGANA	<i>Muco Son</i>	2,34	Alejandro Durán	
	7016, A	CABEZA DE CHORLITO	<i>Cumbia</i>	2,25	Julio E. Estrada	
	7017, B	LA SIRENA	<i>Salsa</i>	2,39	Luis González	

200870

Copia Cinta para: _____ Copiada por: _____ Aprobado por: _____
 Grabado por: _____ Estudio: _____ Fecha: *11 JUNIO 25/89*

the use of or the inability to use the product. Before using, user shall determine the suitability of the product for his intended use and user assumes all risk and liability whatsoever in connection therewith. The foregoing may not be applicable in some jurisdictions.
 TAPE PATENTED UNDER ONE OR MORE U.S. PATENTS: 2711301
 MAGNETIC PRODUCTS DIVISION 3M COMPANY

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

Temas destacados: “La danza de los mirlos” (B2), “Caliventura” (A1), “El forastero” (A3), “La sirena” (B6), “El chorrillo” (A4), “Sabor navideño” (B1) y “La cachuca bacana” (B4).

Segunda producción. *Onda Brava Vol.2*, Discos Fuentes 200922 (8 de marzo de 1974a)
Su publicación a tan solo cuatro meses de la anterior fue motivada por el éxito que tuvo la primera producción, de la cual la disquera publicó tres temas en el compilado de fin de año *14 Cañonazos Bailables Vol.13* (200883).³⁶⁶

Repertorio: incluye los *covers* de “Nadando”, de Fruko y sus Tesos; “El día de mi suerte”, de Héctor Lavoe; “Lamento jíbaro”; “Canción india”, de la orquesta venezolana Nelson y sus Estrellas; “Puente Pumarejo”, en conmemoración del recién inaugurado puente más largo de Colombia en 1973; y un montuno del Gran Combo de Puerto Rico.

Interpretación / mezcla

- Los *covers* están adaptados a la sonoridad y estilo interpretativo de la agrupación, y a pesar de tener elementos del *funk* y del *soul* en la percusión, el álbum conserva su línea estético-narrativa.
- La producción está cargada de sonidos psicodélicos realizados por los efectos de la guitarra y del órgano Yamaha Electone EX42.
- En el álbum participa uno de los más importantes cantantes de la música tropical en la historia de Colombia: el cartagenero Álvaro José Arroyo, más conocido como Joe Arroyo, que hace un dueto vocal en “Solo para tontos” (A4).
- “Onda Brava” (B3), el tema principal que le da nombre el álbum, tiene una clara alusión al consumo de cannabis en la animación del cantante Wilson Saoko *me enmariguanaré en Guararé...* Según lo afirmaron algunos de los integrantes, era una práctica común en el ambiente musical tropical de la ciudad en esa época.
- Algunos de los créditos del álbum como el de productor y el de ingeniero de grabación aparecen en inglés.
- La imagen estéreo es bastante más estable la de la producción anterior, en razón de que la guitarra está en contraposición al órgano, y únicamente en los solos, en la etapa de la sobregrabación, se llevan al centro mientras continúan con sus líneas de acompañamiento en los costados.

Temas destacados

“La realidad” (A3), de Fruko; y “Una abeja en el semáforo” (B5), de Luis Carlos Montoya, con una clara influencia del *funk* y del *Latin Soul*, por la libertad creativa de los integrantes de la agrupación.

³⁶⁶ Uno de estos temas fue un sencillo grabado en septiembre del mismo año, muy seguramente al reverso de “La danza de los mirlos”.

Tercera producción. *Carruseles*, Discos Fuentes 200980 (4 de noviembre de 1974b)

Repertorio: incluye *covers* de “Carruseles”, del Conjunto Miramar; “Banana de queso”; el vallenato “Me voy de la vida”, del maestro José Barros; “Negra Saramuya”; “Baila, Felipe”; y “Ponchito de colores”, una cumbia amazónica. Y temas inéditos como “Salsa con tabaco”; y “Mi sonsito”, de Hernán Gutiérrez, el pianista de la agrupación, un ritmo antillano estilo *soka*.

Interpretación / mezcla

- Además del habitual *wah-wah* se introduce un nuevo efecto en la guitarra líder: una especie de distorsión tipo *fuzz*. En los pasajes con este efecto, la melodía se escucha en un plano reconocible e identificable, produciendo un ambiente de aislamiento en el ensamble.
- Se evidencian aspectos melódico-rítmicos que identifican los arreglos de la agrupación. La Figura 3.107 muestra el juego entre la percusión, que se abre con el *hi-hat* y el golpe prolongado del güiro a contratiempo, y la guitarra y el órgano, que hacen melodías a dos voces con notas repetidas. Esa célula rítmica se repite en varios temas a lo largo de las producciones de Afrosound como parte de una estrategia, consciente o no, de lograr que tuvieran reconocimiento del público.

FIGURA 3.107. EJEMPLO MUSICAL 12. AFROSOUND. FRAGMENTO DE “RAPSODIA DEL CHINITO” (COMPASES 47-62)

RAPSODIA DEL CHINITO
AFROSOUND

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for GUITARRA, ÓRGANO, BAJO, and CONGA. The second system includes staves for GTR., HARM., BASS, and C. DR. The guitar and organ parts play a melodic line with a 'wah-wah' effect, while the bass and conga parts provide a steady rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fuente: elaboración del autor.

- En “Carruseles” (A2), la percusión se abre un poco en la imagen estéreo en contraposición al tumbao del órgano y la guitarra melódica, que salen solamente por uno de los lados de la mezcla estéreo. En comparación con los demás temas del álbum, la guitarra suena muy diferente y el efecto de distorsión se diluye. “Banana de queso” (B2) presenta el mismo problema.
- En “Negra Saramuya” (B1), la guitarra eléctrica combina el sonido limpio del amplificador con el efecto del *wah-wah* e incluye una guitarra acústica acompañante.
- “Baila, Felipe” (B3) no debe ser confundido con la obra del mismo nombre de Lisandro Mesa.
- “Salsa con tabaco” (A5), de Fruko y Hernán Colorado, el director artístico de la disquera, es un son montuno adaptado al ritmo de salsa. En ella, el piano queda en primer plano y la guitarra, un poco más alejada, solo hace algunos efectos. Llaman la atención los coros y animaciones de Wilson Saoko y Fruko, interpretados con un claro acento de la costa pacífica colombiana.
- En relación con los planos y la presencia de los instrumentos en la imagen estéreo, en la mayoría de los temas, la percusión se ubica al frente de los instrumentos melódico-armónicos y el bajo en el centro. A pesar de la extraña disposición, este balance –o desbalance– hace parte de la estética sonora del álbum y fueron puestos allí de manera predeterminada.

Cuarta producción. *Calor... The Afrosound*, Discos Fuentes 201075 (4 de noviembre de 1975)

Repertorio: incluye obras de los integrantes del equipo de producción creativa como Fruko, Isaac Villanueva, Luis Carlos Montoya, Javier García y Wilson Saoko. Es uno de los trabajos más “auténticos” del sonido Afrosound. Asimismo, como en las producciones anteriores, también incluye *covers*.

Interpretación / mezcla

- El álbum mantiene la sonoridad y la intención estética de las producciones anteriores.
- La cumbia “La sampuesana” (A2) tiene un arreglo psicodélico en el que se destacan los coros que acompañan las armonías agregadas de los instrumentos. El tema principal de la canción lo hace el órgano aplicando el mismo efecto que usó para la imitación de los mirlos en el álbum de 1973.
- Los pasajes de improvisación de la guitarra y el órgano son más abundantes que en las producciones anteriores. Ejemplo de ellos son “Azuquita” (A1), del argentino Domingo Rullo, cuya introducción *ad libitum* es hecha por el órgano, que da la entrada a un juego melódico con la guitarra, para luego juntarse en el “anacrúsico” estribillo melódico del tema que, estratégicamente, inicia con un corte antes de entrar de manera contundente a un acompañamiento con la percusión abierta; y el porro “La buchaca” (B4), de Pedro Salcedo, con una misteriosa introducción y un arreglo muy diferente a las demás versiones instrumentales y vocales de esta importante obra del folclor colombiano.

- En relación con la puesta en escena sonora, sobresale la contundencia del bajo en la mezcla y el máster.
- Los planos de los instrumentos y sus variadas posiciones en la imagen estéreo confirman el hecho de que en Afrosound no hay un estilo definido ni existe una plantilla que pueda encasillar la ubicación escénica de la agrupación. Cabe reiterar la comparación hecha con Los Graduados y dejar claro que una propuesta no es mejor que la otra; simplemente se trata de entender que las posibilidades estéticas que brinda la puesta en escena de una agrupación a través de un trabajo discográfico no se deben limitar al simple hecho de seguir un patrón establecido o salirse de él, sino, más bien, de tener la posibilidad de exploración sonora en beneficio de la propuesta estética. Tan interesante es la rigurosidad técnica de la mezcla de Los Graduados realizada por Gabriel Alzate como la libertad sonora en Afrosound de Mario Rincón Parra, todas dos válidas y en su momento, además, exitosas.
- Similar a “La danza de los mirlos”, de 1973, la mezcla de “El callejón” (A5) es monofónica, un posible error técnico que perjudica la continuidad estético-sonora del álbum.
- El álbum aparece cortado por David López, por muchos años el ingeniero de corte de la disquera.
- La Figura 3.108 muestra la etiqueta de la cinta maestra. Nótese, al igual que en las etiquetas anteriores, el título de las obras, su número de referencia, el tiempo de duración y la sumatoria por lado, los autores y el ritmo, las obras que fueron sacadas en versión de 45 rpm y la fecha de producción. El sello Dolby System A, con fecha 1989, puede ser un dato de inventario.

FIGURA 3.108. ETIQUETA DE CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *CALOR... THE AFRO SOUND*

Disco Fuentes
 Medellín - Colombia

Contenido Cinta
 Fecha de Copia: 7/12/89

Rep. No. 201075
 MONOFÓNICO
 STEREO

Título: CALOR... THE AFRO SOUND

Orden No.	78 y 45 No.	NOMBRE	RITMO	TIEMPO	AUTOR	INTERPRETE
7640,B		ARQUITA	Cumbia	2:24	Domingo Balle	Instrumental
7641,A		LA SAMPUESANA	Cumbia	2:56	Joaquín Betán	THE AFRO SOUND
7641,B		SABOR JIBARO	Cumbia	2:43	Julio S. Estrada	
7642,A		CALOR	Cumbia	3:31	Isaac Villanueva	
7642,B		EL CALLEJÓN	Cumbia	3:42	Luis G. Montoya	
				TIEMPO	15:13	
DOLBY SYSTEM A						
7642,B		LOS NIÑOS DE SAN JUAN	Cumbia	2:28	Samán Palacio	
7643,A		MATA COLOMBIANA	Cumbia	2:54	Óscar Pompo	
7643,B		FAYL BEARIL	Cumbia	2:58	Javier García	
7644,A		LA MOHACA	Cumbia	3:18	Pedro Salcedo	
7644,B		PACIFICO	Cumbia	2:48	Wilson Saco	
				TIEMPO	34:06	

201075

Copia Cinta para: _____ Copiado por: _____ Aprobado por: JAVIER 12/89

Grabado por: _____ Estudio: _____ Fecha: _____

Fuente: archivo personal del autor. Cortesía Discos Fuentes.

Notas

En este mismo año (1975), Afrosound grabó en formato de disco sencillo el *cover* “Caminito serrano” (201066-B6), de Enrique Delgado, del grupo peruano Los Destellos. Este tema llegó licenciado a Colombia por Discos Victoria y salió en el primer compilado de esa disquera, *Lo mejor del año* (LPV – 15147). Asimismo, fue grabado en Codiscos por una agrupación de catálogo llamada La Patrulla, y también fue publicado en su compilado *El disco del año Vol.7* (ELDZ-20605).

Quinta producción. *La pichoncita*, Discos Fuentes 201251 (11 de septiembre de 1979)

Repertorio

- La mayoría de las canciones son de autoría original y solo dos son *covers*.
- Incluye por primera vez un mosaico que, por las diferencias de tempos y géneros, fueron grabados separadamente y luego unidos en edición.

Equipo: incluye las nuevas grabadora de cinta de dos pulgadas y la consola MCI, ambas de 16 canales, con la función de *play-sync* activada que permitía la sobre-grabación.

Interpretación / mezcla

- Mariano Sepúlveda aparece en los créditos como compositor de algunos de los temas del álbum. Es la primera vez, luego de seis años como “voz” líder de la agrupación, que la disquera, sus compañeros de trabajo y el equipo creativo reconocen su aporte, que siempre estuvo más allá de una simple opinión o de algún *riff*.
- Con el recurso de la sobre-grabación, las líneas melódicas de la guitarra ahora son a dos voces; en algunos temas, el órgano hace la tercera mientras que en otros ejecuta apoyos o colchones armónicos.
- La estabilidad rítmica es más precisa gracias a la posibilidad de grabar –y corregir– instrumento por instrumento a partir de una guía de metrónomo.
- La mayoría de los temas de este álbum tienen tempos ágiles; el BPM oscila entre 105 y 147, lo que da un alto promedio de 123.
- El coro de “Contigo” (A6)³⁶⁷ está en ritmo de caribeño o caballo, que fue muy usado en la música tropical colombiana a partir de la década de los ochenta y que daría la base rítmica al futuro género del *tropipop* en la primera década del siglo XXI.
- La imagen estéreo es más conservadora y evidencia una mezcla mejor balancea y una lejanía conceptual sonora frente a los álbumes anteriores. La guitarra está ubicada en el centro mientras que el órgano y la percusión aparecen a los lados.

Notas

- Las siguientes producciones de la agrupación fueron hechas en la década de 1980 y, por tanto, se salen del período de análisis de este trabajo y no son tenidas en cuenta.

³⁶⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bZ9xBKYvQOU>

- Aunque inicialmente fue concebida como una agrupación de estudio –de catálogo–, eventualmente comenzó a hacer presentaciones como parte de los shows de orquestas producidos por Fruko. Así lo narró Mariano Sepúlveda:

[...] posteriormente hicimos un monopolio de nombres y no solo en este país, sino en Sur, Centro y Norte América; Los Bestiales hacían un éxito y nosotros éramos Los Bestiales; Wganda Kenya imponía una melodía y nosotros éramos Wganda Kenya; nosotros éramos Afrosound... y éramos La Sonora Dinamita. En un escenario se presentaban Fruko y sus Tesos y Wganda Kenya, y nosotros lo único que hacíamos era voltear el uniforme, que era de doble faz... y eso sí... cambiar un poco el estilo, pero éramos los mismos músicos; la diferencia era la música, pero éramos los mismos músicos.

Con este clan de nombres, promocionados en tantos países, visitamos Panamá, Costa Rica, Guatemala, Norte de México, Canadá y todos los Estados Unidos; tocamos en el Festival de Viña del mar en Chile, actuamos en los Juego Olímpicos de Montreal, estuvimos en el Festival Mundial de la Canción de Arica (Chile), en Ecuador, Perú, Venezuela (en Maracaibo y dos veces en Caracas). (Sepúlveda, citado en Burgos Herrera, 2011: 170-171)

En este punto conviene hacer algunas reflexiones generales acerca de la trayectoria de la agrupación.

A pesar de no contar con una planta de músicos que pudiese darle una verdadera representación y continuidad en el circuito de conciertos nacional e internacional, el proyecto discográfico de la agrupación continuó hasta 1991, cuando grabó su noveno y último álbum de esta etapa.³⁶⁸ En él aparecen temas cantados y la guitarra ya no es la protagonista, aunque sí lo sigue siendo en los temas instrumentales, con un sonido nuevo propiciado por los adelantos tecnológicos de los años ochenta.

En el álbum *Tiro al blanco* (201346),³⁶⁹ de 1981, que tuvo gran éxito, se destacan los efectos producidos por el órgano. El tema que le da el título inicia con una transcripción mal hecha de una canción disco de una agrupación italiana.

La publicación del álbum *Afrosound Vol.4* (201395),³⁷⁰ en 1982, que en su título alude a lo que debería haber sido la cuarta producción de la agrupación, desconoce a todas luces por parte de la disquera el corpus discográfico previo de los álbumes producidos en la década de 1970.

La inclusión de la agrupación en este análisis está cimentada en la particularidad de su sonoridad, porque fue parte de un laboratorio de creación estético-sonora creado en Discos Fuentes a inicios de los años setenta que trascendió el imaginario colectivo.

A diferencia de las demás agrupaciones vistas, que preferían arreglos escritos –o, al menos, dirigidos–, Afrosound se destacó por las improvisaciones de su guitarrista y pianistas.

³⁶⁸ En la actualidad, Mariano Sepúlveda ha conformado una agrupación con la que interpreta los éxitos grabados por esta agrupación desde 1973 hasta 1991.

³⁶⁹ Disponible en

https://www.youtube.com/watch?v=HddfcGQG_cw;

<https://www.discogs.com/es/master/1009529-Afrosound-Tiro-Al-Blanco>

³⁷⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/2552033-Afrosound-Afrosound-Vol-4>

De hecho, todos los integrantes, incluyendo los directores artísticos (Hernán Colorado y Javier García), el ingeniero (Mario Rincón Parra), los compositores invitados (Luis Carlos Montoya e Isaac Villanueva), hasta los músicos de refuerzo, todos contribuían con ideas y armaban los temas en el trascurso mismo de las sesiones de grabación.

Esa condición de agrupación “distinta”, sumada a la posibilidad de contar con un estudio de grabación, equipos de tecnología avanzada e instrumentos musicales novedosos, le permitió desarrollar propuestas sonoras diferentes a los estándares comerciales del momento, sin las presiones de una gerente de A&R que estuviera limitando sus capacidades creativas.

La Tabla 3.8 muestra la ficha técnica de las cinco producciones realizadas por la agrupación entre 1973 y 1979 en Discos Fuentes.

TABLA 3.8. FICHA TÉCNICA DE LAS CINCO PRODUCCIONES DE *AFROSOUND* ENTRE 1973 Y 1979 EN DISCOS FUENTES

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN
1	La danza de los mirlos	1973	200870	Caliventura Sabor navideño La danza de los mirlos	Grabación	Mario Rincón Parra	Mario Rincón Parra Coordinación: Octavio Ramírez Mario Rincón Parra
2	Onda brava	1974	200922	n/a	Recording engineer	Mario Rincón Parra	n/a Poduced by: Mario Rincón Parra Julio E. Estrada
3	Carruseles	1974	200980	Negua Ponchito de colores Banana de queso	Productor e ingeniero de sonido	Mario Rincón Parra	n/a Director musical: Julio E. Estrada
4	Calor... The Afrosound	1975	201075	Azuquita	n/a	n/a	David López Director musical: Julio E. Estrada Producción: Mario Rincón Parra
5	La pichoncita	1979	201251	Pichoncita La chapolera La danza del lorito Gaita pa los niños Vamos pa Pereira La marcha del pato	n/a	n/a	Mario Rincón Parra Selección: Mario Rincón Parra Javier García

Fuente: elaboración del autor.

Nótese la poquísima información técnica que es posible extraer de estos álbumes. Solo tres tienen la firma del corte de acetato o mencionan quién hizo las grabaciones; asimismo, se evidencia el constante cambio en la asignación del rol de productor musical o director artístico. Así era el manejo de la información en Discos Fuentes, bien diferente de la de Sonolux y Codiscos.

Finalmente, Afrosound es una agrupación que desde el punto de vista de su análisis tecno-estético permite una amplia caracterización de los agentes que hicieron de ella una de las agrupaciones musicales más recordada en el imaginario sonoro del público colombiano. Sus novedosas sonoridades, la exploración de innovadoras técnicas de grabación, el uso de

recursos como efectos, pedales y ambientaciones especiales rompieron la temática tradicional del género tropical colombiano de este período de análisis y, por tanto, se configuran como un claro ejemplo de la relación entre la técnica y la estética propuesta por Simondon (2017), que el autor retoma en este trabajo de investigación.

3.9 EL COMBO DE LAS ESTRELLAS Y LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO

El Combo de las Estrellas es otra de las grandes orquestas de música tropical colombiana, que ha trascendido el paso de los años y aún está vigente. Su génesis se dio en Codiscos como respuesta al embate discográfico proveniente del auge de las orquestas tropicales venezolanas. En entrevista al autor, su dueño, Humberto Muriel, rememora la tradición y la historia de sus orígenes a mediados de los años setenta.

A nosotros ese término chucu-chucu nos da como cierta indignación. Es la música tropical colombiana que inició aquí en la ciudad con un estilo muy particular; podíamos afirmar que Medellín era la capital tropical musical de Colombia.

Los Teen Agers, con una reducción instrumental particular, fueron los primeros; luego estuvo Aníbal Ángel, que fue parte de ellos. Nosotros éramos muy jóvenes y nos gustaba la música de la Sonora Matancera y la música tropical; luego Los Teen Agers cambiaron su temática después de la muerte de Jaramillo, su director, y tenía la mejor voz: Gustavo Quintero, luego se volvió más tropical y más paisa, tanto para convertirse luego en Los Hispanos y Los Graduados.

Y comenzaron a surgir otros grupos: Los Claves, Los Grecos, Los Éxitos, todos con ese mismo estilo, y entonces nos inundamos de grupos de ese género. En los años setenta llegó de Venezuela Nelson Henríquez tocando “raspita” clásica suave y pausada, Los Graduados siguieron en lo suyo y la ciudad fue la capital de este género porque nos imitaron en Bogotá y otras ciudades del país. Cuando llegó Nelson Henríquez se agrandó el espacio de la música tropical, así que las productoras de discos empezaron a grabar ese estilo, con músicos variados. Existía el *fusilaje*, que consistía en que en los discos de fin de año se grababan con éxitos de los venezolanos Nelson Henríquez y de Pastor López, pero con agrupaciones locales, debido a que los sellos no tenían los derechos de estos artistas.

Así que en Codiscos nos dimos a la tarea, teniendo en cuenta que ellos grababan nuestra música y esa música era de aquí, de ¿por qué no lo podíamos hacer nosotros? Yo estaba en ese entonces en México con Los Corraleros de Majagual, porque yo venía con Fruko, que éramos como hermanos; todavía lo somos pero más distanciados, cada uno tomó por su lado. Así que yo llevaba dos años en México y estaba cansado y surgió la idea de Codiscos; de hecho, ya había hecho *fusilajes* en la compañía; recuerdo que fusilé “Morena de 15 años” y “El gavilán pollero”, que lo cantaba con el mismo estilo de Emir Boscán, pues la idea era sacarlo en el compilado de fin de año.

Estando en México, Codiscos sabía que yo tenía mis conocimientos de ese estilo como cantante, y decidieron reunir a una serie de músicos de diferentes orquestas, intérpretes muy buenos, de los Martelo, de Fruko, a Mike González que estaba en Los Éxitos, en fin, pero aún les faltaba alguien, así que por insinuación de Jairo Paternina y Álvaro Velásquez mencionaron mi nombre a la compañía; me llamaron para conformar ese combo que no tenía nombre, entonces un director artístico dijo que si todos éramos estrellas pues que lo llamáramos El Combo de las Estrellas; lo aprobaron y empezamos las grabaciones.

Empezamos con un tema llamado “Te lo juro yo”, en la voz de Jairo Paternina y arreglo de Kike Aguilar, que fue de los que más influyó en el sonido nuestro, lo mismo que Gildardo Montoya como compositor, que sacaba un tema en 15 minutos y era un éxito. Teníamos idea de grabarlo con Gustavo Quintero de Los Graduados, pero nos dimos cuenta que él no tenía el tono que quería la agrupación, así que se lo dimos a Jairo Paternina que tenía el sabor y el acento, pues le gustaba la música flamenca y las baladas, era un gran cantante y para el género tropical le daba un estilo totalmente distinto a los que había en ese momento, realmente fue un éxito.

Después del éxito del primer tema grabado, pues empezaron a solicitar la orquesta y ahí fue que me llamaron, ya la iban a formar, fue como a los dos meses, así que Álvaro Velásquez que me conocía y éramos amigos, fue y habló con mi esposa Sonia y le preguntó si le podría interesar la propuesta de conformar la orquesta, ella dijo que yo estaba bien en México pero que me llamaran. Fue un domingo en la noche después de terminar los bailes del fin de semana con Los Corraleros en Ciudad de México; me explicó que me necesitaba para tocar la conga y cantar los temas de guaracha y salsa, yo acepté de inmediato, eso sí, antes le pregunté si era factible que tuviéramos bailes, así que me dijo que me garantizaba dos bailes por semana. Organicé todo en México y me vine a las dos semanas, con la promesa de volver a Los Corraleros, pues teníamos el ensamble muy acoplado, ya que incluso además de tocar la conga y cantar, también animaba, pero la verdad es que nunca regresé con ellos.

Las presentaciones se dispararon, el LP lo terminaron muy rápido (1975) y se vendió mucho. Grabamos luego el segundo LP, porque en aquel entonces grabábamos dos discos al año, al comienzo y al final del año de 10 o 12 temas cada uno. Desde ese entonces empezamos a desplazar un poco a los venezolanos Nelson Henríquez, Pastor López, Emir Boscán, nuestra música empezó a sonar a nivel nacional e internacional, este estilo es muy particular, con una ínfula venezolana, lo de ellos era más baile, más costa atlántica, pero el nuestro era más romántico y la gente lo aceptó muy bien. (Muriel, 2018E)

El testimonio anterior evidencia la necesidad comercial de las disqueras locales de hacerle frente a las producciones discográficas llegadas de Venezuela, ya que hasta ese momento se habían limitado a grabar versiones idénticas –*covers*, también llamados “fusiles” o “fusilajes”– con sus propias agrupaciones. Si bien Discos Fuentes prefirió contratar directamente a artistas venezolanos y tenerlos como artistas exclusivos,³⁷¹ fue Codiscos la disquera que tomó la iniciativa.

En entrevista al autor, el señor Rafael Mejía, director artístico de Codiscos, describió la gestación del sello Costeño.

En esa época, yo tomaba en cuenta al intérprete en un alto porcentaje, incluso para las fotos. Era muy importante su concepto y lo mismo la selección del material. Yo no obligaba a un artista a cantar música que no la sintiera, pues eso es como ponerse ropa que no le queda bien o que no fue hecha para uno; le queda forzado.

Así nació el sello Costeño en Codiscos, que llegó a ser el número uno del país. Nos tocaba competir con Sony y con Phillips, que tenía a Romualdo Brito y a Iván Villazón, pero ese género [el vallenato] llegó a marcar la tendencia en ventas.

Para los fines de año seguíamos la tendencia de Discos Fuentes, que para los segundos semestres era muy fuerte con la Sonora Dinamita y Los Corraleros de Majagual, así que también

³⁷¹ Ejemplo de ello es Pastor López, que grabó allí hasta la primera década del siglo actual.

empezamos a armar grupos tropicales y a quitarle artistas a Fuentes como Jaime Ley, Diego Galé y otros, y también a crear los propios como El Combo de las Estrellas.

Luego llamamos a Juan Piña, que cantaba en Los Hermanos Martelo, y le hicimos un éxito llamado “El emigrante latino” que marcó una época. Entonces comenzamos a meternos en el vallenato y en lo tropical al mismo tiempo. (Mejía, 2018E).

Queda claro que mientras Discos Fuentes dominaba el mercado de la música tropical en los meses finales del año, Codiscos y Sonolux aprovechaban los primeros para vender música romántica –boleros y baladas– y los llamados vallenatos “románticos”, un sub-género nacido en Medellín cuya estructura musical es cercana a la de las baladas o los boleros, y sus textos son, por lo general, de despecho.

En entrevista con el autor, Hernán Darío Usquiano, promotor de Codiscos en esos años, detalló la agitación que se vivía en el ambiente de la industria musical de la ciudad y en la disquera en particular.

El bajo de Los Graduados lo grababa el maestro Enrique Aguilar y también hacía los arreglos, pero de una manera curiosa, la característica de Los Hispanos fue justamente el bajo, más bien rípiado, medio mal tocado, pero esa era la característica de su sonido: ese bajo monotemático de Jairo Jiménez fue lo que lo hizo característico. Luego vino la lucha de imagen, de interpretación, de ventas, de promoción de las dos agrupaciones para ver quién ganaba en los eventos; incluso llegó hasta tomar tintes personales entre Rodolfo Aicardi y Gustavo Quintero y sus músicos.

De cada disquera saliendo de cada disquera agrupaciones de ese estilo como los Black Stars, Los Éxitos, Los Claves, y todos tenían saxos, guitarra eléctrica, solovox y grandes voces y coros, como Gabriel Romero, Jorge Juan Mejía y Jaime Ley.

Luego, en los años setenta, desde Venezuela, rompen un celofán, y por la influencia de la Sonora Matancera empiezan a llegar sonoras interpretando música tropical; eso golpea mucho el mercado de la música en Colombia, pues la novedad eran Emir Boscán, con temas como “El gavilán pollero”, “Jaimito”, “El palomo”, y unas voces muy lindas y románticas como la del mismo Emir, Milton Paz y Pastor López, y eso sacudió el panorama musical antioqueño, pues desde Medellín se surtía a todo el país.

Venezuela sigue enviando mucha música, Pastor se va a cantar con Nelson Henríquez, con Willie Quintero, Nelson Pinedo, y en ese combo crece el mercado colombiano, pero con música de Venezuela, así que se empezó a explorar este tipo de música y sonido para encontrar músicos que se podían acercar a esta onda.

En Codiscos se hacen varios laboratorios, se toman varios cantantes para grabar música de estos artistas y encontrar el que más se ajustara al estilo; así que empezaron a grabarle al bajista de Los Graduados, un muchacho de Planeta Rica [departamento de Córdoba] llamado Jairo Antonio Mercado Paternina, que fue bautizado por Gustavo Quintero como Jairo Paternina. Entonces grabaron “Yolanda”, de Emir Boscán, “Quisiera y no quisiera”, de Nelson y sus Estrellas, y todo eso le sonaba muy bien.

Un día, el doctor Álvaro Arango, de Codiscos, escuchó un disco de 45 rpm que Gustavo Quintero había traído de España; en ese momento ya estaba muy pegado Nelson Henríquez con el “Bayón de Madrid”, así que le dice a Gustavo que si le dejaba grabar ese tema, pero arreglado por Diego del Real, el pianista de los Martelo, y que lo iba a cantar Jairo Paternina. Cuando escuchan lo bueno que había quedado, le proponen a Jairo que conforme su propio grupo y que se retire de Los Graduados, y se une con Álvaro Velásquez, también de Los Graduados, y forman su propio combo que aún no tenía nombre.

Posteriormente, un genio del disco, don Guillermo Díez, hijo de don Alfredo Díez, el dueño de Codiscos, le dijo que como estaban detrás de la onda de Nelson Henríquez y su Combo y de Orlando y su Combo, los muchachos estaban armando un grupo con las diferentes estrellas de las orquestas de Medellín que había que llamarlo El Combo de las Estrellas. Así arrancó la historia de la agrupación, que luego fue fusilado en Discos Fuentes y hasta en México por Los Gatos. La primera canción exitosa, con un aire español, se llamó “Te lo juro yo”. (Usquiano, 2018E)

El testimonio anterior evidencia la coincidencia de tiempos entre el nacimiento de El Combo de las Estrellas, que conllevó el retiro del bajista y el percusionista de Los Graduados, y el decaimiento de la relación de esta agrupación con la disquera, en particular con Gustavo Quintero y Jaime Uribe Espitia, todo ello en 1975.

Rafael Mejía, director artístico de Codiscos dio cuenta de la tensión existente:

Yo tuve una relación muy regular con Gustavo Quintero, aunque él tenía muy buena relación con Álvaro Arango, y también con Jaime Uribe, que es un músico muy exitoso y clásico; pero eso a veces iba en contravía del negocio, pues ellos pensaban que hacer “El aguardientosky” era irreverente. Los otros integrantes de la agrupación eran muy diferentes, el “Chengue”, el hermano de Gustavo, en fin, ellos eran de lavar y planchar, pero con Jaime y con Gustavo era complicado.

Jaime, como músico, pensaba que si el disco se desafinaba un poco no se vendería, y Gustavo era muy irreverente, y eso yo no lo compartía y nunca lo entendí. Recuerdo que cuando fuimos a hacer un LP que se llamaba *Jesucristo Superstar*, que era una parodia de la obra de Andrew Lloyd Webber, había que tomarse unas fotos y allá se portó muy patán. Así que rompí relaciones con él, y luego, cuando fuimos a escoger canciones como “El aguardientosky”, “Dele por ahí” o “La banda del vecino”, que fue lo último que les hice, la relación no era buena; así que le decía a otras personas que le dijeran lo que debía cantar; con Jaime sí hablaba, porque era un señor y le explicaba y él entendía. (Mejía, 2018E)

Primera producción. *Te lo juro yo*, Codiscos ELDZ-20581 (1975a)

Repertorio: incluye “Te lo juro yo; “La bonita soledad”, de Gildardo Montoya; “Señora María Dolores” y “Ojos verdes”, todos ellos con palabras cantadas con un supuesto acento andaluz o gitano.

Instrumentación: dos trompetas, piano, congas, güiro, timbal, bajo y voz.

Estudio: sede del barrio El Poblado.

Interpretación / mezcla

- La puesta en escena sonora sigue la tradicional línea de las producciones del ingeniero Gabriel Alzate, aunque ahora la multiplicidad de canales y el recurso de la sobre-grabación le ofrece más opciones.
- Las dos trompetas se ubican en el centro junto al bajo y la voz; la tumbadora y el güiro están al costado opuestos del timbal; y el piano alterna su ubicación entre el centro y la percusión.
- El sonido chucu-chucu alcanza su máxima expresión por la simplicidad del acompañamiento de la base rítmica en las estrofas: la tumbadora ejecuta un patrón cerrado, la cáscara del timbal apoya el mismo golpe del güiro en las estrofas y el piano se limita a

hacer contratiempos, uno por compás; solo en los estribillos o “mambos”, la percusión se abre un poco y el piano hace tumbaos.

- El acople es excelente, lo mismo que la afinación del cantante y las trompetas.
- El escenario montado por Gabriel Alzate evidencia la capacidad técnica y artística adquirida en sus años de trabajo. La cercanía de la voz, la precisión del bajo y la claridad de los instrumentos de percusión así lo demuestran.
- El arreglo de las trompetas está diseñado de manera tal que cuando suenan simultáneamente con el cantante ejecutan notas largas en el registro bajo del instrumento.

Nota

Al igual que ocurrió con Afrosound en Discos Fuentes, esta producción nació de la necesidad de Codiscos de competir con los estilos musicales que llegaban de afuera, esta vez no de Perú sino de Venezuela.

Segunda producción. *Y... punto*, Codiscos ELDZ-20603 (1975b)

Interpretación / mezcla

- El álbum conserva el mismo equipo de trabajo y su propuesta sonora es casi idéntica.
- La temática del repertorio mantiene el relacionamiento narrativo de la música española.
- Una característica general en todas las producciones son los tempos moderados de los temas. El bpm de “Limosna de amores” (B1) es 80, aunque el que le sigue, “Danza española” (B2), es 136.
- El piano se ubica siempre al centro, junto a las voces, las trompetas y el bajo.

Tercera producción. *Sin comentarios...*, Codiscos ELDZ-20622 (1976)

Interpretación / mezcla

- Similar al álbum anterior, conserva el mismo equipo de trabajo y la temática española de los temas. Respecto a esto último, más que el gusto personal de los músicos, arreglistas, compositores y productores por esta clase de música, era la estrategia que tenía la disquera de agotar un recurso comercial que le había dado excelentes resultados. Así, los olés, el salero y el garbo permearon este y los álbumes siguientes.
- La mano izquierda del pianista dobla el bajo en la misma octava y le roba presencia en las frecuencias bajas. Solo en los tumbaos deja de aplicar esta técnica.
- A los arreglos se les añade un trombón, que ejecuta la tercera voz de los pasajes instrumentales.

Cuarta producción. *¡Quién dice que no!*, Codiscos ELDZ-20643 (1977a)³⁷²

Interpretación / mezcla

³⁷² Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=cbu7fv8osEA>; <https://www.discogs.com/es/master/2157796-EL-Combo-De-Las-Estrellas-Quien-Dice-Que-No>

- Los temas con influencia española ya no son tan frecuentes y son cambiados por folclor vallenato, afín al equipo de productores y renglón fuerte de ventas de la disquera en su sello Costeño.
- El álbum no tuvo ningún éxito comercial significativo.

Quinta producción. *Nada menos...*, Codiscos ELDZ-20667 (1977)³⁷³

Interpretación / mezcla

Similar al álbum anterior, incluye temas del folclor vallenato.

Temas destacados: “Juventud” (B2), de Joaquín Bedoya y Gildardo Montoya, con el típico aire de raspa, guasca o de carrilera de estos compositores.

Sexta y séptima producciones. 78, Codiscos ELDZ-20715 (1978); y *De exportación*, Codiscos ELDZ-20755 (1979)

Interpretación / mezcla

- “Mundo tirano” (A1), del segundo álbum, es bien particular, en razón de que trata una temática de corte social y apela a un sentimiento opuesto al “Estado opresor”, algo extraño para una orquesta festiva de música tropical.
- A partir de estas producciones, el bajo eléctrico es remplazado por el *baby bass*.
- Se nota un incremento en la cantidad y el brillo de la reverberación, tendencia que iba a ser un común denominador en los años ochenta.

La Tabla 3.9 muestra la ficha técnica de las siete producciones realizadas por la agrupación entre 1975 y 1979 en Codiscos.

TABLA 3.9. FICHA TÉCNICA DE LAS SIETE PRODUCCIONES DE EL COMBO DE LAS ESTRELLAS ENTRE 1975 Y 1979 EN CODISCOS

#	NOMBRE	AÑO	REF.	ÉXITOS	CANTANTE	ARREGLISTA	GRABACIÓN (DENOMINACIÓN)	CORTE	PRODUCCIÓN DIRECCIÓN
1	Te lo juro yo	1975	ELDZ-20581	Te lo juro yo La bonita soledad	Jairo Paternina	Enrique Aguilar Diego del Real	Sonido Gabriel Alzate	n/a	Álvaro Arango Rafael Mejía Gildardo Montoya
2	Y... punto	1975	ELDZ-20603	María puñales Limosna de amores	Jairo Paternina	Kike Aguilar Diego del Real	Sonido Gabriel Alzate	n/a	Álvaro Arango Rafael Mejía Gildardo Montoya
3	Sin comentario s...	1976	ELDZ-20622	Piel de luna Plegaria vallenata	Jairo Paternina	Enrique Aguilar	Sonido Gabriel Alzate		Gildardo Montoya Rafael Mejía

³⁷³ Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=qcDeJ7T-GZ0>; <https://www.discogs.com/es/master/1208442-El-Combo-De-Las-Estrellas-Canta-Jairo-Nada-Menos>

4	¡Quién dice que no!	1977	ELDZ-20643	n/a	Jairo Paternina	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
5	Nada menos...	1977	ELDZ-20667	La juventud	Jairo Paternina	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
6	78	1978	ELDZ-20715	Muriendo lentamente	Jairo Paternina	n/a	n/a	n/a	John Escobar	n/a
7	De exportación	1979	ELDZ-20755	n/a	Jairo Paternina	n/a	n/a	n/a	John Escobar	n/a

Fuente: elaboración del autor.³⁷⁴

Con El Combo de las Estrellas termina el análisis de las agrupaciones tradicionales del género tropical colombiano del chucu-chucu producido en Medellín, que sus protagonistas siempre prefirieron denominar música tropical colombiana.

La orquesta aún sigue vigente y hace parte activa del circuito de agrupaciones tropicales de la ciudad y del país, y viaja anualmente a Estados Unidos donde se presenta a la comunidad latina.

En la década de los ochenta incluyó dos saxofones –alto y tenor–, uno de cuyos ejecutantes fue Jaime Uribe Espitia, director de Los Graduados. Este hecho se dio en gran parte por el auge del merengue dominicano (Wade, 2002: 223), de tal forma que pudieran interpretar en vivo este tipo de repertorio.

A raíz de la creación de una orquesta para hacerle competencia, Discos Fuentes sustrajo a algunos de sus integrantes y creó El Tropicombo en los años noventa.³⁷⁵ Esta tardía idea por parte de esta disquera, que siempre había sido reacia a competir con propuestas criollas, coincidió con el auge del audio digital y casi que presagió la debacle mundial de la industria unos pocos años más tarde.

Para terminar esta sección, solo resta agregar que si bien hubo otras agrupaciones de chucu-chucu alrededor de las analizadas en este capítulo, fueron estas y las disqueras donde grabaron las que recogieron la verdadera esencia de este ritmo paisa y permitieron comparar su sonido y sus equipos de trabajo, esos que realmente fueron los que les dieron su sonoridad.

4. EL DESARROLLO TECNOLÓGICO Y SUS POSIBILIDADES ARTÍSTICAS Y COMERCIALES

Desde las máquinas de grabación de cinta de carrete abierto de dos canales llamadas Presto, usadas en la Cartagena de Indias de los años cincuenta, hasta las MCI analógicas de 16 canales en dos pulgadas a finales de los setenta, la tecnología de audio ha condicionado las posibilidades artísticas de la industria discográfica en Colombia, particularmente en

³⁷⁴ La sigla n/a, no necesariamente indica que no existe la información, simplemente que no fue encontrada para este trabajo de investigación.

³⁷⁵ En el álbum *Más tropical, más romántico, más moderno*, Discos Fuentes 202197 (8 de octubre de 1996), el autor grabó su primer tema a nivel profesional: el paseaíto *Y te amaré* (A4), bajo la dirección del que fuera director y pianista de El Combo de las Estrellas desde la década de los 80, el maestro Jorge Cotes.

Medellín, donde, en las décadas propuestas en este trabajo de investigación, generó una competencia tecnológica comercial entre las disqueras por sacar el mejor sonido, algo que cada una manifestaba tenerlo.

4.1 LA TECNOLOGÍA DE AUDIO COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

En la primera grabación de Los Teen Agers, en 1958, esos jovencitos con sus escasos cuatro instrumentos musicales apenas podían mover las agujas de los medidores de la poderosa consola Altec Lansing y los preamplificadores Ampex de Codiscos en los estudios del Edificio Roca en el centro de Medellín. A pesar de esto, ha sido esa tecnología de audio la que les ha permitido a noveles y profesionales de la música registrar sus interpretaciones, por sencillas o complejas que parezcan, dándoles la posibilidad de presentarse ante el mundo por medio de un soporte físico tangible (o digital intangible), con sus fotografías, imágenes, letras y supuestos imaginarios que evocaban mundos idílicos, irreales o inverosímiles, para luego explotarlos y comercializarlos tanto para beneficio personal como empresarial. En este sentido la tecnología de audio también los ha facultado para hacer gala de aquello que no necesariamente es posible en la vida real: asumir un concepto de creación estética paralela al proceso de creación musical tradicional.

Las máquinas y los equipos que habilitan en mayor o menor grado el control de muchos de los parámetros relacionados con las características físicas del sonido les dan la posibilidad a los intérpretes de modificar a su gusto, y por medio de un importante interlocutor –el ingeniero de sonido–, el resultado final de la obra registrada en ese medio físico e intervenida durante toda la cadena de audio, desde la posición y captura del micrófono hasta el nivel con el que ingresa a las cabezas de grabación de las cintas magnetofónicas. Ese relacionamiento del ingeniero con la máquina y la cinta magnetofónica para intervenir el audio y, por consiguiente, su verdadero contenido –la música–, plantea un interesante reto frente al nivel de intervención artística que esa función técnica operativa y a la vez estético-narrativa tienen aquellos que toman las decisiones en los estudios de grabación a la hora de definir la toma, el nivel, la intensidad, el plano, el color y demás cualidades sonoras, que son las que finalmente quedan en un registro discográfico.

En este sentido, Zagorsky-Thomas afirmó lo siguiente: “entonces mi compromiso físico con los controles no solo me hará actuar de manera diferente, sino que conceptualizaré el proceso y la herramienta de una manera diferente y, por tanto, seguramente tendré más probabilidades de obtener varios tipos de resultados” (2014: 148). Así, la decisión consciente del ingeniero a la hora de intervenir la música desde los sistemas de grabación lo transforma de sujeto *pasivo* a sujeto *activo* con un grado relevante de intervención en el resultado artístico final.

Este nivel de intervención se puede dilucidar de varias maneras. Una de ellas es la escucha del registro o formato original y de su análisis a partir de un entrenamiento auditivo

que permite diferenciar colores, intenciones, uso de procesadores y ubicaciones de las tomas en el espacio físico y su correspondiente ubicación en el espacio sonoro; otra es la información documentada de los procesos de grabación, que usualmente aparece en las contracarátulas y los créditos técnicos de los discos o en archivos físicos; no obstante, y esta es la tercera, dichos créditos deben contrastarse con la voz de los protagonistas, que fueron los que estuvieron en el momento de ubicar un micrófono, sobreponer una voz o editar o cortar una cinta. De allí que las tres fuentes de información sean vinculantes mas no excluyentes para definir este análisis, y por esta razón, las entrevistas dan un carácter de reafirmación de aquello que se puede escuchar en los soportes sonoros disponibles.

Retomando la primera grabación de Los Teen Agers, diferentes relatos identifican que en ella estuvo como artista invitado el gran compositor y arreglista Edmundo Arias interpretando el bajo acústico –o de cajón, como solía llamárselo en el mundo discográfico en Medellín–; sin embargo, una escucha desprevenida identifica sin problema la ausencia de frecuencias bajas que den cuenta de su participación en esta producción –cosa que sí sucedió en el segundo álbum–. Este hecho daría pie para afirmar que no fue propósito del ingeniero ponerle o no nivel al bajo para confirmar relato, sino que simplemente no existió; su evidencia palpable es la ausencia de frecuencias bajas. Este tipo de conjeturas aparecen a lo largo del análisis de los momentos en que la tecnología de audio incidió de manera clara en el resultado artístico final de las producciones discográficas de la música tropical colombiana en Medellín.

Uno de los ejemplos musicales en los cuales la tecnología de audio y su uso creativo por parte de sus protagonistas han incidido en el resultado sonoro de las agrupaciones fue el acontecido cuando Los Teen Agers grabó el álbum *Nuevos ritmos* (F.L.P. 0067), en 1961. Para ese entonces, la agrupación había emigrado de manera fugaz a Discos Fuentes, que estaba implementando la tecnología de grabación en estéreo, totalmente contrastante con la monofónica de Codiscos, su primera disquera. Además del formato, la escucha de las dos producciones evidencia dos grandes diferencias. La primera se relaciona con la dirección artística o producción del disco, pues sus encargados deciden realizar un producto por fuera de las capacidades artísticas de la agrupación, no la de interpretación musical, sino la de incrementar el número de instrumentos con miras a lograr un sonido diferente; tal vano y desacertado esfuerzo resulta en un álbum “isla” respecto al corpus discográfico de la agrupación, con instrumentos musicales que no volvería a tener, sonoridades de corte tropical sabanero en la percusión que nunca volvió a usar y, sobre todo, una extraña ubicación en el espacio sonoro y estereofónico. La segunda está relacionada con el uso de los efectos realizados por algún instrumento acústico o un teclado electrónico que están totalmente por fuera de cualquier intención tropical para la época en cuestión; ejemplo de ello es el paseaíto “Chola no quiere cholo” (A3),³⁷⁶ que lleva una guitarra eléctrica *muted* acompañante.

³⁷⁶ Los álbumes y temas citados de las agrupaciones analizadas en este apartado con sus correspondientes datos de disquera, número de catálogo, fecha de publicación e información audiovisual ya han sido referenciados en pies de página a lo largo de este capítulo.

La misma disquera era consciente de la innovación en los sonidos utilizados, tanto así que lo mencionó en su contracarátula al referirse a “La gaita marciana”, composición del dueño, don Antonio Fuentes:

[...] uno de los números más notables que tiene este álbum LP con los *Teen Agers* es una súper gaita donde se efectúa un verdadero desfile de singulares “travesuras” sonoras que nos ponen a pensar si en verdad, por estos lados, está ya el nacimiento de la difícil industria colombiana de los efectos de sonidos grabados en nuestro país. (Discos Fuentes, 1961)³⁷⁷

En este tema, la guitarra eléctrica, el saxofón y el solovox ejecutan algunos efectos interesantes; en la primera se escuchan las cuerdas junto al puente y otras técnicas; y en el solovox, imitaciones del sonido de un teléfono o de un equipo electrónico.

Una de las agrupaciones que decidió hacerse amiga de la tecnología de audio fue Los Golden Boys, que tomó la guitarra eléctrica como eje discursivo de sus composiciones musicales. Si bien Los Teen Agers lo había hecho de manera incipiente, el caso de Pedro Jairo Garcés representó un escalón superior en el protagonismo e implementación de este instrumento como líder del discurso estético-sonoro del chucu-chucu. Más allá de su naturaleza intrínseca de instrumento musical, el aporte de Garcés fue la implementación de amplificadores y diferentes modelos de guitarra que le abrieron posibilidades sónicas que con un solo instrumento no habrían sido posibles.

En “Mario Jimeno” (B1), del álbum *La guitarra estereofónica de Pedro Jairo Garcés* (Discos Fuentes LP200406, s. f.),³⁷⁸ el guitarrista cambia constantemente el sonido de sus solos con un efecto, moviéndolos de plano en los duetos con el órgano; en “Agua de cu...” (A4), del álbum *Pedro Jairo Garcés y su Guitarra* (Discos Fuentes LP200585, 1970),³⁷⁹ Garcés alterna la guitarra limpia, a un costado de la mezcla, con una segunda guitarra, al otro costado, que hace efectos constantes de trémolo; y en “Dónde va José” (A2)³⁸⁰ también realiza ese tipo de exploraciones sonoras.

Otra de las innovaciones de este extraordinario guitarrista, esta vez en complicidad con el técnico de grabación y en una especie de co-interpretación, ocurre en “Casi casi” (A4),³⁸¹ del álbum *Nuevamente* (Discos Fuentes 200445, 1968),³⁸² donde algunas melodías son fraccionadas entre ambos lados de la imagen estéreo de manera aleatoria, de modo que podían

³⁷⁷ Contracarátula del álbum *Nuevos ritmos*. Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/968719-Los-Teen-Agers-Nuevos-Ritmos/image/SW1hZ2U6MTE2NzYzNzA=>

³⁷⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4w-ujZ4f45s>; <https://www.discogs.com/es/release/18792598-Pedro-Jairo-Garc%C3%A9s-Y-Su-Guitarra-La-Guitarra-Estereof%C3%B3nica-De-Pedro-Jairo-Garc%C3%A9s>

³⁷⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YHmS6CdNsJo>; <https://www.discogs.com/es/release/6678001-Pedro-Jairo-Garc%C3%A9s-Bailable>

³⁸⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hyFnh9QEaA8>

³⁸¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=z4Qu1FYa0nc>

³⁸² Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/12321797-Pedro-Jairo-Garc%C3%A9s-Nuevamente>

comenzar a un costado y terminar en el opuesto, algo que solo podía hacerse desde la consola y en tiempo real.

Pasando a Los Black Stars, esta agrupación fue muy tradicional en términos del uso de la tecnología de audio, dado el gran tamaño del cuarto de grabación de Sonolux, que permitía cambiar la ubicación de los músicos para crear diferentes espacios sin ayudas artificiales. Cabe recordar, en todo caso, que fue una de las primeras en cambiar el limitado sonido del solovox por el del órgano –el YC30 de Yamaha–. Ejemplo de ello es la introducción de “La piragua” (A1), del álbum *A toda máquina Vol. IV* (Sonolux LP 12-730, 1969), donde la melodía contiene más armónicos que los que se le podían sacar a un simple solovox.

Otro ejemplo es el cambio del guitarrón al bajo eléctrico en el álbum *¡Nuevo ritmo...!* (Discos Fuentes L.P. 0366, 1966),³⁸³ de Los Corraleros de Majagual, que marcó la tendencia de hacer melodías complejas con este instrumento, algo que podía hacerse con el primero.

Los Hispanos, como proyecto inicial de Codiscos, y posteriormente Los Graduados, conservaron la rigurosidad y disciplina técnica de quien era el responsable del manejo y operación de la tecnología de audio para la grabación y la creación artística: Gabriel Alzate. Sus grabaciones son muy balanceadas y siempre procuran por el posicionamiento adecuado de los instrumentos en la mezcla, de tal forma que esta saliera lo más natural posible. No era un trabajo fácil, y así lo describió don Humberto Moreno, director artístico de la compañía:

Cuando llegó el primer eco electroacústico, en la compañía prefirieron seguir utilizando el eco acústico construido por ellos mismos. El tiempo de la reverberación lo manejaban con la cinta de la grabadora entre la cabeza de reproducción y la de grabación, el cual, al modificar la distancia, modificaba a su vez la cantidad de eco dentro de la sala reverberante y podría ser más rápido o más lento. Lo largo del eco se producía a partir del tiempo que se demoraba en realizar toda la vuelta desde la consola hasta el parlante y luego al micrófono y regreso de la señal: algunas de esas paredes tenían espejos para que fueran más reverberantes (Moreno, 2018E)

A lo que añadió:

El proceso consistía en que escuchábamos en reproducción (*play*), teníamos que cambiar en los canales en que se iba a grabar el *switche* al *Sync*; estábamos escuchando en *play* y debíamos ganarnos la distancia del *play* al *sync* a la cabeza de grabación, y teníamos que estar listos en el momento en que se ponía a grabar y cambiar el *sync* para que quedara preciso. Es muy difícil explicar, pero con Gabriel, una vez en una canción que cantaba Gustavo Quintero, tomaron la palabra “la” de otro tema y otra cinta monofónica donde estaba la voz sola y la incorporaron en una canción a la que no se le entendía dicha palabra. La canción iba a ser lanzada la siguiente semana; esto fue necesario porque Los Graduados no estaban en la ciudad, pues se encontraban en un concierto en Armenia. (Moreno, 2018E)

³⁸³ Disponible en

https://www.youtube.com/watch?v=_kcNw2Othp0;

<https://www.discogs.com/es/release/4997678-Los-Corraleros-De-Majagual-Nuevo-Ritmo>

De no ser por esta narración de uno de los protagonistas del equipo de trabajo creativo de esta compañía, muy seguramente sería imposible identificar que en algún momento tuvieron que intervenir la información de la cinta magnetofónica para la inclusión de una sílaba necesaria y no perder así la narrativa artística de la agrupación. En el mundo discográfico existen un sinnúmero de ocurrencias similares; de hecho, el equipo de producción de Los Beatles lo había realizado en 1963 cuando produjo el álbum *Please, please me* (PMC 1202).

“I saw her standing there” fue la segunda canción que se grabó, el lunes 11 de febrero de 1963, después de “There’s a place”. “Seventeen”, que era su título de trabajo, requirió nueve tomas. Solo la última toma incluyó la famosa cuenta regresiva *1, 2, 3, 4!* hecha por Paul. Después de la pausa para el almuerzo (para sorpresa del equipo de producción, los Beatles se saltaron la pausa para ensayar), Martin sugirió agregar palmas a la primera toma, que fue designada como la mejor. Los Beatles luego agregaron palmas para la toma # 1 (un proceso llamado *overdub*). Después de varios intentos, lo lograron en la toma # 12. El 25 de febrero, Martin y su equipo procedieron a editar la canción y tomaron la cuenta regresiva de la toma # 9 para pegarla al comienzo de la duodécima toma. Después de esto, vino la mezcla en ausencia de los Beatles, que estaban de gira dando un concierto en Leigh, Lancashire. Se produjeron dos versiones, una monofónica y una estéreo. En aquellos días, la mezcla significaba solo poner la pista de la reproducción al nivel de las voces. A diferencia de las técnicas actuales, fue una operación bastante simple y rápida [traducción libre del autor]. (Guesdon *et al.*, 2013: 25)

Tanto en esta como en la historia anterior se evidencia un proceso que, si bien es de carácter técnico, tiene implicaciones directas en el resultado artístico de las obras. En ambos casos, las agrupaciones no estaban disponibles y fue necesaria la intervención del equipo técnico y creativo para terminarlas, una clara muestra de que una obra fonográfica no termina con la grabación del último acorde de una agrupación. El final, en realidad, es una colaboración entre los artistas y aquellos que desde el equipo de producción determinan la mejor toma, el mejor efecto, la mejor mezcla, entre otras muchas características estéticas, apoyados en la tecnología de audio, lo que directamente les proporciona un valor intrínseco de carácter creativo a quienes interpretan las máquinas y equipos que permiten la culminación de una obra musical, en este caso, un fonograma.

Una de las agrupaciones del género tropical colombiano que logró potenciar esa relación entre la tecnología de audio y el resultado artístico fue Afrosound, pues su estética sonora se basa en la guitarra eléctrica con sus efectos y el órgano Yamaha Electone EX42. La trazabilidad de los efectos utilizados por Mariano Sepúlveda en sus grabaciones con la agrupación da cuenta de una exploración sonora que buscaba primeramente establecer una línea narrativa alrededor del sonido de la guitarra y los efectos del órgano. Si bien en las dos primeras producciones musicales, *La danza de los mirlos* (1973) y *Onda Brava* (1974), la guitarra es bastante plana y parece que simplemente pasa del amplificador al micrófono RCA77 con un simple pedal de *wah-wah*, a partir de *Carruseles*, el tercer álbum (1974), los efectos empiezan a ser más interesantes, pues combinan los efectos del pedal y el amplificador con post-edición en la consola. Así lo comentó Mariano Sepúlveda:

El único pedal que llegué a utilizar en las grabaciones en Fuentes era un pedal pequeño de *wah-wah*; el resto de los efectos salían de los amplificadores y de la consola. Esos los ponía Mario (Rincón), que era un mago para esas cosas. Nosotros usábamos dos amplificadores: el Fender Twin Reverb, que solamente tenía de efectos reverberación y trémolo, y otro pequeño marca Gibson.

Recuerdo que en alguna ocasión me pidieron usar el amplificador grande del bajo porque le daba a la guitarra un sonido muy diferente y eso era lo que quería el productor del disco. Los efectos de distorsión *fuzz* como el que usamos en *Banana de queso* [200980 –B2] en realidad los metían desde la consola; no es que yo tuviera un pedal de distorsión o algo así, era desde la consola que se escogían y se ponían esos efectos.

En cuanto al uso del órgano, primero estaba el YC30 y luego uno grande con curvas y varios teclados que tenía en la parte superior una superficie para hacer los efectos [el Yamaha Electone EX42]. La decisión de qué efectos usar y cómo meterlos en los temas la tomábamos entre el equipo de trabajo de Afrosound, que éramos Fruko, el pianista Hernán Gutiérrez, Javier García, que siempre fue muy curioso, Mario Rincón y yo.

Como le decía, Mario era un mago en esa consola. Recuerdo que una vez hicimos la grabación de un tema que nos había quedado muy bueno, pero le dije a Fruko que había una parte que no había quedado muy bien y que él y yo deberíamos repetirla. El problema era que teníamos que salir a un concierto, entonces quedamos de arreglarlo cuando regresáramos. La sorpresa fue que cuando llegamos, Mario ya lo había arreglado con una parte del mismo tema, eso ni siquiera se notaba de lo bien que quedó. (Sepúlveda, 2021E)

Cabe recordar que los arreglos de Afrosound se montaban y aprobaban en el propio estudio; este era el lugar de creación, el lienzo donde la agrupación trazaba las líneas sonoras que configuraban sus producciones musicales a partir de una frase o línea melódica sencilla. De allí que este proyecto resulte en uno de los más interesantes para el análisis de las producciones discográficas de música tropical colombiana grabadas en Medellín.

No solo en Afrosound tenía incidencia el equipo de trabajo. En los Diplomáticos, una agrupación instrumental de sesión de Discos Fuentes que interpretaba toda clase de géneros musicales, su director, el pianista Julio García, exploró los diferentes órganos que tuvo la disquera.

La intervención posterior de Mario Rincón con los efectos desde la consola para modificar la guitarra es otro indicador del grado de intervención artística que el ingeniero tenía por medio del uso creativo de la tecnología de grabación. En “Zaire pop” (A3), del álbum *Carruseles*, se crea todo un ambiente difuso y psicodélico alrededor de una temática con aires africanos proporcionada por la base rítmica, unos coros al estilo de mantras y un juego de efectos entre el órgano y la guitarra donde el primero interpreta una serie de ruidos y sonidos agudos y la segunda se distorsiona por completo hasta que pierde la claridad, y los coros de Fruko y Wilson Saoko son filtrados y pasados por una serie de efectos de reverberación y retardos [Figuras 3.109, 3.110 y 3.111].

FIGURA 3.109. IMÁGENES DE LOS AMPLIFICADORES USADOS EN DISCOS FUENTES (DÉCADA DE 1970)



Fuente: cortesía de Discos Fuentes.

FIGURA 3.110. AMPLIFICADOR DE BAJO FENDER VIBE VI USADO EVENTUALMENTE PARA LA GUITARRA ELÉCTRICA



Fuente: contraportada del álbum *Fruko El Bárbaro*, Discos Fuentes LP201103 (1976).³⁸⁴

³⁸⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/364145-Fruko-Fruko-El-Barbaro>

FIGURA 3.111. ÓRGANO YAMAHA ELECTONE EX42



Fuente: contraportada del álbum *Adolfo Echeverría y la Gran Banda*, Discos Fuentes MFS-3351 (1976).³⁸⁵

Al respecto, vale la pena traer a colación, el texto del pianista clásico Glenn Gould, cuando afirmó que una de sus mejores versiones de la Fuga en la menor de Bach la hizo cuando pudo combinar las tomas # 6 y # 8 de las grabaciones y extraer de ellas una interpretación mucho mejor que las de las tomas individuales. (1966: 52-53)

4.2 LA TECNOLOGÍA DE AUDIO COMO SOPORTE DE LA ESTRATEGIA COMERCIAL. CALIDAD, COMERCIO Y CREATIVIDAD: LAS FACILIDADES TECNOLÓGICAS FRENTE AL TALENTO MUSICAL

Las disqueras de Medellín manejaron un sinnúmero de tácticas comerciales para la difusión y venta de sus productos; tanto promotores como directores artísticos, incluso los mismos propietarios derramaban ideas para la implementación de estrategias de ventas en todos los ámbitos del disco; uno de ellos fue la tecnología y su difusión en los medios de comunicación y las carátulas. Fue así como desde finales de los años cincuenta, a raíz de las nuevas tecnologías adquiridas, comenzaron sus campañas de difusión a través de los medios de comunicación –prensa y radio– y, particularmente, de la información de las carátulas y las contracarátulas.

Fue así como en columnas especializadas, publrreportajes, entrevistas radiales y carátulas y contracarátulas, las disqueras intentaban mostrar lo mejor de sus equipos al público, con la esperanza de convencerlo de que su tecnología y su sonido era el mejor. El

³⁸⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/6546857-Adolfo-Echeverria-Y-La-Gran-Banda-Adolfo-Echeverria-Y-La-Gran-Banda>

ampuloso estilo narrativo de los redactores de esa época y quizá su desconocimiento de la terminología especializada terminaba en escritos altisonantes muchas veces con errores de escritura en las marcas extranjeras de los equipos.

La implementación del sonido estéreo en Discos Fuentes, en 1960, inundó de información la prensa nacional; incluso el presidente de la república y la reina nacional de la belleza recibieron comunicaciones al respecto. Asimismo, la carátula del álbum *Peñaranda in stereo* (ST-FLP-0018), publicado el 8 de octubre de 1960, con su solo título exaltaba el hito. Por su parte, el álbum *Ritmo* (200028), de la Sonora Dinamita, publicado en noviembre de ese mismo año, muestra una interesante composición con varios elementos de tecnología de audio [Figura 3.112]: la grabadora Ampex de dos canales (estéreo), que la disquera había adquirido dos meses antes para la producción de su primer disco en estéreo para Pedro Laza y sus Pelayeros; el micrófono Telefunken U47 de la alemana Neumann, a la derecha de la grabadora, y el RCA77, a la izquierda. Adicionalmente, estos componentes están acompañados por instrumentos típicos de la música tropical y por una mujer –más hawaiana que caribeña– que parece estar en señal de adoración ante semejante artefacto mágico.

FIGURA 3.112. LA SONORA DINAMITA. CARÁTULA DEL ÁLBUM *RITMO* (1960)



Fuente: Cortesía de Discos Fuentes.

En la carátula del álbum *Qué bueno está el cumbión*, de Los Black Stars, aparecen los integrantes de la agrupación en el estudio de Sonolux con sus instrumentos musicales y los amplificadores marca Teisco, Fender Twin Reverb 68 y lo que podría ser un Ampeg de tubos para el bajo; la guitarra y el bajo también eran marca Teisco. [Figura 3.113].

FIGURA 3.113. LOS BLACK STARS. CARÁTULA DEL ÁLBUM *QUÉ BUENO ESTÁ EL CUMBION* (LP 12-660)



Fuente: archivo personal del autor.

Que los artistas aparecieran en las carátulas con sus instrumentos no solo era una estrategia de las disqueras, sino también una forma de vender la agrupación de forma diferente, en este caso mostrando sus modernas herramientas de trabajo, lo que muy seguramente tenía como objetivo incrementar sus presentaciones en vivo.

Tanto Codiscos como Discos Fuentes [Figura 3.114] eran muy activos en proporcionar información de su tecnología de audio en las contracarátulas de sus álbumes, caso contrario de Sonolux, que acostumbraba a anotar la ficha técnica de la producción. Nótese el par de parlantes en la parte superior, que emiten una onda sonora encima de la frase “fidelidad en stereo”.

FIGURA 3.114. PEDRO LAZA Y SUS PELAYEROS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *NAVIDAD NEGRA* (ST-FLP 0014)



Fuente: archivo personal del autor.

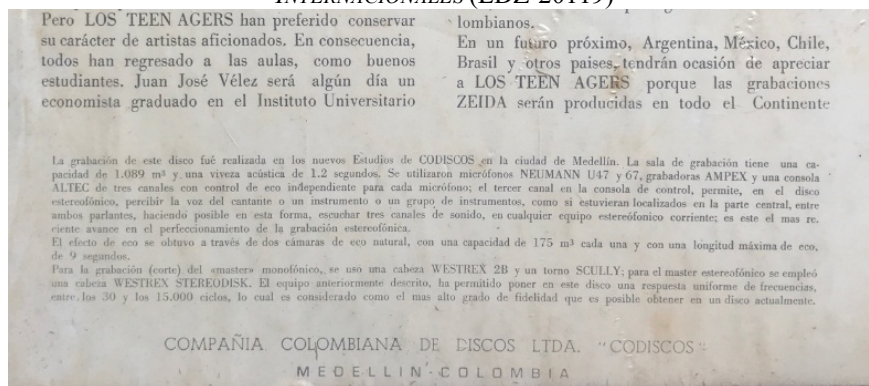
En la contracarátula del álbum *Los Teen Agers internacionales* (LDZ-20119), de la Figura 3.115 [Figura 3.16], publicado en 1962 por Codiscos más de un año después del lanzamiento del estéreo en Colombia por parte de Discos Fuentes, se aprecia el detalle de un pequeño texto que da cuenta de la tecnología de grabación con la que venía operando la disquera – micrófonos, grabadora, consola y la máquina de corte–, además del tamaño del cuarto de grabación y su tiempo de reverberación; esto, sin duda, representaba una estrategia comercial frente a la innovación realizada por la competencia, y a pesar de que el público difícilmente podía saber o conocer de esos equipos, los nombres de estas máquinas en inglés no dejaban de llamar la atención.

FIGURA 3.115. LOS TEEN AGERS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *LOS TEEN AGERS INTERNACIONALES* (LDZ-20119)



Fuente: archivo personal del autor.

FIGURA 3.116. DETALLE DEL TEXTO TÉCNICO DE LA CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *LOS TEEN AGERS INTERNACIONALES* (LDZ-20119)



Fuente: archivo personal del autor.

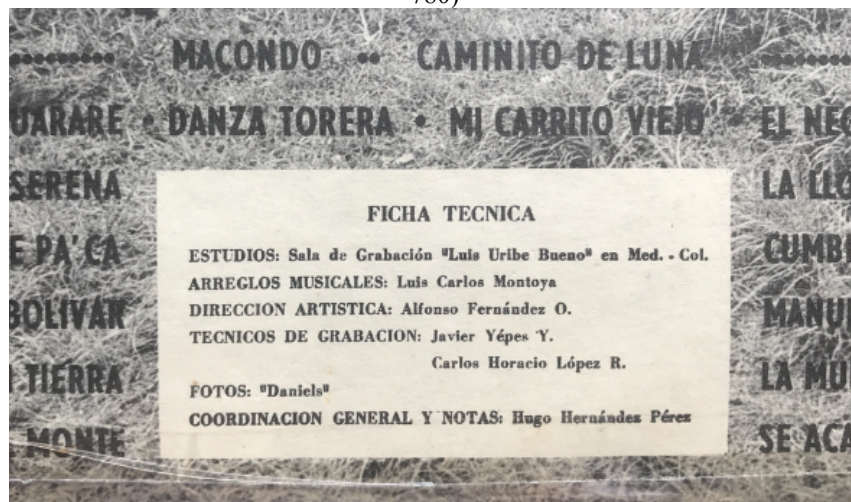
Las Figuras 3.117 y 3.118 muestran, respectivamente, la contracarátula y un detalle de ella del álbum *Por lo alto Vol.6* (LP 12-780, 1969), de Los Black Stars, que evidencian que Sonolux mostraba de manera consistente la información y ficha técnica de sus producciones discográficas.

FIGURA 3.117. LOS BLACK STARS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *POR LO ALTO VOL.6* (LP 12-780)



Fuente: archivo personal del autor.

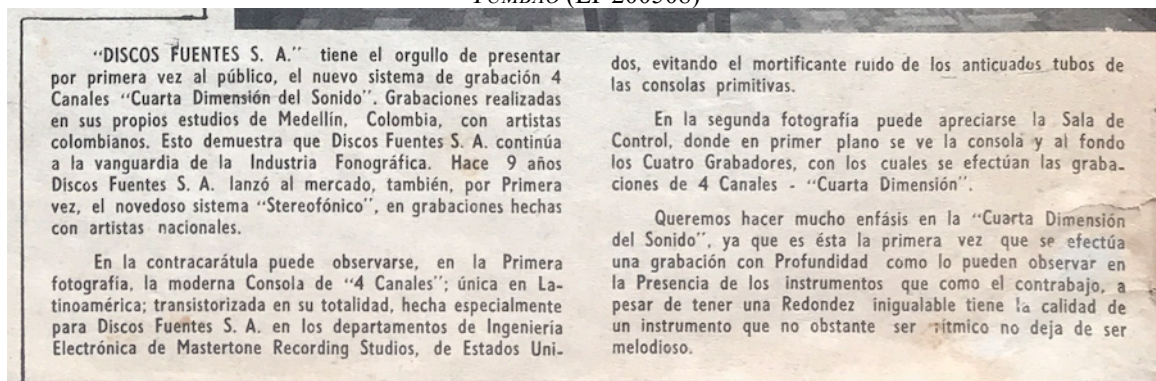
FIGURA 3.118. LOS BLACK STARS. DETALLE DE LA CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *POR LO ALTO VOL.6* (LP 12-780)



Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 3.119 muestra respectivamente un detalle de la contracarátula del álbum *Nuevo Tumbao* (LP 200508, 1969), de Los Corraleros de Majagual. Nótese el uso del texto “Stereo 4 Canales, Cuarta Dimensión”, una leyenda que pretende evocar el uso de la consola multicanal y las cuatro grabadoras Ampex de cuatro, dos y un canales.

FIGURA 3.119. LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL. DETALLE DE LA CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *NUEVO TUMBAO* (LP 200508)



Fuente: archivo personal del autor.

Como fue mencionado, los redactores de los textos pecaban de hiperbólicos, aduladores y a la vez desinformados, y el detalle de la carátula de la Figura 3.120 así lo evidencia. En primer lugar, menciona una consola de “4 canales” que, si bien es de cuatro canales de salida —que alimentan la primera grabadora Ampex con igual número de canales de grabación—, en realidad tiene entrada para 12 canales o micrófonos: tampoco puede faltar la recordación de que Discos Fuentes fue la pionera del formato estéreo... nueve años atrás; por el lado de la desinformación, este pasaje dedicado a denigrar de las tecnologías pasadas en beneficio de las nuevas: “evitando el mortificante ruido de los anticuados tubos de las consolas primitivas”. No podría haber imaginado el redactor de marras que, al igual que los micrófonos, la tecnología valvular está más vigente que nunca y es una de las más apetecidas por los aficionados al audio y a la música, y que hoy día se hacen trabajos discográficos con grabadoras de cinta, preamplificadores de tubos y otras modas tipo *vintage* que dan cuenta de la importancia de esta época en el imaginario sonoro de la humanidad.

Y cómo no acudir a la idea de lo extranjero es mejor que lo propio; escribe el redactor que la consola fue hecha “en los departamentos de Ingeniería Electrónica de Mastertone Recording Studios, de Estados Unidos”, “y al fondo [están] las Cuatro Grabadoras con las cuales se efectúan las grabaciones de 4 Canales ‘Cuarta Dimensión’”, otro dato inexacto, teniendo en cuenta que solo ocasionalmente se usaban de manera simultánea, ya fuera para las sobre-grabaciones —las de dos canales— o para aplicar reverberación de *tape delay* —la de un canal.

En la contracarátula del álbum *Fruko, el bueno* (Discos Fuentes 200710, 1972) [Figura 3.20], la disquera recurre a otros elementos adicionales para destacar su producto, en este caso el cuarto de grabación y la puesta en escena del artista encima del piano, la batería a un

lado y, al fondo, los dos tipos de separadores acústicos, altos y bajos, y las bases de micrófono. A la izquierda de la imagen se ve el detalle de la grabación del contrabajo eléctrico en el cuarto de control, con la consola Electrodyne y las cuatro grabadoras Ampex al fondo, además de la figura de Mario Rincón en la consola. Dos detalles interesantes de este álbum son la referencia al uso de la tecnología Dolby System A, con el sello característico, que solamente esta disquera usó como ardid comercial en sus contracarátulas, además de los textos de los créditos en inglés, donde la figura del ingeniero sale como lo suelen usar en el mercado discográfico anglosajón, es decir, *recording engineer*, término que también era usado por Discos Fuentes en sus textos en español.

FIGURA 3.120. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO, EL BUENO* (1972) CON LA MARCA REGISTRADA DEL DOLBY SYSTEM A



Fuente: archivo personal del autor cortesía de Discos Fuentes.

La contracarátula del álbum *Fruko el bárbaro* (Discos Fuentes 201103, 1976) [Figura 3.121] señala las nuevas adquisiciones tecnológicas: la grabadora y la consola de 16 canales MCI, con las que les dan un vuelco sonoro a las producciones discográficas. En este álbum ya no sale la indicación de Dolby System A –solo se usó entre 1972 y 1974–, aunque sí los textos de los créditos artísticos y técnicos en inglés. Arriba a la izquierda está Fruko; a la derecha, Joe Arroyo, Wilson Saoko y Mario Rincón Parra; y abajo, el mismo Rincón Parra con un personaje no identificado.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

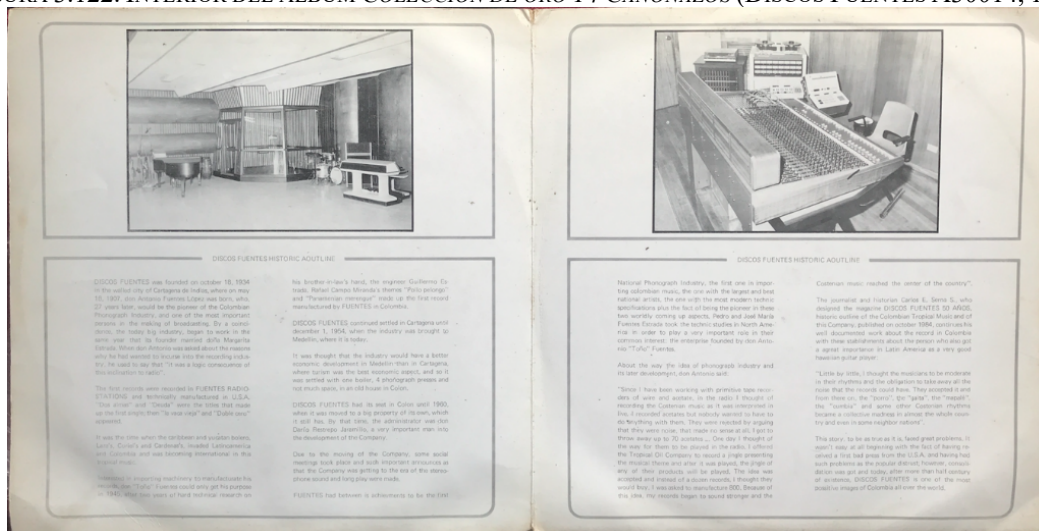
FIGURA 3.121. FRUKO Y SUS TESOS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO, EL BÁRBARO* (DISCOS FUENTES 201103, 1976)



Fuente: Archivo personal del autor.

En 1987, Discos Fuentes publicó una colección de los primeros tres álbumes de los 14 Cañonazos Bailables, en cuyo interior aparecen imágenes del estudio de grabación, que para esa fecha incluía una consola Sony de 28 canales y una grabadora de 24. La imagen de la izquierda ya fue referenciada [Figura 3.122].

FIGURA 3.122. INTERIOR DEL ÁLBUM *COLECCIÓN DE ORO 14 CAÑONAZOS* (DISCOS FUENTES A30014, 1987)



Fuente: archivo personal del autor.

En general, las disqueras han recurrido en múltiples ocasiones a la tecnología de audio para promocionar sus producciones, ya sea como elemento diferenciador ante sus competidores o por la estética visual *per se*; sin embargo, las radicadas en Medellín entre los años sesenta y setenta en realidad era muy poco lo que usaban esta estrategia y, mucho menos, registraban estos fenómenos con documentos audiovisuales, como sí lo hicieron las compañías anglosajonas a cada lado del Atlántico Norte.

5. APÉNDICE. DISCOGRAFÍA DEL CAPÍTULO III

- Afrosound. (1973). *La danza de los mirlos*. Medellín: Fuentes, LP 200870.
<https://www.discogs.com/es/release/2954054-Afrosound-La-Danza-De-Los-Mirlos>;
<https://www.youtube.com/watch?v=ZCxFNAT1fQs>
- Afrosound. (1974a). *Onda brava Vol. 2*. Medellín: Fuentes, LP 200922.
<https://www.discogs.com/es/release/4218978-The-Afrosound-Onda-Brava->;
<https://www.youtube.com/watch?v=MquVw11bSc0>
- Afrosound. (1974b). *Carruseles*. Medellín: Fuentes, LP 200980.
<https://www.discogs.com/es/release/3179748-Afrosound-Carruseles-Con-Afrosound->;
<https://www.youtube.com/watch?v=sOQS23oVF-g>
- Afrosound. (1975). *Calor... The Afrosound*. Medellín: Fuentes, LP 201075.
<https://www.discogs.com/es/release/4263744-The-Afrosound-Calor->;
<https://www.youtube.com/watch?v=srfmCjdtepo>
- Afrosound. (1979). *La pichoncita*. Medellín: Fuentes, LP 201251.
<https://www.discogs.com/es/release/2124711-The-Afrosound-La-Pichoncita->;
<https://www.youtube.com/watch?v=QSxDpCokcxo>
- Black Stars, Los. (1967). *Fiesta con Los Black Stars*. Medellín: Sonolux, LP 12-610.
<https://www.discogs.com/es/release/16149817-Los-Black-Stars-Fiesta-Con-Los-Black-Stars->;
<https://www.youtube.com/watch?v=6GYdsTiyv9M>
- Black Stars, Los. (1968a). *Qué bueno está el cumbión y 13 impactos más*. Medellín: Sonolux, LP 12-660.
<https://www.discogs.com/es/release/6121026-Los-Black-Stars-Que-Bueno-Esta-El-Cumbion-Y-13-Impactos-M%C3%A1s-De->;
<https://www.youtube.com/watch?v=EcCFRYUYFT0>
- Black Stars, Los. (1969a). *A todo tren*. Medellín: Sonolux, LP 12-750.
<https://www.discogs.com/es/release/13820855-Los-Black-Stars-Canta-Gabriel-Romero-A-Todo-Tren-Vol-V->;
<https://www.youtube.com/watch?v=YweCYLe67MM>
- Black Stars, Los. (1968b). *Como un jet...* Medellín: Sonolux, LP 12-693.
<https://www.discogs.com/es/release/19552441-Los-Black-Stars-Como-Un-Jet->;
<https://www.youtube.com/watch?v=LmdDf2j69II>

- Black Stars, Los. (1969b). *A toda máquina vol. IV*. Medellín: Sonolux, LP 12-730.
<https://www.discogs.com/es/master/1277522-Los-Black-Stars-A-Toda-Maquina-Vol-IV>; <https://www.youtube.com/watch?v=OULzRklexSc>
- Black Stars, Los. (1969c). *Por lo alto vol. VI*. Medellín: Sonolux, LP 12-780.
<https://www.discogs.com/es/release/11657446-Los-Black-Stars-Por-Lo-Alto>;
<https://www.youtube.com/watch?v=G6Kq0H6Zt9E>
- Black Stars, Los. (1970). *En la gloria*. Medellín: Sonolux, LP 12-803.
<https://www.discogs.com/es/release/4589838-Los-Black-Stars-En-La-Gloria>;
<https://www.youtube.com/watch?v=tGXgWBovJqs>
- Black Stars, Los. (1971a). *De moda*. Medellín: Sonolux, LP 12-830, 1971.
<https://www.discogs.com/es/master/1511233-Los-Black-Stars-De-Moda>
- Black Stars, Los. (1971b) *Fin de año*. Medellín: Metròpoli, S.N.L.D. 750001.
<https://www.discogs.com/es/master/1733571-Los-Black-Stars-Fin-De-A%C3%B1o>;
<https://www.youtube.com/watch?v=Og8ea6kT8wo>
- Black Stars, Los. (1972a). *Barriendo*. Estados Unidos: Remo Records, LSDN 75003.
<https://www.discogs.com/es/master/1384319-Los-Black-Stars-Barriendo>
- Black Stars, Los. (1972b) *Arriba y arriba*. Medellín: Sello Negro, LSDN-75004.
<https://www.discogs.com/es/release/14452200-Los-Black-Stars-Arriba-Y-Arriba>
- Black Stars, Los. (1973). *Seguro!!! Seguro!!!* Medellín: Fuentes, LP 284003.
<https://www.discogs.com/es/master/1895268-Los-Black-Stars-Seguro-Seguro>
- Claves, Los. (1969). *Astrobailables Los Claves*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20409.
<https://www.discogs.com/es/release/7117606-Los-Claves-Astrobailables>;
<https://www.youtube.com/watch?v=e3xNGzM0gfo>
- Claves, Los. (1970a). *¡Llegaron! Los Claves*. Medellín: Fuentes LP 200592.
<https://www.discogs.com/es/release/6840106-Los-Claves-Llegaron>
- Claves, Los. (1970b). *Esta sí es la fiesta buena*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20429.
<https://www.discogs.com/es/release/5102777-Los-Claves-Esta-Si-Es-La-Fiesta-Buena>
- Claves, Los. (1971). *¡Qué trueno!* Medellín: Fuentes, LP 200667.
<https://www.discogs.com/es/release/3094971-Los-Claves-Que-Trueno>
- Combo de las Estrellas, El. (1975a), *Te lo juro yo*. Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20581.
<https://www.discogs.com/es/release/9837685-El-Combo-De-Las-Estrellas-Te-Lo-Juro-Yo>; <https://www.youtube.com/watch?v=fS0fWj-H8Q8>
- Combo de las Estrellas, El. (1975b). *Y... punto*. Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20603.
<https://www.discogs.com/es/release/8923673-El-Combo-De-Las-Estrellas-Y-Punto>;
<https://www.youtube.com/watch?v=dDXxaJdcK3c>
- Combo de las Estrellas, El. (1976). *Sin comentarios...* Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20622. <https://www.discogs.com/es/release/7000106-El-Combo-De-Las-Estrellas-Sin-Comentarios>; <https://www.youtube.com/watch?v=QnxCK4DmqL0>

- Combo de las Estrellas, El. (1977a). *¡Quién dice que no!* Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20643. <https://www.discogs.com/es/release/11605665-EL-Combo-De-Las-Estrellas-Quien-Dice-Que-No>; <https://www.youtube.com/watch?v=cbu7fv8osEA>
- Combo de las Estrellas, El. (1977b). *Nada menos...* Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20667.
- Combo de las Estrellas, El. (1978). 78. Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20715. <https://www.discogs.com/es/release/7951272-El-Combo-De-Las-Estrellas-78>
- Combo de las Estrellas, El. (1979). *De exportación*. Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20755. <https://www.discogs.com/es/release/7362208-EL-Combo-De-Las-Estrellas-De-Exportacion>; <https://www.youtube.com/watch?v=0wIOJo3Z4Iw>
- Discos Fuentes (1961). *14 cañonazos bailables* [compilación]. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0069. <https://www.discogs.com/es/release/8187732-Various-14-Ca%C3%B1onazos-Bailables>
- Discos Fuentes. (1963). *14 cañonazos bailables vol. III* [compilación]. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0132. <https://www.discogs.com/es/release/8613636-Various-14-Ca%C3%B1onazos-Bailables-Vol-III>
- Discos Fuentes. (1964). *14 cañonazos bailables vol. IV* [compilación]. Medellín: Fuentes, F.L.P. (00212). <https://www.discogs.com/es/release/4810094-Various-14-Ca%C3%B1onazos-Bailables-Vol-4>
- Falcons, Los. (1962). *7 figuras y un ritmo*. Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20115. <https://www.discogs.com/es/release/10888801-Los-Falcons-7-Figuras-Y-Un-Ritmo>
- Falcons, Los. (1963). *Gozadera con Los Falcons*. Medellín: Sonolux, LP 12-430 / IES 13-96. <https://www.discogs.com/es/release/10470515-Los-Falcons-Gozadera-Con-Los-Falcons>
- Golden Boys, Los. (1963). *Los Golden Boys*. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0156. <https://www.discogs.com/es/release/7885665-Los-Golden-Boys-Los-Golden-Boys>
- Golden Boys, Los. (1964a). *Remolino musical*. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0170. <https://www.discogs.com/es/release/10464870-Los-Golden-Boys-Remolino-Musical>
- Golden Boys, Los. (1964b). *Mosaicos con Los Golden Boys*. Medellín: Discos Fuentes, L.P.F. 0204. <https://www.discogs.com/es/release/4969263-Various-Mosaicos>; https://www.youtube.com/watch?v=S8HrZhlNy-A&list=RDS8HrZhlNy-A&start_radio=1
- Golden Boys, Los. (1964c). *En órbita*. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0202. <https://www.discogs.com/es/release/10464978-Los-Golden-Boys-En-Orbita>
- Golden Boys, Los. (1965a). *¡Riquísimo!* Medellín: Fuentes, L.P.F. 0236. <https://www.discogs.com/es/release/10462281-Los-Golden-Boys-Riquisimo>
- Golden Boys, Los. (1965b). *De oro*. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0266. <https://www.discogs.com/es/release/9598331-Los-Golden-Boys-De-Oro>
- Golden Boys, Los. (1966). *¡De nuevo...!* Medellín: Fuentes, LP 200357. <https://www.discogs.com/es/release/2663597-Los-Golden-Boys-De-Nuevo>; <https://www.youtube.com/watch?v=sZVLcsLkEUK>

- Golden Boys, Los. (1967). *Los Golden Boys*. Medellín: Fuentes, LP 200387.
<https://www.discogs.com/es/release/12070327-Los-Golden-Boys-Los-Golden-Boys-Golden-Boys>, Los. (1968a). *Mosaico N° 8*. Medellín: Fuentes, LP 200418. S. d.
- Golden Boys, Los. (1968b). *Cuando toca... ¡toca!* Medellín: Fuentes, LP 200466.
<https://www.discogs.com/es/release/20878279-Los-Golden-Boys-Cuando-Toca-Toca>; <https://www.youtube.com/watch?v=HJVwbVmlsZE>
- Graduados, Los (1969). *Los Graduados*. Medellín: Codiscos/Zeida E-LDZ-20403.
<https://www.discogs.com/es/release/6562742-Los-Graduados-Los-Graduados>;
<https://www.youtube.com/watch?v=Xn6yfZA7YC0>
- Graduados, Los (1970a). *Juanito preguntón*. Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20424.
<https://www.discogs.com/es/release/6002094-Los-Graduados-Canta-Gustavo-Quintero-Juanito-Pregunt%C3%B3n>;
<https://www.youtube.com/watch?v=JkoIzrSoQko>
- Graduados, Los (1970b). *Primero Los Graduados*. Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20440.
<https://www.discogs.com/es/release/10585270-Los-Graduados-Canta-Gustavo-Quintero-Primeros-Los-Graduados>;
https://www.youtube.com/watch?v=Vq7TeGLX-_g
- Graduados, Los (1971a). *¡Qué pareja más pareja!* Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20464.
<https://www.discogs.com/es/release/3635981-Los-Graduados-Gustavo-Quintero-Que-Pareja-Mas-Pareja>; https://www.youtube.com/watch?v=Ium4mzd_YH4
- Graduados, Los (1971b). *La pelea del siglo*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20488.
<https://www.discogs.com/es/release/7451894-Los-Graduados-Gustavo-Quintero-La-Pelea-Del-Siglo>; <https://www.youtube.com/watch?v=KUexEBwiCXY>
- Graduados, Los (1971c). *Eso es Colombia y olé...* Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20474.
<https://www.discogs.com/es/release/8216257-Los-Graduados-Canta-Gustavo-Quintero-Eso-Es-ColombiaY-Ol%C3%A9>
- Graduados, Los (1972). *¡Golazo!* Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20514.
<https://www.discogs.com/es/release/11973619-Los-Graduados-Gustavo-Quintero-Golazo-De-Los-Graduados-Con-Gustavo-Quintero>;
https://www.youtube.com/watch?v=qqq7H_Sltpg
- Graduados, Los (1973a). *¡Qué locura!* Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20522.
<https://www.discogs.com/es/release/12699843-Los-Graduados-Con-Gustavo-Quintero-Que-Locura>; <https://www.youtube.com/watch?v=Whh4bFJTEh0>
- Graduados, Los (1973b). *El culebrero*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20440.
<https://www.discogs.com/es/release/3169717-Los-Graduados-Gustavo-Quintero-El-Culebrero>; <https://www.youtube.com/watch?v=Relc916GU3A>
- Graduados, Los (1974). *¡Sí! Son Los Graduados*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20544.
<https://www.discogs.com/es/release/8533599-Los-Graduados-Con-Gustavo-Quintero-Si-Son-Los-Graduados>; <https://www.youtube.com/watch?v=-6gZ-MIWq1g>

- Graduados, Los (1975a). *Graduados Superstars*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20571.
<https://www.discogs.com/es/master/1279359-Los-Graduados-Canta-Gustavo-Quintero-Graduados-Superstars>; <https://www.youtube.com/watch?v=nbMGBByL6j9k>
- Graduados, Los (1975b). *¡Nos sobramos!* Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20609.
<https://www.discogs.com/es/release/11050865-Los-Graduados-Nos-Sobramos>;
<https://www.youtube.com/watch?v=Ei73dtLBFjU>
- Hispanos, Los. (1967). *De película*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20354.
<https://www.discogs.com/es/release/7515798-Los-Hispanos-Canta-Gustavo-Quintero-De-Pelicula>; <https://www.youtube.com/watch?v=69jJvORgiHI>
- Hispanos, Los. (1968a). *De locura*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20383.
<https://www.discogs.com/es/master/1574808-Los-Hispanos-Gustavo-Quintero-De-Locura>; <https://www.youtube.com/watch?v=VLtFnz2OJTI>
- Hispanos, Los. (1968b). *De ataque*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20390.
<https://www.discogs.com/es/release/6471653-Los-Hispanos-Canta-Gustavo-Quintero-De-Ataque>; <https://www.youtube.com/watch?v=h8lqdqLABKw>
- Hispanos, Los. (1969a). *De nuevo*. Medellín: Fuentes, LP 200517.
<https://www.discogs.com/es/release/4589637-Los-Hispanos-De-Nuevo-Los-Hispanos>; <https://www.youtube.com/watch?v=qPzLqSemUA0>
- Hispanos, Los. (1969b). *De pelea*. Medellín: Fuentes, LP 200539.
<https://www.discogs.com/es/release/8782783-Los-Hispanos-De-Pelea>;
<https://www.youtube.com/watch?v=FI5zgglxwmE>
- Hispanos, Los. (1970a). *De peligro*. Medellín: Fuentes, LP 200571.
<https://www.discogs.com/es/release/4791951-Los-Hispanos-De-Peligro>;
<https://www.youtube.com/watch?v=mwr3V35vGNQ>
- Hispanos, Los. (1970b). *De triunfo en triunfo*. Medellín: Fuentes, LP 200607.
<https://www.discogs.com/es/master/1598169-Los-Hispanos-De-Triunfo-En-Triunfo>;
<https://www.youtube.com/watch?v=WeT0HnEhrCk>
- Hispanos, Los. (1971a). *De primera*. Medellín: Fuentes, LP 200660.
<https://www.discogs.com/es/release/5253056-Rodolfo-Con-Los-Hispanos-De-Primera>; https://www.youtube.com/watch?v=sUTZ2_AYSTc
- Hispanos, Los. (1971b). *De paseo*. Medellín: Sonolux, IES 13-841,
<https://www.discogs.com/es/master/1598166-Los-Hispanos-De-Paseo-Con-Los-Hispanos>; <https://www.youtube.com/watch?v=8hW0YBVgFsg>
- Hispanos, Los. (1972a). *De suerte*. Medellín: Sonolux, IES 13-887.
<https://www.youtube.com/watch?v=V1ti8qwdfn0>
- Hispanos, Los. (1972b). *Los Hispanos de padrinos en la boda de Mandrake*. Medellín: Sonolux, IES 13-899. <https://www.youtube.com/watch?v=3xhdzdLMuo0>
- Hispanos, Los. (1973). *De afán*. Medellín: Sonolux, IES 13-924. Archivo personal del autor.

- Hispanos, Los. (1978). *De regreso*. Medellín: Fuentes, LP 201201.
<https://www.discogs.com/es/release/4047190-Rodolfo-Con-Los-Hispanos-De-Regreso>; <https://www.youtube.com/watch?v=XoNoz6LIEQ4>
- Hispanos, Los. (1979). *Qué chévere... Vol. 2*. Medellín: Fuentes, LP 201260.
<https://www.discogs.com/es/master/1259900-Rodolfo-Con-Los-Hispanos-Que-Chevere->;
<https://www.youtube.com/watch?v=QCdp3C8SeC4>;
https://www.youtube.com/watch?v=DEFL_ioqDjY
- Hispanos, Los. (1980). *Qué chévere vol. 2*. Medellín: Sonolux, LP 201310.
<https://www.discogs.com/es/release/9872053-Rodolfo-Con-Los-Hispanos-Qu%C3%A9-Ch%C3%A9vere-Vol-2>
- Teen Agers, Los. (1958). *Los Teen Agers*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-2015.
<https://www.discogs.com/es/release/10288890-Los-Teen-Agers-Los-Teen-Agers>;
<https://www.youtube.com/watch?v=clz3d9GzQWo>
- Teen Agers, Los. (1959). *Teen Agers' Bar*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-2028.
<https://www.discogs.com/release/14714434-Los-Teen-Agers-Teen-Agers-Bar>;
<https://www.youtube.com/watch?v=NOLzmfAvf0Q>
- Teen Agers, Los. (1960a). *Travesuras musicales*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-2056.
<https://www.discogs.com/es/release/7318993-Los-Teen-Agers-Travesuras-Musicales>;
https://www.youtube.com/watch?v=_AVbwwS4WQY
- Teen Agers, Los. (1960b). *Al ritmo de la juventud*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-2059.
<https://www.discogs.com/es/release/10015694-Los-Teen-Agers-Al-Ritmo-de-la-Juventud>; <https://www.youtube.com/watch?v=8DThXP4efPU>
- Teen Agers, Los. (1961). *Nuevos ritmos*. Medellín: Fuentes, F.L.P. 0067.
<https://www.discogs.com/es/master/968719-Los-Teen-Agers-Nuevos-Ritmos>;
https://www.youtube.com/watch?v=XHUj_1vc3KI
- Teen Agers, Los. (1962). *En la costa*. Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-2089.
<https://www.discogs.com/es/master/1439103-Los-Teen-Agers-En-La-Costa>;
<https://www.youtube.com/watch?v=glBiqcL3azg>
- Teen Agers, Los. (1963). *Colombia baila con Los Teen Agers*. Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20111.
<https://www.discogs.com/es/release/4658085-Los-Teen-Agers-Colombia-Baila-Con-Los-Teen-Agers>;
<https://www.youtube.com/watch?v=XKVd4KAsgEc&list=PLzLxOXQKb7zP1ysqZEa24vkASYk-6i5n2>
- Teen Agers, Los. (1965a). *Los Teen Agers Internacionales*. Medellín: Codiscos/Zeida, E-LDZ-20119.
<https://www.discogs.com/es/release/10045646-Los-Teen-Agers-Internacionales>; <https://www.youtube.com/watch?v=4XrBhipAHJU>
- Teen Agers, Los. (1965b). *¡Adelante!* Medellín: Codiscos/Zeida, LDZ-20122.
<https://www.discogs.com/es/master/1100803-Los-Teen-Agers-Adelante>;
<https://www.youtube.com/watch?v=1ySQw>

Teen Agers, Los. (1965c). *Se armó la pachanga con Los Teen Agers*. Medellín: Codiscos/Zeida, ELDZ-20128. <https://www.discogs.com/es/release/4799621-Los-Teen-Agers-Se-Arm%C3%B3-La-Pachanga>;
<https://www.youtube.com/watch?v=L8EIs4BUf7U>

CAPÍTULO IV

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS. ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL



Trici Venola³⁸⁶

1. PRELIMINARES

Otro de los aspectos que se hace necesario abordar en el cuerpo de este trabajo es el relacionado con la figura del productor, para lo cual se toma como referencia en primer lugar el texto del productor e investigador Richard James Burgess *The art of music production*

³⁸⁶ *Recording Engineer/Producer*, junio de 1976, 3(7), 68. Disponible en: <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Recording-Engineer/70s/Recording-1976-06.pdf>

(2013) y su propuesta en torno a las diferentes tipologías de productores musicales, todas ellas íntimamente relacionadas con sus funcionalidades dentro del estudio, y que además les otorgan un alto componente al género musical que se produce.

El productor musical en el campo de la música grabada es un término genérico que describe una variedad de habilidades, responsabilidades y funciones alrededor de un género o subgénero, los cuales tienen sus propios requisitos de producción y, por tanto, la relación entre artista y productor varía de acuerdo con cada uno [traducción libre del autor]. (Burgess, 2013: 7)

Burgess determinó seis tipologías funcionales de productor musical: *artista*, *autor*, *facilitador*, *colaborador*, *habilitador* (o *permisivo*) y *consultor* (2013: 9-19), relacionadas específicamente con las funciones que desempeña en cada equipo de trabajo; asimismo, afirmó que dichas tipologías se adecuan al perfil de participación en función de sus competencias, de tal forma que un productor no necesariamente se debería inscribir de manera exclusiva en una de ellas, sino que podría hacerlo combinadamente.

Algunos productores son bi-funcionales o poli-funcionales y pueden operar en más de un modo. Ciertamente, cada individuo aporta su combinación única de habilidades, talentos y relaciones para influir en su trabajo, en el estudio, en la preproducción e incluso en la adquisición de trabajo [traducción libre del autor]. (Burgess, 2013: 19)

En este sentido se pueden encontrar productores, autores y arreglistas que controlan completamente la sesión de grabación de principio a fin; otros que son amantes de la música o melómanos que comprenden la industria del entretenimiento pero no necesariamente son músicos; y, por supuesto, están los que son ingenieros/productores, que hacen su trabajo creativo desde la consola y los controles. (Burgess, 2013: 20)

Los dos más claros ejemplos en la historia contemporánea de la música popular son Sir George Martin y Quincy Jones. Martin participaba de manera estructural en el trabajo de Los Beatles aportando un valor estético-sonoro a cada una de las producciones discográficas en las que participó, sin ser autor de ninguna de las canciones, simplemente con sus contribuciones como arreglista y orquestador. Jones, por su parte, agregó al oficio de su par componentes adicionales como los arreglos musicales y el uso de excelentes músicos de sesión, aprovechando el cambio de tecnología de grabación *multitrack*, que había puesto a la orden del día la perfección en las interpretaciones musicales.

Un caso similar ocurrió con Nile Rodgers en las producciones de sus propios trabajos con la agrupación Chic o para los artistas a los que les hizo arreglos en los años ochenta, en los cuales no solamente elaboró las partituras y produjo, sino que interpretó la guitarra y compuso. Ejemplos de ello son el álbum *Let's dance* (1983), de David Bowie y sus *riffs* de guitarra; *The very best* (1983), de Diana Ross, donde aparece como compositor; o *Seven and the Ragged Tiger* (1983) y *Arena* (1984), de Duran Duran, donde fungió únicamente como productor e ingeniero de mezcla.

El caso de los productores de A&R³⁸⁷ también es bien interesante, pues la mayoría tiene pocos conocimientos musicales, incluso existen algunos que piensan que, de tenerlos, su criterio se vería sesgado por sus juicios y gustos estéticos personales; esto, sin embargo, no siempre se cumple, y es posible encontrar en la industria productores y gerentes de A&R con experiencia musical y al mismo tiempo con un amplio entendimiento de las relaciones empresariales.

Burgess también planteó la posibilidad que tienen los productores de surgir dentro del proceso industrial, y dividió las formas de convertirse en productor a partir de diferentes roles, entre ellos *músico*, *ingeniero de audio*, *escritor*, *DJ*, *autodidacta*, *descubridor*, *emprendedor* o de *trayectoria múltiple* (2013: 29). Para el caso de este trabajo, los productores provenían principalmente de oficios como técnicos radio-operadores de emisoras comerciales, duplicadores de discos en plantas discográficas, tecnólogos electrónicos, músicos –por supuesto–, incluso expertos en radares, algunos formados de manera académica y otros, la gran mayoría, autodidactos.

Zagosrky-Thomas planteó las necesidades derivadas del estudio de la figura del productor musical dentro del engranaje de una producción discográfica, y la mencionó como una de las ocho categorías para el estudio de la musicología de este campo: *training*, *communication and practice*, relacionando no solo el rol del productor dentro del estudio, sino también la comunicación que este tiene dentro de ese esquema y la práctica necesaria para obtenerlo.

Uno de los efectos secundarios de la naturaleza orgánica y colaborativa en la producción discográfica es la falta de una definición clara del rol del productor discográfico. Esto ha cambiado históricamente con los diferentes enfoques de producción y estilos de música. Sin embargo, también hay una gran oferta de negociación individual sobre diversas tareas en cualquier proyecto, dada entre los ejecutivos de la compañía discográfica, los artistas, los ingenieros de sonido y el productor mismo, y esto puede complicarse aún más cuando las personas tienen múltiples roles.

Esta categoría analiza los diversos tipos de gestión y estructuras organizativas que se han desarrollado para ejecutar la logística, los recursos humanos, la toma de decisiones creativas y los detalles técnicos del proceso de producción. Estas estructuras existen tanto en las esferas formales (actores comerciales basados en contratos) como informales (semi-profesionales y aficionados), y su análisis también debe tener en cuenta el factor histórico, geográfico, socioeconómico, estilístico y cultural.

Esta categoría también incluye la capacitación y educación de los ingenieros de sonido y productores de discos, desde aprendices en bata blanca hasta estudiantes de tecnología musical. Hace relativamente poco tiempo que la capacitación y el aprendizaje en este campo se han formalizado, y todavía hay un gran debate, a menudo acalorado, sobre cuál debe ser la estructura y el contenido de dichos cursos.

³⁸⁷ Artistas y Repertorio, denominación que usualmente se les da al gerente de un sello disquero, el gerente artístico o el director artístico.

También hay un estudio de los sistemas de aprendices históricos en varias compañías y regiones geográficas, de la autoeducación de pequeños empresarios en la industria, del desarrollo del comercio y la afición y, por supuesto, de la gran explosión de recursos de internet, entrevistas y foros de discusión; asimismo, hay preguntas sobre las relaciones y las estructuras de poder en el estudio, el lenguaje técnico y la comunicación.

Si bien la distribución de tareas y la jerarquía en la toma de decisiones pueden variar de un caso a otro, ciertamente se puede estudiar una serie de factores económicos, técnicos y psicológicos. La estructura física a menudo necesaria del estudio, con los músicos separados de los técnicos detrás del vidrio, puede crear una división tanto psicológica como física. Además, el hecho de que los técnicos tienden a controlar las formas de comunicación en la sesión de grabación con el botón de intercomunicación [*talk-back*] puede empeorar las cosas.

Los problemas de comunicación y lenguaje pueden tener a veces un impacto en el poder de las relaciones en el estudio. Tanto los músicos como los técnicos pueden usar la jerga de su especialidad como una manera de demostrar su experticia y de excluir a los demás de la forma en que se discuten aspectos particulares del proceso. Por supuesto, el establecimiento de un lenguaje común también puede hacer lo contrario y permitir que tengan lugar discusiones más francas y universales sobre los procesos de colaboración [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas, 2014: 41-42)

La propuesta de Zagorsky-Thomas plantea varios puntos de partida por desarrollar dentro del campo disciplinar de este trabajo, pues es posible traer relaciones derivadas de los sistemas de producción anglosajón, pero adaptados de manera estratégica a la realidad de un país latinoamericano en una época en particular, tal como el investigador británico lo menciona. Establecer además el grado de incidencia entre los actores que conformaban los equipos de trabajo que crearon las producciones discográficas del género tropical permite el entendimiento de situaciones particulares de este género frente a otros que se desarrollaron de manera paralela y posterior al fenómeno de la música tropical en Colombia, así como también comprender la herencia que derivó hacia los fenómenos discográficos contemporáneos vigentes en la actualidad.

En su tesis doctoral *La figura del productor musical en España* (2015), el musicólogo español Marco Antonio Juan de Dios Cuartas propuso una aproximación a la implementación de las tipologías de Burgess al medio local español, un importante ejercicio desde el punto de vista metodológico para la exploración y adaptación de estas teorías a la realidad latinoamericana. Juan de Dios Cuartas levantó un corpus bibliográfico de los principales autores que discutieron acerca de la figura del productor musical desde la década de 1970, lo que convierte este trabajo en un importante material de consulta. Para su desarrollo involucró los conceptos expuestos por Jon Landau en 1971, relacionados con la ingeniería de sonido y su importancia relativa en el análisis musicológico de las grabaciones discográficas.

Las diferentes tipologías que encontramos a la hora de afrontar el estudio de la figura del productor musical nos pueden llevar a pensar en establecer distintos métodos en función del caso de estudio: por ejemplo, podríamos poner un mayor énfasis en el análisis musical en el caso de

un productor-artista o cuando el productor es también el compositor o el arreglista del tema, o profundizar en el análisis técnico cuando se trate de un productor-ingeniero.

Pero existen muchas otras situaciones en las que un único agente protagoniza y cohesiona fases tradicionalmente diferenciadas como la composición, el arreglo y la producción musical propiamente dicha, poniendo los artificios técnicos al servicio del arreglo musical y de la propia composición: así, el arreglo musical tradicional se convierte en arreglo técnico-musical de la producción.

El arreglo técnico-musical de una producción ha evolucionado debido a las innovaciones tecnológicas que protagonizan cada momento histórico de la producción, lo que nos lleva a la primera conclusión: el estudio del fonograma como “texto” debe realizarse desde una correcta contextualización tecnológica de los dispositivos que intervienen en una grabación como hecho artístico e histórico. (Juan de Dios Cuartas, 2015: 200)

En este orden de ideas se deduce que los grupos de trabajo que conformaban los equipos creativos de producción discográfica en las disqueras eran integrados por estos personajes y productores, así como también por arreglistas, ingenieros, promotores, directores artísticos, intérpretes o músicos de sesión, sin dejar a un lado el artista. Este bloque de colaboradores con diferentes roles dentro de cada equipo fue denominado por Antoine Hennion (1983) como el “colectivo creativo”, responsable de las decisiones técnicas y artísticas en las disqueras tradicionales, algo que efectivamente se puede aplicar al entorno de trabajo de las de Medellín en la época de estudio.

Otro aporte de Juan de Dios Cuartas está relacionado con la importancia estratégica derivada de la figura del productor que tenían algunos de los personajes en estos grupos de trabajo, específicamente como negociadores entre los protagonistas artísticos y los demás integrantes.

La labor del productor debe entenderse como elemento “negociador” entre los diferentes agentes que forman parte del “colectivo creativo” desde una doble perspectiva: la de la gestión de recursos humanos y técnicos necesarios para el desarrollo y consecución de la producción musical por una parte –que guarda una estrecha relación con la industria musical y que constituye en sí mismo un objeto de análisis– y la de la gestión de emociones dentro del estudio de grabación por otra. (Juan de Dios Cuartas, 2015: 201)

Para la afirmación anterior, Juan de Dios Cuartas citó a Hepworth-Sawyer y Golding (2010) y sus roles asociados a la figura del productor musical, con una importante participación en la dirección, consejería, psicología y catalización del artista y del proceso creativo dentro del equipo de trabajo; y de los mismos autores también tomó el acrónimo V.I.S.I.O.N., del inglés *visualize, innovate, strategy, imagine, organize* y *notate*, que pretenden que, al momento de una producción discográfica, la mayoría de estas acciones predeterminen su resultado final. No obstante, para el caso del análisis de este trabajo, es un ejercicio bastante complejo y discutible, toda vez que en muchas ocasiones varios de los temas que iban a ser grandes éxitos de la industria discográfica colombiana fueron improvisados en el estudio a partir de

pequeñas ideas que se fueron enriqueciendo con los aportes de los diferentes protagonistas del “colectivo creativo” o, en otros casos, simplemente se trataba del tema de la cara B del disco el que finalmente resultaba siendo más importante que el tema objetivo.

En resumidas cuentas, se pretende demostrar que el trabajo de estos colectivos creativos, en especial de aquellos encargados de influir en el resultado tecno-estético y sonoro final de las producciones derivadas de la época de estudio, tuvieron una alta incidencia en lograr este propósito, el cual no necesariamente fue el más reconocido en su momento.

Aunque el músico David Byrne (Talking Heads) comprendió la importancia que tienen las personas encargadas de realizar el trabajo tecno-estético en los estudios de grabación, se intuye en su discurso que ellos no alcanzan una categoría artística y simplemente son operarios calificados –aunque en ocasiones no tanto– de los aparatos de grabación.

Los técnicos llamados de masterización aprendieron a comprimir la mayor cantidad de música en un disco, manteniendo a la vez el máximo volumen y el mayor rango dinámico posibles. Los tornos de corte, las máquinas que tallaban los surcos, ajustaban automáticamente el tamaño del surco según el sonido que se grababa, pero eran los técnicos de masterización quienes decidían cuánto cabía en una cara y cuánto había que bajar el volumen de la cara entera o alterar un poco la música disminuyendo selectivamente el volumen de las partes graves. (Byrne, 2014: 82)

Llama la atención su punto de vista frente a la labor y el rol profesional que tienen las personas encargadas de realizar estas funciones en los estudios de grabación, y la escasa importancia artística que se les asigna puede ser rebatida. Al mencionar que debían “mantener al máximo el volumen y el rango dinámico”, Byrne (2014) no tuvo en cuenta que si bien ambos términos están asociados al sonido también lo están a la música, pues inciden directamente en quienes la escuchan; y más adelante parece contradecirse frente a la intervención estética de la grabación cuando afirmó que estas personas debían “alterar un poco la música” para ajustar los graves (2014). Esta intervención, que para el concepto personal del autor es tecno-estética (Simondon, 2017), influye decididamente en la forma en cómo se escucha el resultado final y, por tanto, el concepto de quienes son el último eslabón de la cadena: los oyentes.

2. LA CADENA PRODUCTIVA

Como se explicó en el Capítulo I, en un principio las disqueras de Medellín no eran más que pequeños emprendimientos familiares a excepción de Sonolux, que empezó como una iniciativa empresarial; las demás tenían que hacer grandes esfuerzos económicos en medio de una alta improvisación en su operación para lograr los resultados finales. Ya para finales de la década de 1950 y principios de los sesenta, el modelo familiar se había transformado en una gran apuesta por el sector discográfico nacional, incluso con alcances internacionales en países vecinos, y Medellín había asumido el monopolio de la industria.

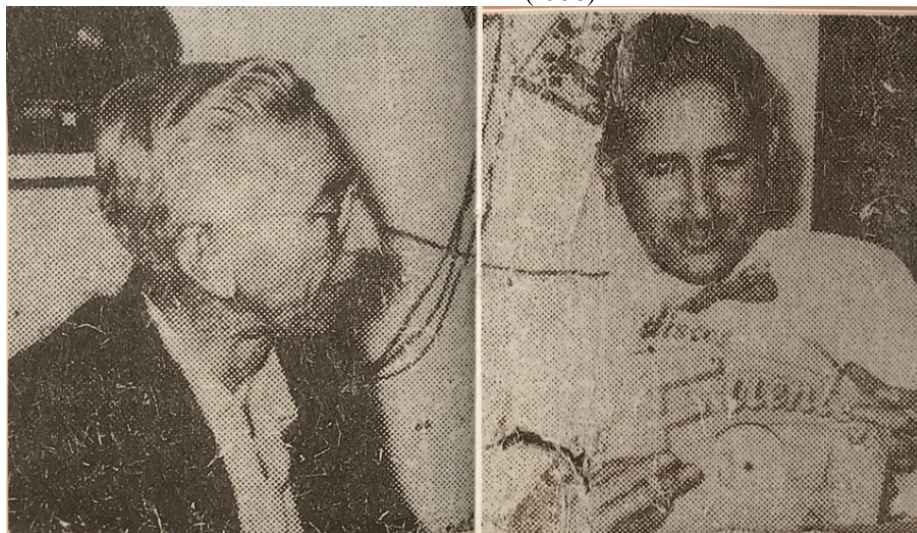
Con las modificaciones de las normas impositivas decretadas por el Gobierno nacional a principios de la década de 1960, la mayoría de las disqueras debieron reestructurar su operación reajustando los procesos industriales y organizacionales. Para ese momento tenían la representación de importantes sellos discográficos mundiales, lo que les permitió dominar el mercado local e imponer un estilo particular de posicionamiento de marca a partir de los géneros musicales que estos representaban. Discos Fuentes tenía a Peerless, Panart y Discomoda; Sonolux, a la RCA, Odeón e Hispavox; y Zeida/Codiscos, a Capitol Records.

En esa época, la cadena productiva de las disqueras locales estaba conformada por un gerente o director artístico (de A&R), cuya función era la de iniciar y terminar cualquier decisión artístico-comercial, y debía rendirle cuentas al gerente general que, a su vez, lo hacía ante la junta directiva. Aunque precaria sus inicios, esta estructura de cargos facilitó la producción en serie de considerables cantidades de discos propios y licenciados que alcanzaban a suplir la demanda nacional y la de países vecinos como Venezuela, Perú, Ecuador y Panamá.

Otro de los cargos en la cadena productiva era el de administrador, encargado de las funciones de tipo organizacional; su relación con los departamentos creativos se limitaba a dictar lineamientos corporativos y no intervenía en la toma de decisiones artísticas.

La Figura 4.1 muestra al señor Darío Restrepo Jaramillo, administrador de Discos Fuentes en 1958.

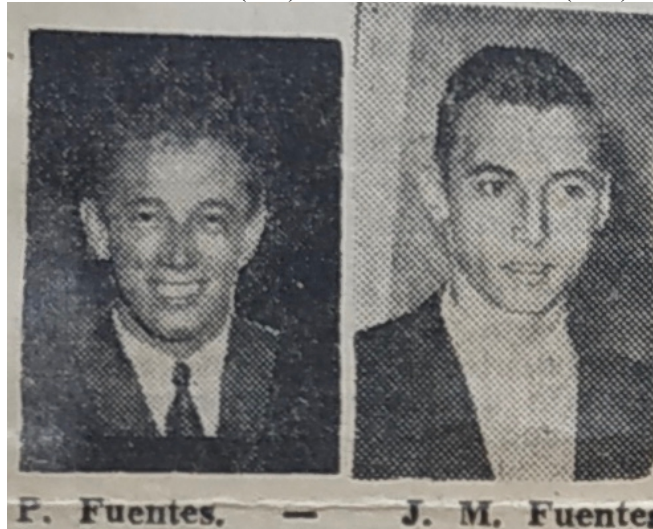
FIGURA 4.1. DON ANTONIO FUENTES (IZQ.) Y DARÍO RESTREPO JARAMILLO (DER.), ADMINISTRADOR DE DISCOS FUENTES (1958)



Fuente: Peláez & Jaramillo (1996: 42-43).

A partir de la reestructuración mencionada, entraron formalmente a Discos Fuentes los hijos de don Antonio Fuentes, su fundador. Pedro asumió el cargo de gerente general y José María, el de director técnico y artístico [Figura 4.2].

FIGURA 4.2. PEDRO (IZQ.) Y JOSÉ MARÍA FUENTES (DER.)



Fuente: El Colombiano (jueves 1 de diciembre de 1960: 6).

Otros cargos establecidos en la misma década fueron los de Gonzalo Mira, como nuevo administrador, y Óscar Salazar, como gerente de ventas y relacionista público [Figura 4.3]; este último oficio fue el antecesor de los promotores de ventas.

FIGURA 4.3. ÓSCAR SALAZAR (IZQ.) Y GONZALO MIRA (DER.)



Fuente: El Colombiano (jueves 1 de diciembre de 1960: 6).

Hasta su retiro en 1968 a la edad de 61 años, don Antonio Fuentes fue el personaje creativo por excelencia de la disquera; no paraba de proponer artistas y agrupaciones nuevas, intervenía técnica y artísticamente en todas las producciones, y hasta él mismo se grababa como intérprete de la guitarra hawaiana acompañado de orquesta de cuerdas: la colección de álbumes *Cuerdas que lloran*.³⁸⁸ Dicho lo anterior, su mayor empeño siempre fue el descubrimiento y la creación de grupos musicales del género tropical, que ya traía desde los inicios de la disquera en Cartagena de Indias y que redobló a partir de la construcción de la sede en Medellín en 1960, en un descampado sector llamado Guayabal que años después se convirtió en una de las zonas industriales de la ciudad.³⁸⁹

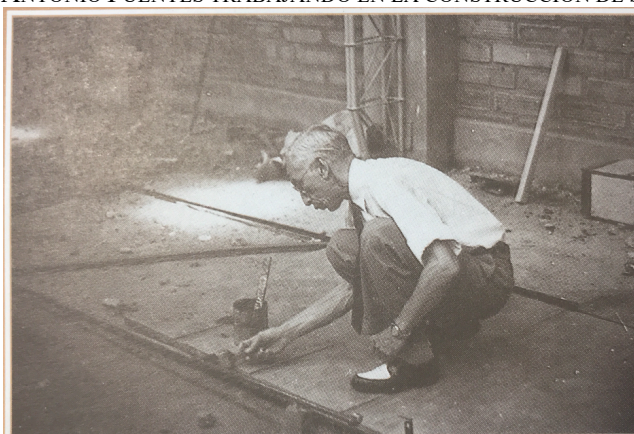
Las Figuras 4.4 y 4.5 muestran, respectivamente, el sistema de prensas de Discos Fuentes y a don Antonio trabajando en la construcción de la sede de la disquera en el barrio Guayabal de Medellín.

FIGURA 4.4. SISTEMA DE PRENSAS DE DISCOS FUENTES (DÉCADA DE 1960)



Fuente: Peláez & Jaramillo (1996: 47).

FIGURA 4.5. DON ANTONIO FUENTES TRABAJANDO EN LA CONSTRUCCIÓN DE SU EMPRESA (1960)



Fuente: Peláez & Jaramillo (1996: 50).

³⁸⁸ Disponible en <https://www.discogs.com/search/?q=cuerdas+que+lloran&type=all>

³⁸⁹ En 2015 una reconocida marca colombiana de ropa interior compró las instalaciones.

La Compañía Colombiana de Discos (Codiscos) también tuvo diferentes administradores, entre ellos los señores Arturo Montoya y Carlos Arturo Moncada Ramírez; este último había iniciado sus labores desde la fundación misma de la disquera en 1950 [Figura 4.6].

FIGURA. 4.6. CARLOS ARTURO MONCADA RAMÍREZ (IZQ.) Y DON ALFREDO DÍEZ (DER.)



Fuente: *El Colombiano* (sábado 3 de julio de 1980: 9-A).

En la nota de Carlos E. Serna a continuación se evidencia que para 1960 la planta de empleados de la disquera ya era generosa.

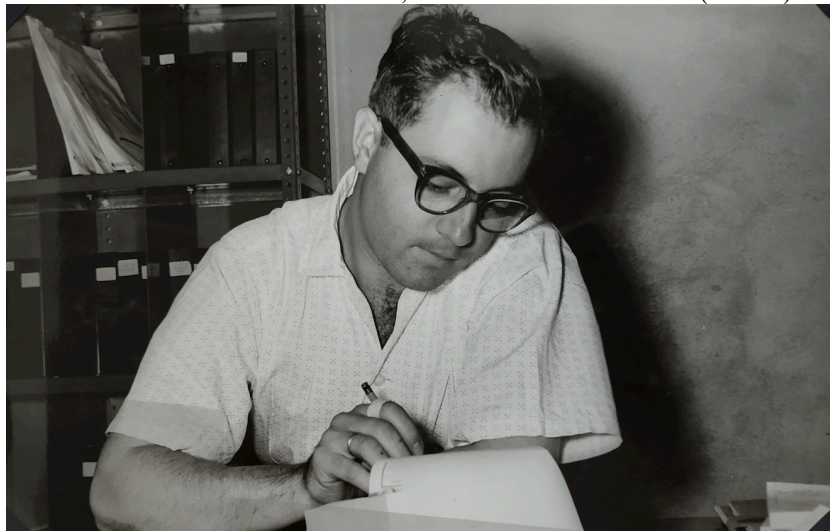
[...] es su gerente Alfredo Díez; subgerente, Horacio [Díez] y jefe técnico, Alberto [Díez]. El cargo de administrador lo desempeña el señor Arturo Montoya, el director artístico es David Ignacio Ocampo Jiménez y el director del repertorio internacional, para entenderse con las etiquetas Odeón, Musart, Capitol y Seeco, Leonardo Alzate.

Párrafo aparte merecen don Carlos Moncada, contador, y la señorita Blanca Lara, cajera, quienes son fundadores de la empresa y acompañan a los propietarios desde su constitución, inclusive desde tiempo antes, porque en Silver cumplieron labores al lado de don Alfredo. (Serna, *El Colombiano*, 1 de julio de 1960: 11)

De la nota anterior se puede ver claramente la cadena de mando de Codiscos en esos años: los hermanos Díez en los cargos altos, incluyendo la jefatura técnica, encargada de los procesos de ensamblaje de los discos –galvanoplastia, prensado y etiquetado–, los estudios

de grabación para la dirección artística, el importante cargo de director del repertorio internacional y el administrador y la cajera [Figuras 4.7, 4.8 y 4.9].

FIGURA 4.7. DON ALBERTO DÍEZ, JEFE TÉCNICO Y ARTÍSTICO (C.1960)



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (2010).

FIGURA 4.8. DON HORACIO DÍEZ, SUBGERENTE (C.1960)



Fuente: El Colombiano (jueves 1 de diciembre de 1960: 6).

FIGURA 4.9. DON ALFREDO DÍEZ, GERENTE (C.1980)



Fuente: Álbum fotográfico Codiscos 50 años (2010).

Quizá la más corporativa de las empresas fue la Industria Electro Sonora Limitada (Sonolux), pues si bien sus comienzos estuvieron en manos de Antonio Botero y Rafael Acosta, el panorama cambió con la entrada de inversionistas como los hermanos De Bedout en la década de 1960 –que eran grandes importadores desde principios del siglo XX– y el grupo empresarial Ardila Lulle en la década de 1970; así, su estructura era más parecida a la de una gran corporación que a la de una pequeña disquera.³⁹⁰ Para 1960, el gerente era don Antonio Botero y el subgerente, Guillermo de Bedout [Figura 4.10]; además contaba con la presencia del reconocido director artístico y responsable del repertorio del sello RCA Víctor para Colombia Hernán Restrepo Duque, a Gabriel Cuartas Franco como jefe de relaciones corporativas y a Orlando Posada como jefe de ventas.

FIGURA 4.10. DON ANTONIO BOTERO, GERENTE, Y DON GUILLERMO DE BEDOUT, SUBGERENTE



Fuente: El Colombiano (jueves 1 de diciembre de 1960: 6).

³⁹⁰ Paradójicamente es la única disquera que ya no existe. Su catálogo fue vendido a finales de 2019 a otra disquera nacional.

3. DEFINIENDO AL PRODUCTOR MUSICAL

Antes de entrar en materia es necesario definir el término *producción musical*, *producción discográfica* o *producción fonográfica*; para ello se toman varias definiciones, entre ellas la dada por Burgess.

La producción musical es la extensión tecnológica de la composición y la orquestación. Captura la plenitud de una obra, su orquestación y las intenciones interpretativas del autor. Por su precisión e inherente capacidad para capturar sutilezas culturales, individuales, ambientales, tímbricas e interpretativas junto con las de entonación, tiempo, intención y significado, es superior a la música escrita y a las tradiciones orales. La producción musical no solo es representativa sino también un arte en sí misma [traducción libre del autor]. (Burgess, 2013: 5)

Para Burgess, la música grabada y el acto de producirla no solo dan cuenta de una representación de la música, sino que son un arte en sí mismo con sus propias cualidades que, además de “representarla”, permiten el análisis sonoro, es decir, encontrar características más allá de las musicales como la entonación, el ritmo o el timbre, e introducen otras como el espacio de grabación, el estilo interpretativo, la claridad de la puesta en escena o la mezcla.³⁹¹

Este hecho le da un valor no solo a los instrumentos y su tímbrica, sino también a las características con la que fueron capturados. Por ejemplo, si un micrófono direccional está muy cerca de la fuente puede generar un realce en sus frecuencias bajas, modificando la sonoridad característica del instrumento; aunque es un aspecto puramente técnico, el conocerlo y aplicarlo podría usarse precisamente para lo contrario: incrementar dichas frecuencias con un propósito netamente estético y sonoro. Ejemplos como este se encuentran en el transcurrir de una producción discográfica, donde el productor tendrá que habitar dos mundos: el de la técnica y el de la estética, y saber cómo y cuándo aplicar cada uno de ellos para el propósito final, convirtiéndose de esta manera en un verdadero tecno-esteta al mejor estilo simondoniano.

Para Zagorsky-Thomas, la producción musical o discográfica está íntimamente relacionada con la forma como se escucha, en otras palabras, con la representación mental que cada ser humano crea al escuchar música grabada. Adicionalmente, el autor hace una diferenciación entre esta y la notación musical: “hay una diferencia fundamental entre el sonido grabado y la notación musical, en el sentido de que una grabación es una representación de una interpretación, mientras que la notación proporciona un conjunto de instrucciones sobre cómo crear una” [traducción libre del autor]. (2014: 22).

³⁹¹ Ejemplo de ello son las competencias de grabación estudiantil que la Audio Engineering Society (AES) organiza a nivel mundial. En ellas, el jurado, conformado por ingenieros de audio y productores musicales, evalúa entre otros aspectos el uso adecuado de los procesadores, el balance de los instrumentos, la calidad de la captura y la buena interpretación musical.

Asimismo, Zagorsky-Thomas señaló la importancia del espacio de escucha y el espacio de grabación, pues “cuando se escucha una grabación, se agrega un conjunto de información que desplaza al entorno en el que se escucha: el ambiente que se grabó en el espacio de interpretación combinado con el ambiente del espacio de escucha” (2014: 21). Y agregó que las posibilidades tecnológicas han abierto un sinnúmero de oportunidades para la reevaluación de la interpretación –que en la actualidad pocas veces es lineal– y para una construcción colaborativa, lo que ha cambiado la naturaleza de la acción del intérprete y la posibilidad de toma de decisiones editoriales posteriores a la nota musical final de una grabación. Y concluyó afirmando que esto no necesariamente es un cambio para mal, pues “no solo cambia la psicología del intérprete, sino que también cambia la dinámica social de la situación de interpretación a través de un tipo diferente de ansiedad de ejecución y un tipo diferente de refuerzo positivo”. (2014: 22)

Otro de los aportes de este autor es su concepto sobre el valor de tipo cognitivo que tiene la música grabada, relacionado con la forma cómo se escucha.

La música grabada es una representación esquemática de una interpretación real o construida, partiendo de un enfoque ecológico según el cual la percepción implica un proceso heurístico que intenta interpretar los datos de los sentidos en términos de representaciones mentales esquemáticas, y es un proceso continuo de conjeturas basado en la evidencia disponible y en los modelos cognitivos disponibles. En el caso de una forma representacional, sin embargo, debe haber dos interpretaciones simultáneas: cuál es la realidad (un lienzo con pintura o un reproductor de CD y un par de altavoces) y qué se está representando (un ramo de flores o un espectáculo musical). Construimos significado a través de un proceso de combinar el concepto entre la representación y la realidad [traducción libre del autor]. (Zagorsky-Thomas 2014: 24)

Fue por estas concepciones tan particulares que el investigador británico propuso las ocho categorías para el estudio musicológico de la producción discográfica presentadas anteriormente.

A través de la corta historia de esta área disciplinar del arte de la grabación y la producción musical, otros autores también han mencionado particularidades de la función específica del productor. Tal es el caso de Antoine Hennion, que en 1983 propuso pautas para la producción de un “éxito musical”, entre ellas el trabajo del productor musical como algo casi intuitivo, que, a pesar del amplio conocimiento que pudiera tener en la materia finalmente terminaba decidiéndose por las tomas que más lo emocionaron.

El productor no es una calculadora. Su conocimiento de la escena de la música pop y su experiencia del público solo tienen valor cuando los ha integrado dentro de una sensibilidad “inmediata”; solo entonces garantizan en silencio la autenticidad de su gusto, que puede ejercitarse espontáneamente y en subjetividad. Puede olvidar los criterios que ha interiorizado, dejarse llevar por sus sentimientos y reaccionar a lo que percibe como sensaciones puramente físicas producidas por diferentes efectos: “selección tomas según lo que me emociona cuando escucho; es completamente idiota, pero así es; ni siquiera puedo explicar por qué; es puramente

físico; espero que hasta se me hormiguea la piel” [traducción libre del autor]. (Hennion, 1983: 187)

Estas decisiones que los productores, directores musicales, intérpretes y en muchas oportunidades grabadores toman en los estudios de grabación dan cuenta del carácter no solo efímero del momento, sino que de que este queda registrado de manera fija para la posteridad, pareciéndose más a una fotografía que capta un momento y situación específicos y muestra al mismo tiempo su carácter procesual en el sentido de la “fase modular” expuesto por Parra Valencia (2019).

No obstante el hecho de que este registro sea apenas una de las etapas de la cadena productiva y creativa, también es uno de los más interesantes en términos artísticos, pues conlleva una alta dosis de misticismo, imaginación e intuición. Son los casos ya contados de don Antonio Fuentes y Jaime Rincón cuando dejaron la respiración exagerada de Gustavo Quintero en *La cinta verde* (1961) o las animaciones espontáneas de los percusionistas que luego se convertían en una especie de *leitmotiv* que era reutilizado en las siguientes grabaciones para tener un punto de reconocimiento y engancho de parte de la audiencia.

El documental de Quincy Jones difundido en Netflix, que lleva su nombre, lo muestra en una entrevista de 1978 en la que afirmó lo siguiente:

En las grabaciones me gustaba dejar un porcentaje de entre el 20 y el 30 %, porque así se deja lugar para la magia, y grabar discos se trata de capturar la magia, los momentos realmente mágicos, de grabar el momento en una cinta; creo que lo que se expresa es la magia del momento”. (Hicks & Jones, 2018)

De esta forma, el afamado artista deja un componente a la suerte del momento y la espontaneidad de la interpretación de los músicos –contando, obviamente, con su talento–. Para 1978, la grabación multicanal ya permitía la sobre-grabación de tomas, hecho que indujo a los productores a una suerte de búsqueda del sonido perfecto, quitándole así ese alto porcentaje al factor efímero y espontáneo del momento musical, pues este se buscaba no como un momento sonoro especial, sino como la selección de un “fotograma” entre un número determinado de tomas donde se desechaban las malas y se escogían las buenas desde la percepción del productor.³⁹²

Lo anterior evoca las representaciones mentales esquemáticas de las que hablaba Zagorsky-Thomas (2014), que van más allá de los conceptos de simple afinación y ritmo y se enfocan en la sensación que la toma perfecta representa, algo similar a la caricatura del inicio de este capítulo en la que los músicos les piden a los ingenieros en el cuarto de control que les ponga “un poco más de emoción” en la toma.

³⁹² Como fue mencionado, el álbum *Kind of Blue (Legacy Edition)*, de Miles Davis, grabado en 1959, incluye tomas inéditas que permiten identificar la naturalidad del momento.

En su libro *What is music production?* (2011), los productores y profesores británicos Russ Hepworth-Sawyer y Craig Golding propusieron una definición aproximada de lo que es un productor al estilo tradicional, basada en que, para ellos, la multiplicidad de funciones, roles y habilidades, así lo determina.

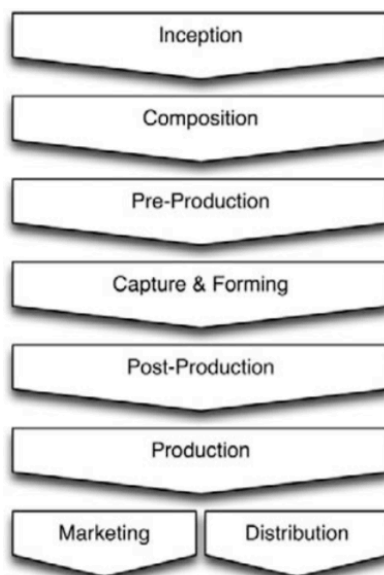
Nos referimos al productor tradicional como alguien a quien se le ha permitido el control creativo de un proceso de grabación. Por ejemplo, supondríamos que un productor tradicional que trabajó durante los años sesenta hasta los ochenta estaría acostumbrado a actuar a veces con un equipo de ingenieros más grande compuesto por un ingeniero (si fuera necesario o elegido) y quizás un operador de cinta o ingeniero asistente.

Su función sería captar y fomentar las actuaciones de los artistas utilizando las opciones disponibles para ellos. El productor sería la caja de resonancia del artista, alguien con quien intercambiar ideas y recibir una opinión objetiva [traducción libre del autor]. (Hepworth-Sawyer & Golding, 2014: 4)

Esta definición encaja de manera precisa en la actuación de los productores de música tropical colombiana en las décadas de 1960 y 1970, donde su papel era poco más que la coordinación y tutoría al artista; algunos, sin embargo, tenían funciones de índole técnico o musical, por ejemplo, aquellos que preparaban el escenario de grabación a los músicos, el posicionamiento de micrófonos, la separación entre los instrumentos o los niveles de captura y monitoreo. Por otro lado estaban los productores que a la vez eran arreglistas, entregaban las partituras a los intérpretes y dirigían la grabación en coordinación con el grabador, que también tenía la potestad de aportar desde lo estético a partir del manejo de las máquinas.

Hepworth-Sawyer y Golding también profundizaron en la problemática actual del término y del proceso de producción, dividiendo las posibilidades de acercamiento epistemológico en dos, a partir de los términos *producción musical* y *proceso de producción* [Figura 4.11]. (2014: 20)

FIGURA 4.11. EL PROCESO DE PRODUCCIÓN MUSICAL SEGÚN HEPWORTH-SAWYER Y GOLDING



Fuente: Hepworth-Sawyer & Golding (2014: 17).

Esta organización de las actividades descrita por Hepworth-Sawyer y Golding da cuenta de una distribución de las etapas compatibles incluso a cualquier producto comercial tangible o intangible, tanto que aparece el término “producción” dentro del mismo proceso. En resumidas cuentas, las etapas inicialmente son la *concepción* de la idea y la *composición* musical; para el caso de la música tropical, a veces se presentan como una sola, pues la “idea” hace parte de un proceso tácito e implícito en las funciones o labores de quienes participan en el proyecto, toda vez que estaban contratados precisamente para la generación y concepción de ideas artísticas y comerciales dentro de la organización discográfica.

Le sigue la etapa de *preproducción*, es decir, todo aquello que antecede el proceso mismo de grabación, que, en el caso de esta investigación, es la puesta en escena musical de cada una de las partes, incluidos los análisis de las formas de grabación y los arreglos musicales. Continúa la etapa de *captura y grabación*, cuando se supone que los arreglos están consolidados musicalmente en un ensamble artístico y se disponen para la captura formal. En ocasiones esta etapa se entramaba con la de preproducción; por ejemplo, en las orquestas de gran tamaño básicamente era la puesta en escena y un par de repases de lectura a primera vista para iniciar con las capturas; no obstante, en la medida en que los procesos de captura avanzaron a la par de los avances tecnológicos de grabación, se fueron separando en dos etapas muy definidas.

Más adelante entra la etapa de *post-producción*, que incluye la edición, la mezcla y la masterización, procesos que también se han venido separando en razón de los avances tecnológicos, que han sido directamente proporcionales al crecimiento de cada una de las

etapas del proceso de grabación y asimismo se han encargado de “implosionar” o desagregarlas.

Finalmente se llega a la etapa de *producción* o *duplicación*, relacionada con los soportes tangibles de distribución: vinilo, casete y discos compactos –aunque en la actualidad están a tan solo un correo y un archivo de audio para disfrutar de la obra en cualquier plataforma de distribución–, lo que lleva a los procesos paralelos de *mercadeo* y *distribución*, que por los mismos cambios en la tecnología de audio prácticamente han remplazado la duplicación.

Juan de Dios Cuartas expuso una gran variedad de definiciones de productor, incluso traídas desde textos como el Diccionario Oxford y el de la Real Academia Española, pero, aun ante esta diversidad, el autor subrayó la dificultad de definirlo de manera adecuada.

Tratar de definir el papel del productor es tratar de comprender la gran variedad de habilidades y atributos implícitos en esta labor. Un productor debe realizar de intermediador entre lo que quiere el artista y lo que verdaderamente necesita para lanzar su carrera discográfica en unos casos o mantener, evolucionar, relanzar, etc. su carrera en otros.

En este sentido, el productor debe ser un perfecto conocedor del medio en el que se mueve, esto es, la industria musical de la que depende y cuya relación se traduce en una negociación de *royalties*. El camino para conseguirlo pasa por un control musical y técnico de todo el proceso, unido a otros aspectos decisivos como el clímax de las sesiones de grabación, la empatía con los artistas y su capacidad de liderazgo. (Juan de Dios Cuartas, 2015: 50)

Es claro que para este autor, el productor es un líder que propone y adecua las circunstancias a través de las cuales se va a concretar un producto artístico-discográfico dentro del espacio del estudio de grabación, que siempre será de carácter creativo más que administrativo, pues su propuesta organizacional depende exclusivamente de su capacidad de aportar ideas y enhebrar conceptos de quienes allí participan. Llama la atención su posición respecto a la invisibilidad de los derechos derivados de propiedad intelectual que han tenido los productores musicales a lo largo de la historia, pues a pesar de tener un aporte de carácter creativo, solo recibían algún tipo de regalías si efectivamente eran autores de las obras, mas no como productores. (Juan de Dios Cuartas, 2015: 47).³⁹³

El texto académico *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*, de los profesores e investigadores Meining Cheung Ruiz y Luis Pérez Valero, de la Universidad de las Artes, en Guayaquil, Ecuador (2020), describe ampliamente la producción musical y la función del productor con base en su experiencia académica y profesional.

El productor musical es un individuo capaz de diseñar y elaborar un concepto musical y llevarlo al mercado. Si escogemos casos específicos aislados, observamos, primero, que el productor musical es el que genera el concepto: en posesión de su ojo especializado tiene la visión futura

³⁹³ En la actualidad, este asunto se ha venido reconsiderando, particularmente en los géneros urbanos como el reggaetón, donde los productores son los primeros en ser firmados por las editoriales musicales.

del potencial del artista desde la imagen hasta el género musical que sea mercantilmente factible como producto consumible para las masas. A esto le sigue el poder de proyección, la ejecución de proyectos y las formas de conseguir efectividad en términos musicales, técnicos y de imagen. Por último, posee capacidades de negociación para catapultar aquello que ha concebido para el estrellato.

Un productor musical es un profesional que comprende y aplica conceptos musicales y estéticos para los géneros en los que se desenvuelve. Sus objetivos pueden ser artísticos (el arte por el arte) o con propósitos comerciales que, junto a criterios estilísticos, culminan en un producto musical. Los productos musicales varían desde la producción de un sencillo, un EP, un LP o actividades derivadas como un concierto o *show* radial, hasta la producción de material musical para realizaciones multimedia. (Chaung & Pérez, 2020: 16)

Un último aporte enfocado en la búsqueda apropiada de la definición de productor musical es una cita extractada de un texto de 2010 del autor:

[El productor musical] es el encargado de la producción, tanto artística y musical como técnica. Sus funciones incluyen los arreglos musicales, la elección de los intérpretes y ejecutantes de la grabación, la focalización de la visión estética del artista producido y la generación de propuestas e innovaciones musicales con miras a generar un producto musical exitoso; en otras palabras, es la persona que crea los grandes éxitos de la música, los “número uno” de las listas; además, conoce todos los sistemas de grabación de última generación y su uso.

En resumen, es una persona con grandes conocimientos musicales y del sonido y sus técnicas, sean académicos o empíricos. La historia nos ha mostrado que muchas veces no es necesario ser un ingeniero de sonido o un músico de conservatorio para crear producciones musicales exitosas; muchas veces el productor es un simple operario de equipos, con grandes capacidades musicales y mucha intuición. (Caballero Parra, 2010: 274-275)

Aunque dista un poco de la concepción actual que el autor tiene de la producción y el productor musical, la declaración anterior conserva apuntes inmutables y, para el caso de la música tropical colombiana, contiene una incorporación de funciones y momentos particulares de este estilo musical.

3.1 LA MULTIPLICIDAD DE FUNCIONES DEL PRODUCTOR

El productor musical contemporáneo dista mucho de aquel productor, grabador o director artístico de ayer, en especial si se tiene en consideración el género musical, por las condiciones particulares en las que se dio este fenómeno en los procesos disqueros en Medellín en las décadas de 1960 y 1970, cuando las seis tipologías funcionales de Burgess (2013) –artista, autor, facilitador, colaborativo, permisivo y consultor– se mezclaban para generar otros tipos de productores según las actividades que estos desempeñaban. Debe, entonces, trasladarse tales tipologías a esa época, cuando dichas tipologías estaban trazadas en tenues líneas que casi siempre se difuminaban entre sí hasta el punto de no poder identificar las verdaderas a partir de la escasa información que aparecía en los LP. Cabe

recordar que este autor afirmó que muchos productores se destacan por sus bases musicales, su procedencia o su talento o experiencia previa. (Burgess, 2013)

En el caso que ocupa esta investigación, los productores provenían de cualquier fuente o experiencia previa, aunque se favorecía a los del sector de las telecomunicaciones o la radio, la mayoría de los cuales apenas tenía conocimientos en ingeniería de audio. No sobra traer a la memoria que los primeros miembros de la Audio Engineering Society, creada en Ciudad de Nueva York en 1948, eran ingenieros en disciplinas como la electrónica y la electricidad a los que, antes del ingreso de músicos con experiencia en producción artística y musical, se les habían unido ingenieros informáticos.

Don Antonio Fuentes, el fundador de la disquera de su nombre en 1934, era un radioaficionado en una época en que la radio era un lujo no solo en Colombia sino en muchos otros países. Ya desde la década anterior, y aunque la intención inicial era que se preparara para asumir el liderazgo de la compañía farmacéutica familiar, había conocido en Estados Unidos los procesos de grabación y fabricación de los discos en la planta de la RCA Victor. Además de ser un aficionado a la radio y los discos, don Antonio también tocaba el violín y la guitarra hawaiana, con la que grabó la colección *Cuerdas que lloran* en la década de 1960, y a ese acervo de gustos, conocimientos y competencias le sumaba el de compositor. De “La múcura” y “Mi cafetal”, dos de las obras más exitosas. Existen diferentes versiones relacionadas con la autoría –atribuida también a Crescencio Salcedo– y están en proceso de reclamo de propiedad intelectual.

De todo lo anterior, el mayor reconocimiento de la música colombiana y la industria nacional del disco a don Antonio es la producción y creación de agrupaciones musicales alrededor de los ritmos de la costa atlántica del país como el porro, la cumbia y la gaita. Según Peláez y Jaramillo (1966), la vocación de don Antonio fue la de recoger este tipo de ritmos y hacerlos comerciales; de allí que varios de los más importantes grupos y artistas de estos géneros hayan pasado por sus estudios: desde Guillermo Buitrago en la sala de su casa, pasando por el legendario maestro Lucho Bermúdez en su estudio de la Emisora Fuentes en Cartagena de Indias, hasta la banda que configuró con Pedro Laza para acompañar a Daniel Santos en el estudio del barrio Manga de la misma ciudad en 1958. La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros, Clímaco Sarmiento y su Orquesta, Los Corraleros de Majagual, La Sonora Dinamita, La Sonora Cienaguera, Los Diplomáticos, La Sonora Marinera y La Sonora Malecón Club fueron algunas de las agrupaciones creadas por él. Ahora bien, sin demeritar sus intenciones de recuperación y divulgación del folclor costeño, es evidente su propósito más claro era el de hacer productos que dieran utilidad económica.

A su retiro en 1968, sus hijos José María, Pedro y Rosario asumieron el control de la disquera. Como fue mencionado, el primero se encargó de la cadena productiva, la dirección artística y la actualización de los equipos; en otras palabras, su remplazo natural. Respecto del segundo, además de las funciones administrativas también tuvo injerencia artística: a él se le atribuye la creación del famoso compilado *14 Cañonazos Bailables* (Peláez & Jaramillo, 1996: 56). Por su parte, Rosario fue la encargada de los temas de relaciones públicas y, en

especial, del acabado artístico final de las carátulas de los LP. A ella se le atribuyen varias de las fotografías de carátulas legendarias de la década de 1970.

Al igual que su padre, don José María también se formó en Estados Unidos en todos los asuntos relacionados con la cadena productiva del disco, y a partir de 1970 fue el artífice de una seguidilla de éxitos comerciales, el creador de nuevas agrupaciones que aun a hoy tienen acogida –Afrosound, Wganda Kenya, Fruko y sus Tesos, Latin Brothers– y un vigilante constante del estado tecnológico de los equipos de grabación de la disquera.³⁹⁴

Se podría afirmar entonces que tanto padre e hijo fueron productores discográficos, aunque con cualidades y enfoques diferentes.

Por un lado, la pasión musical que don Antonio les imprimía a las producciones que dirigía lo ubica en la categoría de productor *autor* y *colaborador*. (Burgess, 2013)

De tanto trajinar con grabadoras primitivas de alambre y de acetato en la radio, se me ocurrió grabar la música costeña con toda su crudeza, tal como allí se interpretaba para entonces, inculcando poco a poco a los músicos a que moderáramos los ritmos y limpiáramos la maleza que pudieran tener. Así se hizo y de ahí en adelante el porro, la gaita, el mapalé, la cumbia y los demás ritmos se convirtieron en locura colectiva. (Pelález & Jaramillo, 1996: 40)

Cuando don Antonio decía “limpiáramos la maleza” se refería a un proceso de pulimiento – incluso de blanqueamiento– de las agrupaciones que llegaban de las fiestas pueblerinas y los carnavales en las calles a interpretar su música en el espacio cerrado y estrecho de un estudio de grabación donde era necesario pulir el sonido, ajustar los arreglos y adaptar los instrumentos para que fuera más apta para el consumo discográfico.

Por otra parte, la categoría de don José María es la de productor *facilitador* o *permisivo* (Burgess, 2013), aquel que hace que las cosas sucedan. El liderazgo que le imprimió a su equipo creativo de colaboradores se manifestó en productos innovadores psicodélicos y experimentales con grandes alcances comerciales, un ejemplo de los cuales es la salsa, género que solo hasta la década de los ochenta fue imitada por las demás disqueras locales, incluyendo al famoso Grupo Niche, de Codiscos. Esta propuesta, combinada con una atrevida y agresiva campaña comercial que incluso atraía a sus filas a empleados de otras compañías fue su sello diferenciador.

Cambiando de tópico, es interesante el manejo que Discos Fuentes le daba a los créditos técnicos en esta época. Si bien en el primer álbum de Los Golden Boys –*Los Golden Boys* (F.L.P. 0156)– aparecen en la contraportada los nombres de Jaime Rincón Parra como director general y Mario Rincón Parra como ingeniero de sonido, en álbumes siguientes don Antonio es el primero y José María el segundo; ¿estrategia de posicionamiento de las cabezas administrativas? Difícil respuesta, que no puede ir más allá de la mera especulación.

³⁹⁴ Aunque para la década de 1980 la familia Fuentes se había radicado en Estados Unidos y había dejado la administración de la disquera en manos de personas de confianza, incluso hasta bien entrada la década de 1990 don José María siempre estuvo al tanto de este asunto.

Tales cabezas necesitaban de un cuerpo: el de los hermanos Rincón Parra. Jaime había sido director artístico en otras disqueras, y para 1960 ya era la mano derecha de don Antonio; y Mario, su hermano, entró a recoger todo el conocimiento adquirido por ambos.

4. MARIO RINCÓN PARRA Y DISCOS FUENTES

Junto a su hermano Jaime, Mario comenzó su carrera de grabador en Discos Ondina en 1959, y durante las décadas de 1960 y 1970 fue el grabador estrella en Discos Fuentes. Los principales productos comerciales pasaron por sus manos, ya sea como técnico de grabación, productor o ingeniero de corte. Así narró sus inicios en la disquera:

Mi ingreso a Fuentes fue por obra de mi hermano Jaime, el compositor de “La cuchilla”, que en esa época, en el 59, trabajaba en Discos Ondina, que quedaba por la Clínica Municipal, al frente de Pepalfa. Allí en Fuentes conocí las distancias de los micrófonos; no había ecualización cuando eso: todo era *flat*, pero teníamos micrófonos especiales en varias frecuencias –altas, medias y bajas– que utilizábamos según el instrumento para poder sacar un buen sonido; todos grababan juntos.

En ese entonces Toño Fuentes no tenía su estudio en Guayabal y llevó a Luis Carlos Jaramillo –que cantaba letras de doble sentido, muy jocoso–, a Las Trigueñitas y a Boven y Villafuerte. Yo ya manejaba los controles de grabación y Toño se dio cuenta del oído que tenía porque yo corregía a los músicos; así que me dijo:

—Mariecito: cuando tenga la fábrica en Guayabal te voy a llevar para mis estudios porque tenés muy buen oído.

Le repito que él me dijo que yo escuchaba demasiado, incluso hasta los músicos me lo decían, y yo los hacía volver a repetir la música. El viejo también tenía muy buen oído, muy fino.

Una vez me tocó salir de la grabación del viejo Toño porque un tipo al que le decían el *Muñecón*, un saxofonista muy famoso de Montería, se enojó conmigo y con él porque yo lo corregía a cada rato; entonces me salí y le dejé la grabación al viejo, que estaba grabando la banda de porros La Sonora Cordobesa. (Rincón Parra, 2018E)

Cuán cierto es que el oído musical es insondable y no siempre necesita de aprendizajes formales: basta con la capacidad innata de sentir y entender el lenguaje de la música e irse nutriendo de pautas y criterios para saber cuándo las cosas están bien o necesitan de ajustes; así fue Mario en el arte de producir discos, competencia a la que sumó la de cortador, que ya traía desde su trabajo en Discos Ondina en un torno monofónico al que le decían “la araña”, configurado con una aguja o cabeza Grampian para cortes de 78 y 45 rpm y LP, y con un preamplificador Gotham, uno de los sistemas más importantes de la época, que se adaptaba a cualquier marca de torno [Figura 4.12].

FIGURA 4.12. MANUAL DE LAS CABEZAS DE CORTE Y AMPLIFICADOR GRAMPIAN-GOTHAM (1959)



Fuente: worldradiohistory.com (1959).³⁹⁵

En la Figura 4.13 se aprecia a un novel Mario en Discos Ondina –al fondo, camisa de rayas– recibiendo instrucciones de don Antonio Fuentes; los acompañan Humberto Pabón –derecha, de corbata–, el señor Villafuerte del dueto Bowen y Villafuerte –derecha– y el bajista Luis Eduardo Gutiérrez, director artístico de música popular en Discos Fuentes –izquierda abajo.

³⁹⁵ Disponible en: <https://worldradiohistory.com/Archive-Catalogs/Miscellaneous-Manufacturers/Gotham%2059%20Catalog-1959.pdf>

FIGURA 4.13. MARIO RINCÓN PARRA RECIBIENDO INSTRUCCIONES DE DON ANTONIO FUENTES EN DISCOS ONDINA (c.1959)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Mario Rincón Parra.

El inicio de Mario en Discos Fuentes en 1960 no fue el esperado: la planta aún estaba en construcción e incluso en algunos sectores se encontraba en obra negra.

En Ondina mi hermano me enseñó a hacer cortes para 45 y 78 rpm y LP; allí aprendí mucho y me pulí. Luego, en los años sesenta, cuando Toño [don Antonio Fuentes] montó los estudios de Discos Fuentes, todavía estaban echando agua, pero así grabábamos en un solo canal, todos juntos. Me tocaba poner los micrófonos mientras Toño grababa. (Rincón Parra, 2018E)

Superada la situación, la disquera rápidamente logró crecer y acondicionar sus estudios para grabar una de las colecciones más importantes de música tropical del mundo: el catálogo de Discos Fuentes.

La Figura 4.14 muestra el incipiente estado en que se encontraba el cuarto de control. En la fotografía, junto con don Antonio, aparecen, Mario –sentado– y don José María Fuentes –de pie–. Nótese el preamplificador colocado en una mesita –del cual cuelgan los cables de los audífonos–, tan diferente a la disposición en *rack* de estos equipos en la actualidad; y la consola hecha a la medida por el ingeniero norteamericano Sidney Feldman e instalada por Thomas Franken.

FIGURA 4.14. DISCOS FUENTES. CUARTO DE CONTROL (1960)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Mario Rincón Parra.

Con la práctica y el tiempo, Mario se convirtió en un experto en la ubicación de micrófonos para la captura adecuada del sonido sin necesidad del uso de ecualizadores en la mezcla, que apenas estuvieron disponibles a partir de 1969. Aun así, no dejó de aplicar los conocimientos adquiridos y siguió usando estas técnicas incluso en la época de las grandes consolas, un hábito que ayudaba a reducir los costosos tiempos de producción.

La Figura 4.15 muestra otra fotografía del cuarto de control de la disquera, esta vez en algún año posterior al del montaje inicial de la figura anterior.

FIGURA 4.15. DISCOS FUENTES. CUARTO DE CONTROL (DÉCADA DE 1960)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Mario Rincón Parra.

Nótese en la Figura 4.15 la ubicación de los monitores encima de las tres máquinas grabadoras y no al frente de la consola, hecho que pudo obedecer a la posición óptima para la edición de la copia master de la producción. A Mario lo acompaña el señor Álvaro Zapata, director de Recursos Humanos y técnico de cintas de la disquera, al lado de los preamplificadores Ampex 351.

La Figura 4.16 muestra a Mario editando una cinta de un cuarto de pulgada en la máquina monofónica Ampex 300. Para aquellos que nunca tuvieron la necesidad de llevar a cabo este proceso de “alta cirugía” en el que no podía haber errores, reiterar su experticia no es redundante.

FIGURA 4.16. MARIO RINCÓN PARRA EDITANDO UNA CINTA (DÉCADA DE 1960)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Mario Rincón Parra.

La Figura 4.17 muestra la ubicación de una agrupación mixta conformada por piano, dos guitarras, percusión menor, trío de vientos y cantante femenina; el pianista es Julio García, importante productor y arreglista de la agrupación Los Diplomáticos. Nótese lo siguiente: la ausencia de audífonos y la grabación en bloque; y el pequeño parlante intercomunicador entre el elenco y el grabador o el director artístico en el cuarto de control.

FIGURA 4.17. DISCOS FUENTES. CUARTO DE GRABACIÓN (DÉCADA DE 1960)



Fuente: archivo personal del autor.

Cabe retomar en este momento el asunto de la incursión de los audífonos en el mundo de la grabación. Como fue expuesto, su llegada a mediados de la década de 1960 no fue bien recibida por los músicos que ya estaban acostumbrados al sonido real –el suyo y el de sus vecinos–, y no se sentían cómodos con una fuente que había pasado por transductores, cables, preamplificadores, consola y amplificador de audífonos. Hubo que esperar unos años no solo para que los fabricantes mejoraran la calidad y lanzaran los audífonos de referencia, sino también para que los músicos los aceptaran. Claro que no faltaba –ni falta– el que se sacaba uno de ellos para tener referencias directas y monitoreadas.

Con la adquisición de la consola de estado sólido Electrodyne en 1969, Mario afinó aún más su talento como ingeniero –“el mejor sonido que saqué en Discos Fuentes fue con esa consola” (Rincón Parra, 2018E)– y los procesos de grabación en la grabadora Ampex de cuatro canales se facilitaron.³⁹⁶

El problema era que solamente teníamos cuatro canales para grabar la orquesta y estábamos muy limitados; entonces en un canal metíamos el ritmo y el bajo, en otro el piano, las trompetas –todo el *brass*– en otro y el cantante y los coros en el último. Todos los instrumentos estaban en cuatro canales: bajo, ritmo, piano y pitos; mejor dicho: solo instrumentos.

³⁹⁶ Algo muy similar a la forma en la que grabaron Los Beatles en 1969 en el estudio Apple, como se puede apreciar en el documental *Get back* dirigido por Peter Jackson (2021).

Entonces con José María nos inventamos y ensayamos una forma de grabar. Como la voz tenía que ir en un solo canal, había que juntar el bajo con el piano o hacer otra cosa, y eso no quedaba tan limpio; así que primero grabamos toda la orquesta en los cuatro canales, los nivelábamos en la consola y poníamos al cantante y los coristas con audífonos a cantar sobre la pista, y todo esto se juntaba en la grabadora de dos canales. Si se equivocaban, yo tenía que hacer un fundido con la cuchilla; ahí saqué el mejor sonido de mi vida: en cuatro canales más los otros dos extras que nos inventamos nosotros.

Luego llegaron grabadoras con más canales y no había tanto problema; lo importante era la buena música, y ya teníamos mucha experiencia en la manipulación de micrófonos y consolas; pero ciertas grabaciones salían frías y empezamos a grabar por secciones para que no se perdiera la dinámica y el ensamble quedara bien; todos juntos pero bien nivelados.

Cuando bajábamos a monoaural y entraba la voz, todo el mundo menos el bajo y el piano bajaba su nivel un poco; y cuando salía el cantante, otra vez subían el nivel. Antes de grabar nivelábamos las tres trompetas en un solo micrófono para que de esta manera todo saliera bien. (Rincón Parra, 2018E)

Innovación, tal como el nuevo lenguaje la denomina; *recursividad*, a la vieja usanza. ¿Qué más puede decirse del ingenio de estos técnicos que, fuera una agrupación tropical, una *big band* o una orquesta de salsa, tuvieron la facultad de aprovechar la escasa capacidad que ofrecían las grabadoras hasta la mitad de la década de 1970 para reunir, en tiempo real y sin transferencias innecesarias de cinta, la información de audio? Lo mismo puede afirmarse de la destreza musical de los intérpretes, que eran conscientes de las limitaciones, pero que se fueron convirtiendo en curtidos músicos de sesión.

Cuando Mario mencionó que ciertas grabaciones salían “frías”, se estaba refiriendo al hecho de que la implementación de la tecnología *sound on sound*, que llegó con el aumento del número de canales disponibles en las grabadoras y la posibilidad del sincronismo – escuchar un canal ya grabado mientras se grababa otro– tomó un tiempo para comprender su esencia, particularidades y ventajas. Ahora del sonido en bloque se estaba pasando al sonido individual, “perfecto”, en el sentido de su afinación y acople, que en su criterio era frío y que en ocasiones lo regresó a su técnica de siempre. Con todo, para bien o para mal, esta innovación trajo consigo otras formas de creación cambiando la estética sonora de las producciones discográficas; ejemplo de ello fue la entrada del protocolo MIDI³⁹⁷ con la posibilidad de grabar con máquinas y software de tiempo y afinación, ahí sí tomas “perfectas”.

La Figura 4.18 muestra a Mario y a don Antonio acompañados por Héctor de La Barrera, antiguo grabador del estudio del barrio Manga en Cartagena de Indias. Nótese las grabadoras Ampex y la consola Electrodyne.

³⁹⁷ *Musical Instrument Digital Interface*. Protocolo de conexión presentado en la AES en 1981 que permite la comunicación entre instrumentos musicales digitales y los ordenadores.

FIGURA 4.18. DISCOS FUENTES. CUARTO DE CONTROL (C. 1975)



Fuentes: archivo personal del autor. Cortesía de Mario Rincón Parra.

Continuando con la trayectoria de Mario, es importante destacar el apoyo que recibió de las directivas de la disquera, que siempre lo llevaban a cursos de actualización, ferias y convenciones en Estados Unidos.

Toño Fuentes comenzó a grabar con los ecualizadores, y después yo me fui un mes con José María, el hijo, a Mastertone, a Nueva York, a aprender a manejarlos con las frecuencias exactas de los instrumentos. Los ingenieros me dieron una tabla: la conga, 440 dB, y así para todos los instrumentos, y los apunté en una libreta para que salieran con buen sonido y gusto musical.

Eso fue en 1975. Los ecualizadores ya estaban aquí en la ciudad, pero no sabíamos usarlos bien. Ese año grabamos “El preso”, de Fruko,³⁹⁸ después del viaje a Nueva York. Ahí fue cuando conseguimos la consola Electrodyne, el mejor sonido que Fuentes que ha tenido; era de 12 entradas. El mejor sonido que saqué en Discos Fuentes fue con esa consola. (Rincón Parra, 2018E)

Hablar de “El preso” –composición de Álvaro Velásquez, arreglo de Luis Carlos Montoya y dirección musical de Fruko– es hablar de uno de los himnos de la salsa colombiana. Tal como lo describió Mario, el tema fue grabado en el álbum *Fruko, el grande* (D-201011), luego de su regreso de la capacitación. Sin embargo, su declaración acerca de que la consola Electrodyne fue adquirida por Discos Fuentes en 1975 no es correcta, en razón de que en múltiples contracarátulas aparece desde 1969.

³⁹⁸ Rincón Parra se refirió a la orquesta Fruko y sus Tesos y a su director, Julio Ernesto Estrada Rincón.

Lo que sí es cierto es que en 1976 la disquera instaló consola y grabadora nuevas de 16 canales, tal como se muestra en la contracarátula del álbum *Fruko, el bárbaro* (D-201103) [Figura 4.19]. Acompañan a Mario Álvaro José *Joe* Arroyo –derecha– y Wilson *Saoko* Manyoma Gil –izquierda–. Nótese en la consola los medidores analógicos de aguja –los “vúmetros”– y los controles de preamplificación, auxiliares, ecualizadores, paneo y nivel; al fondo se observa la grabadora de cinta analógica de dos pulgadas con los 16 medidores.³⁹⁹

FIGURA 4.19. DISCOS FUENTES. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO, EL BÁRBARO* (1976)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

Explicaba Zagorsky-Thomas (2014) que uno de los ocho aspectos relevantes para el análisis musicológico de las grabaciones discográficas es el “entrenamiento, la comunicación y la práctica en el estudio de grabación”, referido a quienes cumplen la labor de grabadores,

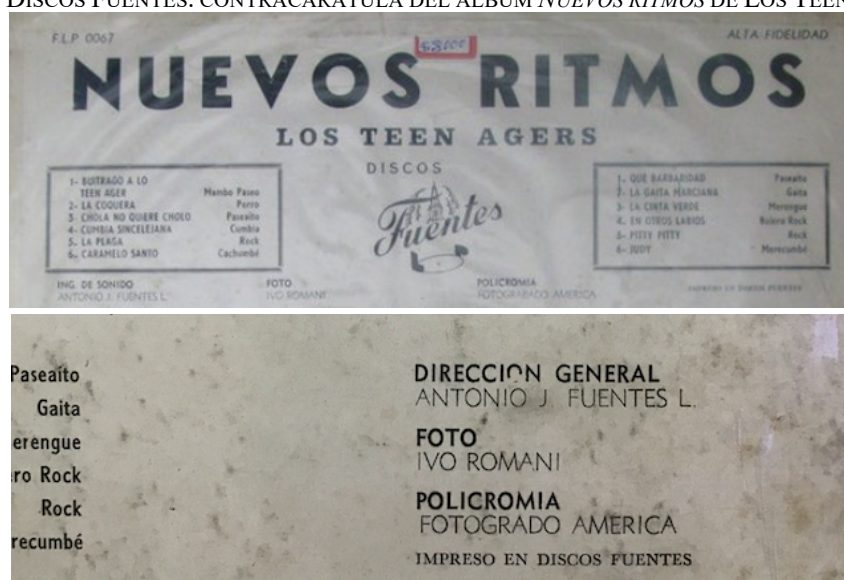
³⁹⁹ En los estudios tradicionales era necesario hacer dos tipos de mediciones, cada una con sus respectivos medidores: 1) los de la señal de entrada del instrumento a la consola, en la que se aplicaban los procesos de frecuencia, dinámica y espacio, ubicados en el panel frontal de la consola (*meter bridge*); y 2) los del nivel de grabación que llegaban a la grabadora analógica y quedaban registrado en la cinta. El desafío del técnico era saber controlar estos niveles para que no se presentara sobre-modulación.

directores o productores, para definir los roles y las funciones de los equipos creativos que toman las decisiones artísticas de una producción musical.

En el caso de las circunstancias de tiempo y lugar consideradas en este trabajo, los actores indispensables para el devenir de una producción discográfica eran llamados simplemente “grabadores”, aunque su función empresarial y comercial era la de ingeniero de sonido y, ocasionalmente, la de productor.

Mario era mencionado de una u otra forma, pero cuando fungía como grabador había otra persona –el director artístico, el arreglista o el productor– que ocupaba un nivel superior de jerarquía. Previo a su participación creativa, que comenzó a darse a partir de 1970, los créditos de ingeniero de sonido, director artístico o director general eran para don Antonio Fuentes y su hijo José María; incluso, dependiendo de la edición o el tiraje, estos podían aparecer con diferentes roles [Figura 4.20].

FIGURA 4.20. DISCOS FUENTES. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *NUEVOS RITMOS DE LOS TEEN AGERS* (1961)



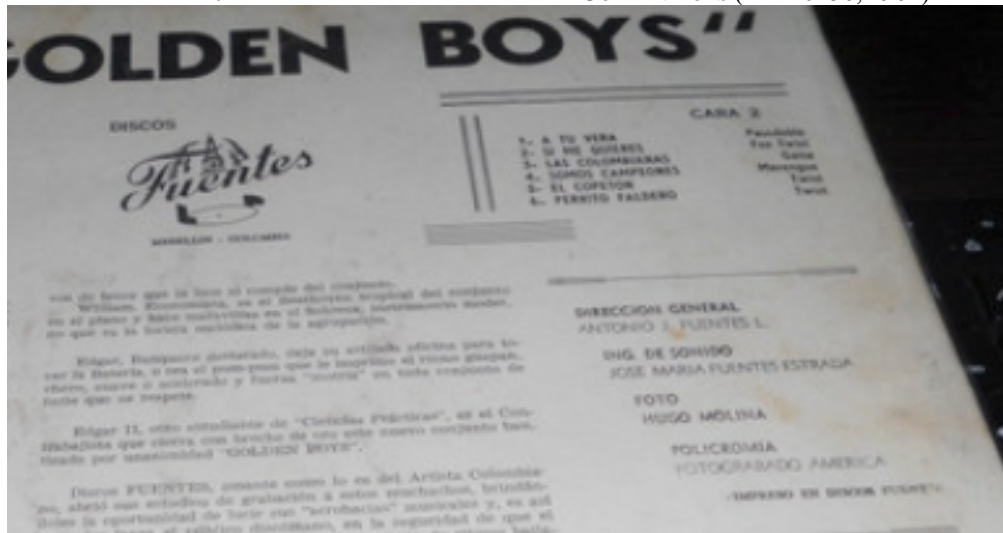
Fuente: archivo personal del autor.

En la primera imagen de la Figura 4.20 –*Nuevos Ritmos* (F.L.P –067), de Los Teen Agers–, don Antonio Fuentes aparece como ingeniero de sonido, mientras que en la segunda es director general, todo ello en un mismo álbum, pero en diferentes ediciones. Ciertamente existe una gran diferencia conceptual y funcional entre estos dos roles; sin embargo, la laxitud con la que estas tipologías funcionales eran diferenciadas y presentadas en la década de 1960 parece que obedecían más a un capricho personal que a un verdadero rol, particularmente cuando los protagonistas eran los mismos propietarios de la disquera.

No obstante, en el álbum *Los Golden Boys* (F.L.P. –0156), de 1964, padre e hijo aparecen, respectivamente, como director e ingeniero de sonido [Figura 4.17].

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

FIGURA 4.17. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *GOLDEN BOYS* (FLP-0156, 1964)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴⁰⁰

En álbumes como *Remolino Musical* (F.L.P. 0170) y *Mosaicos* (L.P.F. 0204), de Los Golden Boys, los hermanos Jaime y Mario Rincón Parra aparecen como director e ingeniero de sonido, respectivamente [Figura 4.18].

FIGURA 4.18. CONTRACARÁTULAS DEL ÁLBUMES DE LOS GOLDEN BOYS (1964-1965)



⁴⁰⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/7885665-Los-Golden-Boys-Los-Golden-Boys/image/SW1hZ2U6MjExNzI4NTk=>



Fuente: archivo personal del autor.

A partir del conocimiento y experticia adquiridos en la década de 1960, para la de 1970 Mario comenzó a tener mayor protagonismo y compartió ideas musicales y conceptuales al lado de los arreglistas y directores.

Era muy bueno trabajar con los dos [Luis Carlos Montoya y Fruko]. Luis Carlos era muy buen arreglista y muy creativo; y Fruko era de montaje en el estudio, un proceso que, aunque más demorado, dejaba la música con mucho sabor. Hay distintas opiniones: el arreglista trabaja solo en su casa con sus ideas, mientras que en el estudio estas abundan y en la marcha se cambian. De todo ello aprendí mucho para cuando me tocaba dirigir y producir temas.

Toño Fuentes desbarataba los arreglos que traían los músicos de la costa; estaban escritos en papeles pequeñitos y el viejo les hacía cambiar las vueltas y los mambos. Como eran muy sencillos, una introducción, un mambo y la letra [la entrada de la voz], repita, y al final un mambito de 8 o 16 compases, Toño les decía que deberían tener sabor desde el comienzo y cambiaba el orden.

Yo tenía ritmo para tocar el platillo y lo grabé con los Corraleros [del Majagual]. Como no había ecualización, fuimos al taller de mecánica de la empresa, conseguimos una varilla larga y la metimos debajo del platillo; eso me lo dijo el viejo. (Rincón Parra, 2018E)

Dos enfoques diferentes: el premeditado y bien estructurado de las partituras de Luis Carlos Montoya y el “improvisado”, sin notación musical, de Fruko. Y dos perspectivas de productor de don Antonio Fuentes: la de *facilitador* –en términos de Burgess–, que ajustaba los precarios arreglos que traían los músicos de la costa caribe; y la de *creativo*, por los conceptos y técnicas que fue implementando en los procesos de producción para lograr que el contenido magnético registrado en la cinta fuera una digna representación del imaginario sonoro pensado por los creadores musicales y se enriqueciera con el uso adecuado de estos elementos.

En referencia a la duración de los temas grabados en esos años, llama la atención su corta duración: apenas un poco más de tres minutos. Al respecto, Mario expresó lo siguiente:

En esa época se usaban los discos de 78 [rpm] y la máxima duración [de los temas] era tres minutos y medio, porque mientras más tiempo se les daba, había que poner la profundidad de la aguja muy livianita para que el tema cupiera, aunque quedaba con poquito volumen. Así, no podíamos pasarnos de los tres minutos para que las agujas de los tornamesas, que eran muy romas y no penetraban bien en el *stamper*, no saltaran cuando la canción tenía mucho volumen.

A veces mirábamos con el microscopio los surcos montados uno sobre otro, y era ahí donde se pegaban los discos, sobre todo por el volumen del bajo. Cuando comenzamos a usar las grabadoras de varios canales lo poníamos en el borde de la cinta, es decir, en el canal uno. En la mezcla ubicábamos el bajo en la mitad para que saliera a los dos canales, porque con la cortadora Westrex, el movimiento era hacia los lados y hacia abajo. Con unos *switches* cambiábamos la mezcla de estéreo a mono para no tener que volver a mezclar. Entonces podíamos salir con los discos en estéreo y en monofónico. (Rincón Parra, 2018E)

El testimonio anterior corrobora el hecho de que el factor técnico determinado por las propiedades del formato condicionaba la duración de los temas y, por tanto, su intención artística.

La Tabla 4.1 muestra los créditos en las contracarátulas de las producciones de Fruko en el período 1970-1979.

TABLA 4.1. FRUKO. CRÉDITOS DE LOS ÁLBUMES PUBLICADOS EN EL PERÍODO 1970-1979

#	ÁLBUM	AÑO	CRÉDITOS
1	Tesura (200259)	1970	Productor: José María Fuentes Estrada Dirección musical: Julio Ernesto Estrada Ingeniero de sonido: Mario Rincón Parra
2	A la memoria del muerto (200685)	1972	Produced by / Mario Rincón Recording director / Fruko Sound engineer / Mario Rincón
3	Fruko, el bueno (200710)	1972	Executive producer: José María Fuentes E. Produced by: Mario Rincón P. Musical director: Fruko Recording engineer: Mario Rincón P.
4	Fruko, el bueno Ayunando (200748)	1973	Executive producer: José María Fuentes E. Produced by: Mario Rincón P. Musical director: Fruko Recording engineer: Mario Rincón P.
5	El violento (200868)	1973	Produced by: Mario Rincón P. Musical director: Fruko Recording engineer: Mario Rincón P.
6	El caminante (200945)	1974	General director: José María Fuentes Produced by: Mario Rincón P. Recording director: Fruko

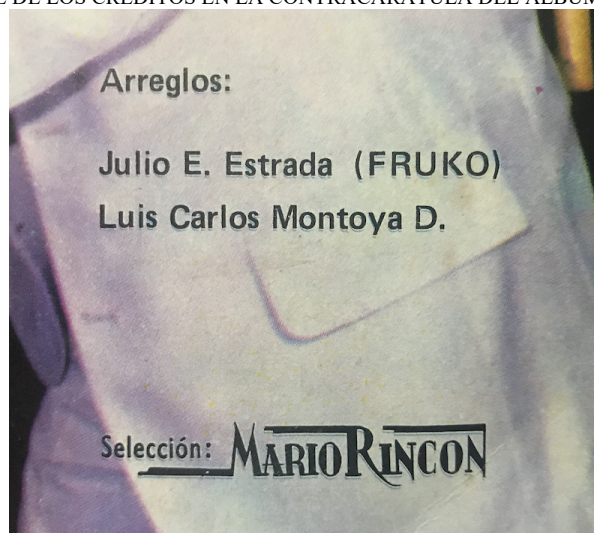
LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

			Arrangments by: Fruko, Hernán Gutiérrez Recording engineer: Mario Rincón P.
7	Fruko, el grande (201011)	1975	Produced by: Mario Rincón P. Musical director: Fruko Recording engineer: Mario Rincón P.
8	Fruko, el bárbaro (201103)	1976	Produced by: Mario Rincón P. Arrangments: Fruko, Luis Carlos Montoya Recorded at: Discos Fuentes Studios 16 – Channel Equipment Engineer: Mario Rincón P.
9	Fruko, el patillero (201133)	1977	Recorded at: Discos Fuentes Produced by: Mario Rincón P. Engineer: Mario Rincón P. Mixed by: Pedro Muriel
10	Fruko, el cocinero mayor (201182)	1978	Selección: Mario Rincón Arreglos de: Julio Estrada “Fruko” y Óscar Hernández
11	Fruko, el teso (201235)	1979	Selección: Mario Rincón Arreglos: Julio E. Estrada (Fruko) y Luis Carlos Montoya

Fuente: elaboración del autor.

En la Tabla 4.1 se aprecia el modo como a través del tiempo se fueron modificando los roles de Mario, que pasó de grabador a productor y terminó como seleccionador, algo así como un curador ubicado en un lugar intermedio entre el productor de A&R y el director artístico. La Figura 4.19 muestra que su nombre aparecía destacado, incluso por encima del de los arreglistas.

FIGURA 4.19. DETALLE DE LOS CRÉDITOS EN LA CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO, EL TESO* (1979)



Fuente: archivo personal del autor.

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

La Tabla 4.2 muestra los créditos en las contracarátulas de las producciones de Afrosound en el período 1973-1979.

TABLA 4.2. AFROSOUND. CRÉDITOS DE LOS ÁLBUMES PUBLICADOS EN EL PERÍODO 1973-1979

#	ÁLBUM	AÑO	CRÉDITOS
1	La danza de los mirlos (200870)	1973	Coordinación: Octavio Ramírez H. y Mario Rincón P. Arreglos: Julio Ernesto Estrada
2	The Afrosound. Onda Brava (200922)	1974	Produced by / Mario Rincón y Julio E. Estrada Recording engineer / Mario Rincón
3	Carruseles (200980)	1974	Productor e ingeniero de sonido: Mario Rincón P. Director musical: Julio E. Estrada
4	The Afrosound. Calor (201075)	1975	Director musical: Julio E. Estrada (Fruko) Producción: Mario Rincón P.
5	La pichoncita (201251)	1979	Selección: Mario Rincón Javier García M.

Fuente: elaboración del autor.

La Tabla 4.3 muestra los créditos en las contracarátulas de las producciones de The Latin Brothers en el período 1974-1979.

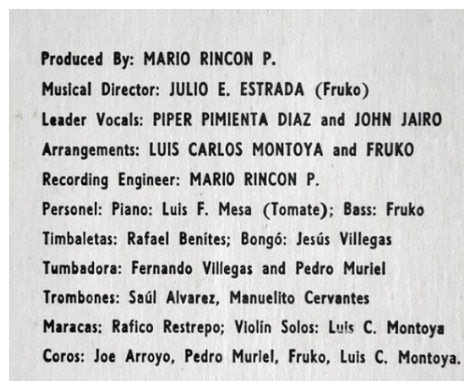
TABLA 4.3. THE LATIN BROTHERS. CRÉDITOS EN LOS ÁLBUMES PUBLICADOS EN EL PERÍODO 1974-1979

#	ÁLBUM	AÑO	CRÉDITOS
1	El picotero (200964)	1974	Productor e ingeniero de sonido: Mario Rincón P. Coordinación: Julio Ernesto Estrada
2	Dale al bombo (201036)	1975	Produced by / Mario Rincón P. Musical director: Julio E. Estrada (Fruko) Recording engineer / Mario Rincón
3	Te encontré (201115)	1976	Production: Mario Rincón P. Recorded at: Discos Fuentes Studios Engineer: Mario Rincón P.
4	Báilame como quieras (201143)	1977	Recorded at: Discos Fuentes Studios Produced by / Mario Rincón P. Engineer: Mario Rincón P. Music manager: Fruko
5	Suavecito, apretaíto (201179)	1978	Selección: Mario Rincón P.
6	The Latin Brothers – En su salsa (201245)	1979	Selección: Mario Rincón P. Arreglos: Julio E. Estrada (Fruko) y Luis Carlos Montoya D. Ingenieros de sonido: Mario Rincón P. y Pedro Muriel G.

Fuente: elaboración del autor.

De la Tabla 4.3 cabe resaltar el hecho de que las producciones de salsa tenían una mayor relevancia y, por tanto, los créditos eran más detallados [Figura 4.20].⁴⁰¹

FIGURA 4.20. THE LATIN BROTHERS. CRÉDITOS DEL ÁLBUM *DALE AL BOMBO* (1975)



Produced By: MARIO RINCON P.
Musical Director: JULIO E. ESTRADA (Fruko)
Leader Vocals: PIPER PIMIENTA DIAZ and JOHN JAIRO
Arrangements: LUIS CARLOS MONTOYA and FRUKO
Recording Engineer: MARIO RINCON P.
Personel: Piano: Luis F. Mesa (Tomate); Bass: Fruko
Timbaletas: Rafael Benites; Bongó: Jesús Villegas
Tumbadora: Fernando Villegas and Pedro Muriel
Trombones: Saúl Alvarez, Manuelito Cervantes
Maracas: Rafico Restrepo; Violín Solos: Luis C. Montoya
Coros: Joe Arroyo, Pedro Muriel, Fruko, Luis C. Montoya.

Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴⁰²

5. ZEIDA/CODISCOS Y GABRIEL ALZATE

Al igual que Discos Fuentes, Zeida/Codiscos también fue una disquera familiar, aunque desde sus inicios delegó en otras personas gran parte de la administración artística de sus productos. Don Alfredo Díez, uno de sus fundadores, era un melómano fascinado por la industria discográfica y al mismo tiempo un experto a la hora de hablar de cantidades, materia prima y costos, una actitud que adquirió por su contacto con Capitol Records y que le imprimió a la disquera desde sus inicios en un pequeño negocio de comercialización de discos en el centro de Medellín hasta su consolidación como una de las principales disqueras del país. Por su parte, don Alberto, su hermano, estuvo a cargo de parte de la dirección artística, y don Guillermo asumió ocasionalmente el rol de productor.

De manera similar a Mario Rincón Parra en Discos Fuentes, Gabriel Alzate fue el grabador principal de esta disquera. Infortunadamente no fue posible tener contacto personal con él, y los datos que se presentan a continuación solo pudieron ser tomados de referencias personales de quienes lo conocieron, los créditos en las contracarátulas de los discos que grabó y la información de las planillas de grabación que aún existen.

A pesar de su clara injerencia como aportante de ideas musicales, Gabriel siempre figuró como grabador, supervisor de sonido o ingeniero, aunque también hacía labores de cortador. La Tabla 4.4 muestra los créditos en las contracarátulas de algunas de las producciones realizadas en Zeida/Codiscos en el período 1967-1976.

⁴⁰¹ Afrosound, Fruko y sus Tesos, y Wganda Kenya eran agrupaciones conformadas por los mismos músicos y equipo de trabajo, incluyendo productor, arreglista, grabador e intérpretes.

⁴⁰² Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/545160-The-Latin-Brothers-Dale-Al-Bombo/image/SW1hZ2U6MjM4NTgxNDg=>

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

TABLA 4.4. ZIEDA/CODISCOS. CRÉDITOS EN LOS ÁLBUMES PUBLICADOS EN EL PERÍODO 1967-1976

#	ÁLBUM	AÑO	CRÉDITOS
1	De película con Los Hispanos (LDZ-20354)	1967	Ingeniero de sonido: Gabriel Alzate Corte de masters: John Escobar Productor asociado: Humberto Moreno
2	De locura con Los Hispanos (LDZ-20383)	1968	Producción: Álvaro Arango Ingeniero de sonido: Gabriel Alzate Dirección musical: Jaime Uribe y Enrique Aguilar
3	¡De ataque! con Los Hispanos (LDZ-20390)	1968	Producción: Álvaro Arango, Guillermo Díez, Humberto Moreno Arreglos: Jaime Uribe, Enrique Aguilar y Laureano Gómez Supervisión y grabación: Gabriel Alzate
4	Los Graduados (LDZ-20403)	1969	Producción: Álvaro Arango Grabación: Gabriel Alzate Arreglos: Jaime Uribe, Enrique Aguilar y Laureano Gómez
5	Juanito preguntón (LDZ-20424)	1970	El productor: Álvaro Arango El arreglista y director: Enrique Aguilar El grabador: Gabriel Alzate
6	Los Claves. Esta sí es la fiesta buena (LDZ-20429)	1970	Arreglos y dirección musical: Enrique Aguilar Dirección artística: Humberto Moreno Sonido: Gabriel Alzate
7	Primeros Los Graduados (LDZ-20440)	1970	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Grabación: Gabriel Alzate
8	¡Qué pareja más pareja! (LDZ-20464)	1971	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Grabación: Gabriel Alzate
9	Eso es Colombia y olé... (LDZ-20474)	1971	Producción y diseño: Álvaro Arango Dirección: Enrique Aguilar Grabación: Gabriel Alzate
10	La pelea del siglo (LDZ-20488)	1971	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Grabación: Gabriel Alzate
11	¡Golazo! (LDZ-20514)	1972	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar, Diego del Real y Laureano Gómez Grabación: Gabriel Alzate
12	¡Qué locura! (LDZ-20522)	1972	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar y Diego del Real Sonido: Gabriel Alzate
13	El culebrero (LDZ-20531)	1973	Producción y dirección: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Sonido: Gabriel Alzate

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

14	¡Sí! son Los Graduados (LDZ-20544)	1974	Producción: Álvaro Arango Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Sonido: Gabriel Alzate
15	Graduados Superstars (LDZ-20571)	1975	Súper arreglos y dirección: Enrique Aguilar y Diego del Real Súper producción: Álvaro Arango Súper dirección artística: Rafael Mejía Súper sonido: Gabriel Alzate
16	Te lo juro yo	1975	Producción: Rafael Mejía, Álvaro Arango y Gildardo Montoya Sonido: Gabriel Alzate Arreglos: Enrique Aguilar y Diego del Real
17	El Combo de las Estrellas. Y punto... (ELDZ-20603)	1975	Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Producción: Rafael Mejía, Álvaro Arango y Gildardo Montoya Sonido: Gabriel Alzate
17	¡Nos sobramos! Los Graduados (LDZ-20609)	1975	Arreglos y dirección: Enrique Aguilar Producción: Rafael Mejía, Álvaro Arango y Gildardo Montoya Sonido: Gabriel Alzate
18	Sin comentarios... (ELDZ-20622)	1976	Producción: Gildardo Montoya y Rafael Mejía Sonido: Gabriel Alzate

Fuente: elaboración del autor.

Nótese en la Tabla 4.4 que, si bien los roles de productor, arreglista y director son constantes en el tiempo, el del grabador va pasando de ingeniero de sonido en la década de 1960 a un confuso “supervisión y grabación” y luego a grabador, grabación o sonido. Una cosa era su presentación al comprador del disco y otra, clara y evidente, su oficio real.

Y es que ¿cómo explicarle a alguien que un *ingeniero de grabación* no es ingeniero?,⁴⁰³ ¿o que la palabra *grabador* tiene una connotación que involucra de forma determinante una función artística y estética más allá del simple rasgo operativo? Estas funciones se mueven de forma constante entre el rol de ingeniero –que para ese entonces sería muy seguramente del campo de la electrónica– y alguien con la autoridad para tomar decisiones artísticas –

⁴⁰³ En términos académicos, la palabra “ingeniero” en Colombia da cuenta de la persona que realizó, culminó y recibió el título universitario que lo acredita como tal; con todo y de manera coloquial se utilizó para denominar a quienes tenían la función operativa de controlar los niveles de audio por medio de artefactos en la radio y la industria discográfica, independientemente de si habían realizados estudios académicos en este campo.

Por su parte, en el ámbito educativo estadounidense, el concepto de *audio engineering* da cuenta de las técnicas que posibilitan la grabación, mezcla y edición con base en el flujo de trabajo y no necesariamente una carrera profesional completa; se trata entonces de una implementación de las técnicas alrededor de la ingeniería de audio que permitan alcanzar un objetivo artístico.

Algunos programas académicos colombianos en el campo de la “música y afines” –como lo designa el Ministerio de Educación Nacional– enfatizan el término *ingeniería de audio* no como un programa completo de ingeniería sino como la aplicación de las técnicas que permiten a un profesional de la música alcanzar sus objetivos y competencias creativas.

determinar si una toma quedó bien, si debe incrementarse el nivel de un instrumento en la mezcla o indicarle al músico que debe repetir su interpretación.

Estas funciones no fueron otorgadas de la noche a la mañana por la industria discográfica de la ciudad, ni mucho menos respetada por quienes conformaban ese dispositivo creativo denominado estudio de grabación, sino que fueron moviéndose entre la permisividad, la inmediatez y el talento que debían demostrar aquellos que se ubicaban detrás del vidrio y al frente de la consola.

Mencionaba Fruko que en su juventud, cuando ingresó a Discos Fuentes como asistente de su tío, el grabador Mario Rincón, sus funciones estaban más relacionadas con las de oficios varios que con la música y la grabación; sin embargo, la disquera tenía la particularidad de incrementar las funciones de sus empleados en la medida en que estos demostraran sus capacidades, además de permitir que los descendientes sucedieran a sus familiares en aquellas funciones que desempeñaban. Fue así como Mario no solo ingresó a su sobrino Fruko, sino también a su hijo Luis en la década de 1980 y a su primo Jorge Parra.⁴⁰⁴

Tanto Mario como Fruko mencionaron que, cuando tuvieron la oportunidad de realizar una grabación o *ponchar* –como se le conoce en el argot popular–, tuvieron algún rechazo por parte de los artistas, que no admitían que un novel operario de equipos les dijera que una toma estaba errada y que era necesario corregirla. Esto le sucedió al primero con un músico tradicional de la costa atlántica y al segundo cuando grabó por primera vez a El Dueto de Antaño. (Rincón Parra, 2018E; Estrada Rincón, 2018E)

6. HORACIO LÓPEZ Y JAVIER YEPES EN SONOLUX

Durante las dos décadas de estudio, la Compañía Electro-Sonora Ltda, Sonolux, tuvo en sus filas a dos personajes en el campo de la grabación e ingeniería de audio que venían de grabar las grandes orquestas tropicales en la década de 1950: Horacio López [Figura 4.21] y Javier Yepes, que aparecen en la mayoría de las contracarátulas. Al igual que en las dos disqueras anteriores, la denominación de sus funciones tuvo variaciones especialmente en el cambio de década de 1960 a 1970, pues pasaron de figurar de ingenieros de grabación a técnicos de grabación [Tabla 4.5].

⁴⁰⁴ Incluso el hijo de Jorge Parra, también de nombre Jorge, trabajó allí en la primera década del siglo XXI, y en la actualidad es un reconocido productor musical de la ciudad.

Igual sucedió con Ángel, hijo de Isaac Villanueva, director artístico de la disquera entre las décadas de 1970 y 1990, que ahora ocupa un cargo directivo.

FIGURA 4.21. HORACIO LÓPEZ (DER.) (c.1960)



Fuente: captura de pantalla tomada de *Lucho, el documental* de Señal Colombia (2013).⁴⁰⁵

TABLA 4.5. SONOLUX. CRÉDITOS EN LOS ÁLBUMES TROPICALES PUBLICADOS EN EL PERÍODO 1967-1973

#	ÁLBUM	AÑO	CRÉDITOS
1	La negra grande de Colombia. Leonor González Mina. Cantos de mi tierra y de mi raza (LP 12-420)	1964	Producción general de Hernán Restrepo Duque, quien deja constancia de la labor admirable realizada por el técnico de sonido, señor Javier Yepes, por los directores de orquesta, maestros Juancho Vargas e Iván Uribe y por el arreglista Juan Carruba.
2	Como un jet... (LP 12-693)	1968	Producción general y notas: Hugo Hernández Pérez Ingeniero de grabación: Javier Yepes Yepes
3	Qué bueno está el cumbión (LP 12-730)	1969	Ingenieros de grabación: Javier Yepes Y. Arreglos musicales: Luis Carlos Montoya Dirección general: Alfonso Fernández. O. Coordinación de producción y notas: Hugo Hernández Pérez
4	Por lo alto vol. VI (LP 12-780)	1970	Arreglos musicales: Luis Carlos Montoya Dirección artística: Alfonso Fernández O. Técnicos de grabación: Javier Yepes Y., Carlos Horacio López R.
5	En la gloria (LP 12-803)	1970	Grabado en el estudio Luis Uribe Bueno de Sonolux en Medellín-Colombia, en 1970, por los técnicos Javier Yepes y Horacio López.
6	De moda (LP 12-830)	1971	Grabaciones realizadas en el estudio Luis Uribe Bueno de Sonolux en Medellín-Colombia. Abril y mayo de 1971. Técnico de grabación: Javier Yepes Yepes

⁴⁰⁵ Señal Colombia (2013). *Lucho, el documental*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uEWGnFjnjXs>

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

			Coordinación general: Hugo Hernández Pérez
7	De paseo con Los Hispanos (IES 13-841)	1971	Grabado en los estudios Luis Uribe Bueno de Sonolux entre agosto y septiembre de 1971 Técnico de grabación: Javier Yepes Y. Producción: Hernán Restrepo Duque – Hugo Hernández Pérez
8	De suerte (IES 13-887)	1972	Grabado en los estudios Luis Uribe Bueno de Sonolux (Medellín-Colombia) en junio y julio de 1972. Técnico de grabación: Javier Yepes Y. Produc. general: Hernán Restrepo D. y Hugo Hernández P. Arr. y dirección: Jairo Jiménez
9	Los Hispanos. De padrinos en la boda de Mandrake (IES 13-898)	1972	Grabado en los estudios Luis Uribe Bueno de Sonolux (Medellín-Colombia) en noviembre de 1972. Técnico de grabación: Javier Yepes Y. Produc. general: Hernán Restrepo D. y Hugo Hernández P. Arr. y dirección: Jairo Jiménez
10	De afán (IES 13-924)	1973	Grabado en los estudios Luis Uribe Bueno de Sonolux, Medellín-Colombia Técnicos de grabación: Javier Yepes y Horacio López Corte: Hugo Hernández P. Producción: Hernán Restrepo D.

Fuente: elaboración del autor.

La información recabada de la década de 1950 evidencia que los créditos eran muy escasos y que solo a partir de los mostrados en la Tabla 4.5 la disquera fue muy explícita en estos detalles. Llama la atención la duración de algunas de las sesiones: Los Black Stars, dos meses, al igual que Los Hispanos.

7. LAS DISQUERAS Y SUS PERSONAJES CARACTERÍSTICOS

A lo largo de la historia de poco más de 120 años –contados a partir de la fundación de la Victor Talking Machine en 1901–, la industria discográfica ha tenido personas que realizan diferentes roles inherentes a la producción musical, hecho que fue creciendo en complejidad a la par de los cambios suscitados en la economía, la política, el mercadeo, la educación, la tecnología y los canales de distribución. Algunas estaban relacionadas con el resultado estético-sonoro final, ya fuera porque intervenían en la obra artística de manera directa –grabadores, productores, directores, coordinadores, arreglistas e intérpretes– o porque sus funciones tenían un relacionamiento transversal o estratégico con el producto final –técnicos o ingenieros de mantenimiento de los equipos de grabación, corte y duplicación o promotores artísticos.

Autores como Zagorsky-Thomas (2014), Katz (2004), Schmitd (2013) y Burgess (2013), con sus definiciones y acercamientos en torno a la tecnología de grabación y su uso, permiten acercarse al análisis de estas funciones, que, para el caso de las disqueras de Medellín en esta época de estudio, tuvieron un rol significativo.

7.1 LOS DEPARTAMENTOS TÉCNICOS Y DE MANTENIMIENTO

Al igual que las demás disqueras de Medellín, Discos Fuentes contaba con un departamento técnico o al menos con algún experto que les diera mantenimiento a sus equipos de audio; así, para las décadas de los sesenta y los setenta recibía la visita del ingeniero Thomas Franken, enviado de Sydney Feldman, amigo personal de don José María Fuentes y propietario de los estudios Mastertone, de Ciudad de Nueva York, para la instalación de los primeros dispositivos en los estudios del barrio Guayabal.

En una sentida carta de despedida enviada aproximadamente en 2017 a Tony Peñarredonda –ingeniero de mantenimiento de Discos Fuentes entre 1991 y 2016, antes de pasar a ser el gerente–, Franken, a los 93 años, le contó que desde el primer montaje que realizó en 1960 había hecho aproximadamente veinticuatro visitas a Medellín para el mantenimiento y la resolución de problemas técnicos relacionados con el sistema de corte Westrex que él mismo había instalado a principios de la década de 1960 y de los equipos de grabación de audio. Como la mayoría de grabadores, operarios y técnicos de mantenimiento de las disqueras, Franken provenía de la radio.

Después de un tiempo me ofrecieron un trabajo en la estación de radio WHN, y más tarde me convertí en el ingeniero itinerante de las transmisiones del equipo de béisbol los Dodgers de Brooklyn. Me despidieron de este trabajo y un gran amigo me dijo que en la Radio de las Fuerzas Armadas estaban buscando un ingeniero, pero que necesitaba tener conocimientos de mantenimiento de equipos, especialmente de la alineación de la máquina de cinta Ampex. Bueno, él me prestó el manual de la grabadora y me hizo una demostración; con esto pude convencerlos y obtuve el trabajo. (Franken, 2018)

Cabe recordar que, para la época, las grabadoras Ampex eran el formato comercial de soporte de cinta electromagnética más importante.

Dada la necesidad de contar con un técnico de planta, Discos Fuentes contrató al señor Aníbal Rodríguez en 1970, que venía de hacer un intercambio entre las armadas colombiana y estadounidense, donde había aprendido a manejar la tecnología de los radares, especialmente en los barcos [Figura 4.22].⁴⁰⁶ Don Aníbal permaneció en esta disquera hasta la década de 1980, cuando pasó a trabajar en Discos Victoria.

⁴⁰⁶ Schmidt Horning (2013: 126) afirmó que, en 1944, la revista *Business Week* reportó un interés especial de las empresas por contratar especialistas electrónicos, y que la lista incluía personal con experiencia en emisoras radiales, telefonía y telegrafía mundial, radares e ingenieros de sonido.

Mis inicios en la electrónica fueron hace ya mucho tiempo, estudiando por correspondencia; esas fueron mis primeras bases. cursando el quinto de primaria en la preparatoria Julio César García conocí al profesor José María Bravo Márquez, el instructor de música; en ese entonces tuve que definir mi situación militar, y un amigo de la empresa Radio Eléctrica Thomas me recomendó que fuera a la marina. Allí terminé el bachillerato con énfasis en electrónica, y de la marina me enviaron con unos compañeros a Estados Unidos a hacer un curso de equipos de radar.

En ese entonces la electrónica era de tubos al vacío; las consolas de los radares tenían alrededor de 200 tubos y los filamentos se iban agotando, así que uno podía cambiar mensualmente 15, 20 o 25.

El curso tenía como propósito manejar el equipo de radar del barco que el Gobierno de Estados Unidos le iba a donar al colombiano: el ARC Antioquia. Con otros tres suboficiales recibí la instrucción en San Francisco, pero el buque iba a ser entregado en Boston y aprovechamos el viaje costa a costa para hacerlo en tren y conocer el país.

De regreso a Colombia en 1955 volví a la marina, donde estuve a cargo del ARC Antioquia hasta 1962. Entonces me llamaron de la Base Naval de Cartagena para hacerles mantenimiento a los equipos de comunicaciones, y fue entonces cuando comencé a aficionarme a la radioafición aprovechado el equipo de la Misión Naval Americana que había en la Base; aprendí telegrafía e hice transmisiones en código Morse para más de 70 países. (Rodríguez, 2018E)

FIGURA 4.22. ANÍBAL RODRÍGUEZ, TÉCNICO DE MANTENIMIENTO DE DISCOS FUENTES (2018)



Fuente: archivo personal del autor.

Fue precisamente esta afición la que lo llevó a convertirse en “amigo de radio”⁴⁰⁷ de don José María Fuentes, que también era radioaficionado. El alcance de la estancia de Aníbal Rodríguez en la disquera fue más allá del mero mantenimiento: su experticia influyó en el quehacer de los grabadores Mario Rincón Parra y Pedro Muriel. El siguiente es un aparte de la entrevista realizada por el autor, en la que Rodríguez detalló los equipos a su cargo.

Aníbal Rodríguez: ellos [Mario Rincón Parra y Pedro Muriel] trabajaban con cuatro canales, pero la consola tenía la posibilidad de ampliación hasta 32. A nosotros nos asesoraban unos ingenieros norteamericanos que se contrataban junto a la importación de los equipos de grabación: Thomas Franken, para el mantenimiento electrónico y la actualización de los equipos; y James McShure, especialista en el torno, un genio; lo desarmaba y armaba por completo para hacerle limpieza.

Como la Sony [japonesa] quería entrar al mercado de Estados Unidos, necesitaba comprar una compañía de ese país, y se lo propuso al dueño de MCI, Grover *Jeep* Harned. La consola de Fuentes era MCI. A mediados de la década del setenta me enviaron a Fort Lauderdale a capacitarme en su planta y a recibir la nueva consola de 32 canales, y a mi regreso a Medellín les enseñé su operación a Mario y Pedro. Los equipos se demoraban entre uno o dos meses mientras se legalizaba la importación. En esos días también instalamos una duplicadora de casetes.

Yo le hacía mantenimiento a toda la parte electrónica de los equipos, especialmente al torno de corte, y también al estudio de Cartagena y a la cadena de almacenes que tenía la compañía en Bogotá y Medellín.

La persona que tenía la última palabra para adquirir los equipos era don José María, el gerente técnico, pero Thomas también daba su concepto.

Creo que fue en 1975 cuando asistí a una convención del AES en Nueva York, en compañía de Mario y don José María, celebrada en el Hotel Waldorf Astoria.

Recuerdo que cuando trabajé en el estudio de Cartagena solucioné el problema de fase que tenían los dos parlantes, que producían un sonido “regado” en el bajo; Thomas Franken me había enseñado a arreglarlo: solo era cuestión de cambiarle la polaridad a uno y listo.

Otra de las cosas que aprendí de él fue el manejo de los niveles del sonido en el estudio. A Mario, don José María y a los mismos músicos les gustaba oír a volúmenes muy altos que podían ser perjudiciales para la salud; creo que don José María ya tenía un daño auditivo. Fue entonces cuando Thomas Franken me habló del acuerdo del sindicato de ingenieros de su país, que les permitía dejar el cuarto cuando el volumen era excesivo,

Volviendo a la convención, también adquirimos el sistema Dolby A y un costoso analizador de espectro. En el estudio usábamos los micrófonos alemanes, aunque también teníamos los RCA 44 –a los que les decíamos panelas–; el mago para organizarlos era Mario.

Carlos Caballero: ¿cómo fue el cambio de las Ampex a las MCI, cuando sale todo lo de tubos y entra el estado sólido?

— R: la verdad es que en la compañía estaban muy contentos por el cambio de tecnología porque los tubos empezaban a fallar y dañaban el sonido: la grabación no era nítida y tenía zumbidos. Todo eso desapareció al incorporar no solo la nueva tecnología sino también los filtros Dolby A.

C. C: ¿cómo fue el cambio de la tecnología de grabación en Discos Victoria?

⁴⁰⁷ El tiempo cambia, pero las circunstancias no. Cuántas veces uno “conoce” a alguien a través de la internet, y luego, si existen empatía e intereses comunes, termina haciéndolo personalmente.

A. R.: Victoria tenía equipos de menos canales, pero también eran modernos y daban muy buena calidad de grabación.

C. C.: ¿dónde conseguían los repuestos?

A. R.: la mayoría eran importados, pero a nivel local también se conseguían algunas cosas, en especial en Pereira [capital del departamento de Risaralda].

C. C.: ¿cuántas veces visitó Estados Unidos?

A. R.: además de la capacitación en San Francisco, otras dos veces: una a Fort Lauderdale y otra a Nueva York. Pero de allá sí venían una vez al año a hacer mantenimiento, montar equipos nuevos y capacitarnos.

C. C.: ¿había en esas ferias personas de las disqueras de la ciudad?

A. R.: no creo.

C. C.: ¿algo más que quiera añadir?

A. R.: que replacé en Discos Fuentes a John Escobar cuando él se fue para Codiscos; y que considero que el sonido analógico fue muy bueno, tanto así que los músicos están regresando al vinilo. (Rodríguez, 2018E)

Del testimonio anterior vale destacar lo siguiente: la importante comunicación entre técnico de mantenimiento y grabadores a fin de que estos manejaran los equipos adecuadamente y pudieran reportar anomalías. La influencia de los norteamericanos Feldman y Franken en la toma de decisiones para la compra de nuevos equipos. La capacitación de Rodríguez en la planta de MCI en Fort Lauderdale y la transmisión de conocimiento a Mario Rincón Parra y Pedro Muriel.⁴⁰⁸ El asunto de la salud auditiva, que, en el caso de Colombia, no fue asumido con rigor; muestra de ello es el hecho de que muchos de los técnicos, grabadores y músicos entrevistados usan audífonos medicados. Finalmente, la presencia de John Escobar, el antecesor de Rodríguez [Figura 4.23].

⁴⁰⁸ En referencia a Pedro Muriel, no fue posible conseguir una entrevista. Los datos expuestos vienen básicamente de una conversación informal sostenida en la gerencia de Discos Fuentes en 2018. Junto con Mario Rincón Parra, Pedro Muriel fue uno de los grabadores de la disquera en los últimos años de la década de los setenta; asimismo, viajó a Miami en varias oportunidades para examinar las consolas que replazaron a las MCI. En una de las pruebas tuvo la oportunidad de evaluar el nivel de captura del güiro metálico, el instrumento que por su sonoridad le da el nombre al chucu-chucu.

FIGURA 4.23. JOHN ESCOBAR, TÉCNICO DE GRABACIÓN, CORTE Y MANTENIMIENTO, AL LADO DE DON ANTONIO FUENTES (c.1970)



Fuente: Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones (1986).

Humberto Moreno, promotor y director artístico de Codiscos desde finales de la década de 1960 hasta los años setenta, comentó lo siguiente sobre John Escobar:

Aprendí mucho con John Escobar. Él le explicaba a uno las cosas con detalle, era muy estudioso, iba siempre a la AES en Estados Unidos y además era muy querido. Yo lo apreciaba mucho porque prácticamente todos aprendimos de él; si bien no era propiamente ingeniero, sí era un estudioso de la ingeniería eléctrica y lo que recibía de la AES le sirvió mucho. (Moreno, 2018aE)

Igual hizo Juan Escobar, el ingeniero actual de Codiscos:

Él iba a Estados Unidos a las convenciones de la AES, fue presidente de la AES Colombia, empezó muy joven aquí en la disquera y le tocaron los estudios de El Poblado. Era como Pedro [Muriel] en Fuentes: se iba de viaje a conocer y a estudiar para llegar a tomar las decisiones acá. (Escobar, 2018E)

Adicional a sus funciones como técnico de mantenimiento, John Escobar también trabajaba en el corte, y, como muchos de sus colegas dejaba su firma grabada en estilete alrededor de la etiqueta del acetato maestro [Figura 4.23].

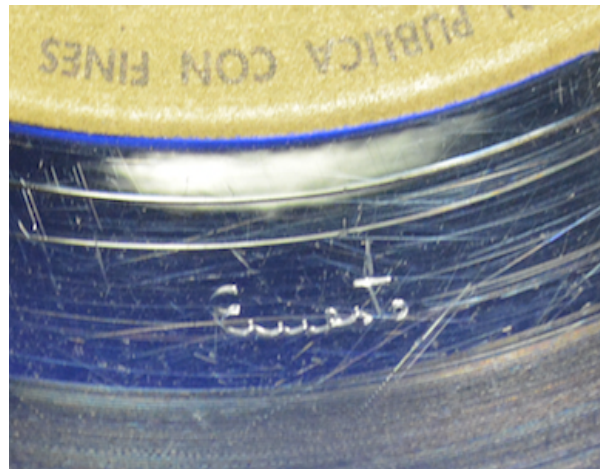
FIGURA 4.23. FIRMAS DE LOS TÉCNICOS DE CORTE
CAMILO H. – DISCOS VICTORIA



DAVID LÓPEZ – DISCOS VICTORIA



ERNESTO A. - CODISCOS



JOHN ESCOBAR G. – CODISCOS



HUMBERTO CHAPARRO – CBS/SONY

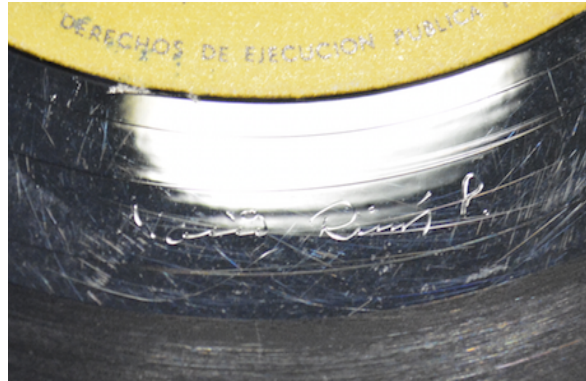


JAVIER YEPES – SONOLUX



GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

MARIO RINCÓN P. – DISCOS FUENTES



ÓSCAR VALENCIA – DISCOS FUENTES



PEDRO MURIEL – DISCOS FUENTES



Fuente: archivo personal del autor.

Además de cortar las producciones *in situ*, estos técnicos también regrababan o cortaban la música de las representaciones de sellos internacionales de sus respectivas disqueras. Dependiendo de los nexos comerciales y la confianza que tuvieran con las disqueras locales, estas recibían un LP, que debía ser pasado a cinta antes del corte y en ocasiones llegaba con instrucciones expresas de procedimiento, o la cinta maestra que, obviamente, arrojaba mejor

calidad. Así lo expresó Óscar Valencia, que, previo a su labor como técnico de corte de Discos Fuentes entre finales de la década de 1970 y los años ochenta, y posteriormente director artístico, venía del mundo de la radio, donde había trabajado en el corte directo – *masterización*, como lo llamaban– de audios de las radionovelas:

Carlos Caballero: ¿Qué indicaciones le daban Mario o Pedro para el manejo del torno Scully?

Óscar Valencia: la firma que poníamos en el acetato –en el máster– era exigencia de don José María para saber quién había hecho el corte; era una especie de control de calidad. Además del audio, podíamos ver la estría y la profundidad del disco en una pantalla de 14 pulgadas por si se juntaban al momento de sobre-modular; eso era lo que producía el brinco de la aguja en los equipos de reproducción. También teníamos equipos gráficos donde podíamos ver las frecuencias del audio para determinar si tenía muchos brillos, medios o bajos y así poderlo nivelar. Era una combinación entre el oído y los equipos.

C. C: ¿también tenían que hacer cortes de discos enviados del extranjero?

O. V: sí, pero por lo general casi todo llegaba listo. Javier García traía la cinta y luego los DAT, aunque también nos llegaba material de la Seeco traído por Hernán Colorado, que procuraba conseguir una buena grabación en vinilo. Nos tocaba corregir los defectos de *scracht* con cuchilla y nos quedaba muy bien.

Don José María era muy exigente con el corte; le gustaba comparar nuestros trabajos para ver si nos habíamos excedido en brillos o bajos y nos lo hacía saber. (Valencia, 2018E)

Más allá de ser rúbricas artísticas o controladores de calidad, estos nombres se fueron convirtiendo en firmas de autor. Ejemplo de ello es el álbum *De peligro*, de Los Hispanos (Discos Fuentes 200571), en el que una de las caras fue cortada por John Escobar y la otra por Mario Rincón Parra.

A diferencia de Óscar Valencia, para el técnico de corte de la CBS en Bogotá, el tecnólogo en electrónica Humberto Chaparro, el alcance de esta actividad era muy superior.

Carlos Caballero: ¿consideraba usted que su trabajo podía tener un alcance artístico?

Humberto Chaparro: por supuesto. Tenía que editar, y para eso primero escuchaba los temas para saber cuál tenía más o menos nivel; y lo mismo hacía con las frecuencias. Es como la *masterización* de hoy.

El departamento de corte estaba compuesto por dos máquinas de un cuarto de pulgada. En esa época usábamos el sistema Dolby A de reducción de ruido, un compresor por banda, tres compresores Universal Audio de tubos y dos ecualizadores para frecuencias bajas y altas, todos ellos enlazados. De allí seguíamos con el proceso de *clipper* –para evitar los picos y no dañar la cabeza–, el amplificador de corte –para darle a la aguja la potencia necesaria para alcanzar el corte– y el Dolby –para quitar el *hiss*.

Unas de las herramientas más importantes eran los compresores multibanda Universal Audio, con los que podían controlarse las tres frecuencias –altas, medias, bajas–; si no pasábamos los audios por ellos, el nivel no salía adecuadamente. Luego, si quería más brillo o bajos, buscaba el color con los famosos Pultec, que podía “pachar”⁴⁰⁹ antes o después de la ruta de la señal.

⁴⁰⁹ Calco y sinéresis del inglés *patch*, referido a los *patch bays* comúnmente usados en los estudios o en las antiguas centrales telefónicas (*Las chichas del cable*).

Sin embargo, en caso de que no hubiera sido hecho en la mezcla, había que pasar el audio por el Dolby A; si se repetía el proceso el sonido se opacaba. De todos modos era necesario descodificar el proceso para dejar el sonido plano y sin ruido. Ahora bien, el orden de la cadena ecualizador-compresor no era único y dependía del estado del audio.

C. C: ¿en qué tipo de música le tocaba hacer el proceso de corte?

H. C: empecé con tangos y con el Cuarteto Imperial, y también lo hice con las cintas de un cuarto de pulgada que enviaban de Europa, Asia y África.

C. C: ¿con qué características sonoras le llegaban esas mezclas y cuáles eran las indicaciones de corte?

H. C: en ese sentido yo tenía una ventaja: como había estudiado electrónica, sabía que los sistemas europeos utilizaban el sistema ICC, con unas frecuencias muy altas; pero con el tiempo uno aprendía a escuchar. Las cintas llegaban con la mezcla tal y como salían del estudio, es decir, sin compresión, y se guardaban en un cuarto especial con la idea de que de ellas podían editarse mosaicos.

No todas las mezclas llegaban en cinta porque eran muy pesadas; también recibíamos discos de vinilo finalizado que vaciábamos a cinta aplicando condiciones óptimas a través de un tornamesa tangencial y un proceso de limpieza del *scratch*. Con las rancheras de Vicente Fernández solo tenía que aplicar un poco de compresión. En general, como la CBS mantenía un control de calidad a nivel internacional, anualmente recibíamos los informes de nuestros trabajos en Colombia con recomendaciones de mejora.

C. C: ¿eran muy diferentes la calidad de las cintas extranjeras respecto a las producidas en Colombia?

H. C: el problema eran los géneros musicales, pues no podía compararse el sonido de un tango argentino con un pop norteamericano. A mí me tocó cortar música de Michael Jackson y Tina Turner y luego pasar a Leo Dan. El trabajo lo hacía aislado en un cuarto casi aséptico, y había que pedir autorización para entrar.

C. C: ¿alguna vez su nombre fue publicado en los créditos de las contracarátulas?

H. C: el departamento de corte nunca salía en los créditos. Lo que hacíamos era marcar con un estilete el surco central del disco; mis iniciales eran JH. Entré a trabajar en la CBS cuando tenía 20 años; en esa época me encantaba escuchar y cortar pop de Estados Unidos, que me tocaba combinar a regañadientes con los tangos y los vallenatos. Tuve una estrecha amistad con Gabriel Muñoz Cuartas, el director artístico de la disquera por más de 40 años; fue él el que me enseñó a escuchar vallenatos, a apreciar el folclor, las letras y los instrumentos, y empecé a aplicarles esos saberes al tango y a los otros géneros. Cuando la escucha de la música se convierte en profesión la cuestión es totalmente diferente. En ocasiones nos tocaba hacer productos que estaban por fuera del catálogo o a artistas de la compañía y sus licenciatarías, y era necesario pedir la licencia a la otra disquera para poder armar el prensaje especial.

C. C: ¿considera que los discos que pasaron por sus manos podrían tener un sello personal?

H. C: se llegaba a tener tanta experiencia que artistas como Diomedes [Díaz] u [Jorge] Oñate, a los que les había hecho la grabación y la mezcla, me lo pedían; hasta los mismos jefes lo hacían. Cortar un disco es como pintar un cuadro y cada quien tiene su sello para ello.

En CBS hice todo el proceso. Estuve cuatro años en corte montando y calibrando el equipo, y luego en los estudios de grabación haciendo mantenimiento electrónico; además grababa, mezclaba y editaba. Fui afortunado al haber trabajado allí y tuve la oportunidad de estudiar con los mejores: los japoneses para la electrónica y la automatización de la consola con Jon Fausty, de la Fania.

El equipo incluía grabadoras Ampex 440 de 16 canales en dos pulgadas, MCI JH500 de 24 canales en dos pulgadas y Sony DASH digital de 48 canales, consola JH3036, monitores UREI,

el sistema Dolby A y los procesadores Pultec y Universal Audio. El torno era Scully con cabeza Westrex y también conocí el torno Neumman. (Chaparro, 2018E)

El testimonio anterior evidencia el grado de intervención artística de una persona que si bien no era artista en la acepción más común de la palabra sí lo era por su trabajo como técnico de mantenimiento, cortador e ingeniero de sonido; el detallado listado que hace de los equipos y su símil entre la música y la pintura así lo demuestran. No sorprende el hecho de que, a pesar de sus gustos personales, no solo Humberto Chaparro sino los demás cortadores entrevistados tenían que recibir y procesar músicas que no eran de su agrado y enfrentarse a juicios, calificaciones, recomendaciones –“mejorar el nivel del motor sobre las poleas al acetato”– y controles de calidad internos y externos.

No solo los cortadores sino también los grabadores dejaban ocasionalmente instrucciones para eventuales prensajes futuros dentro de las cajas de las cintas master o los álbumes. Es el caso de algunos documentos encontrados en producciones de Discos Fuentes, Codiscos y Americana de Discos [Figura 4.24].

FIGURA 4.24. ETIQUETAS DEL SELLO SEECO

LEYENDA PARA ETIQUETAS

DISCO No. SLP. 33001

33 1/2 R P M

SEECO

PUBLICADO

Fabricación de Sellos ordenada Abril/58

ENTRADA KARDEX

e VIRGINIA LOPEZ, canta.....

LADO 1

9102-1-1 POR EQUIVOCACION (Charlie López-Raúl Vicente)
Trio Casino Tropical

9102-2-1 CARIÑITO AZUCARADO... (E. Cerón)-Los Tres Reyes

9102-3-1 DÍCELO A ELLA..... (Raúl Díaz)-Los Tres Reyes

9102-4-1 EXTRAÑO SENTIR..... (Eliot Romero)-Los Tres Reyes

9102-5-1 TORTURAS DE AMOR..... (F.J. Carballo)-Los Tres Reyes

S-9102 - Y -

e VIRGINIA LOPEZ, canta.....

LADO 2

9102-1-2 YA TU VERAS..... (Mario de Jesús)-Trio Casino Tropical

9102-2-2 TUS PROMESAS DE AYER. (M.A. Amadeo)-Trio Casino Tropical

9102-3-2 TAN LEJOS..... (Alvaro Dalmar)-Los tres reyes

9102-4-2 SIEMPRE FELIZ..... (Miguel A. Amadeo)-Los 3 Reyes

9102-5-2 MIENTEME MAS..... (Paez-Sosa)-Los Tres Reyes

OBSERVACIONES: S. 9102 - Z -

Foto: J. ZEDA

Fuente: archivo personal del autor.

Nótese en la Figura 4.24 la pequeña instrucción manuscrita en color rojo *baja tono y volumen* en el álbum *Virginia López sings* (Seeco SCLP 9102), de 1958, prensado en Codiscos [Figura 4.25].

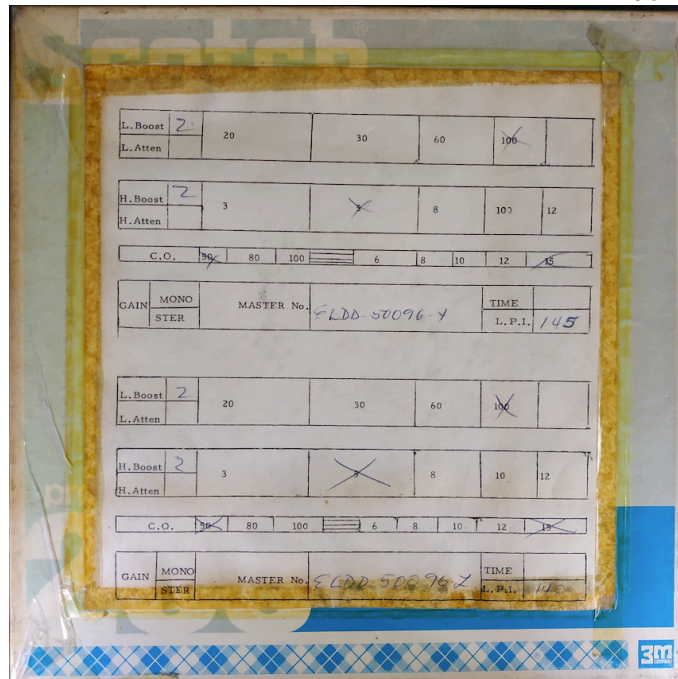
FIGURA 4.25. VIRGINIA LÓPEZ. ETIQUETA DEL ÁLBUM *VIRGINIA LÓPEZ SINGS*



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴¹⁰

Asimismo, los cortadores tenían la última palabra respecto al sonido final de una producción. La Figura 4.26, que muestra la etiqueta de la cinta master al reverso del álbum *Juanito preguntón* (Codiscos LDZ-20424, 1970), de Los Graduados, señala que las frecuencias bajas (100 Hz) y altas (5.000 Hz) tienen un aumento de 2 dB, y que el *cross-over* de las primeras es de 50.

FIGURA 4.26. LOS GRADUADOS. REVERSO DE CINTA MAESTRA DEL ÁLBUM *JUANITO PREGUNTÓN*

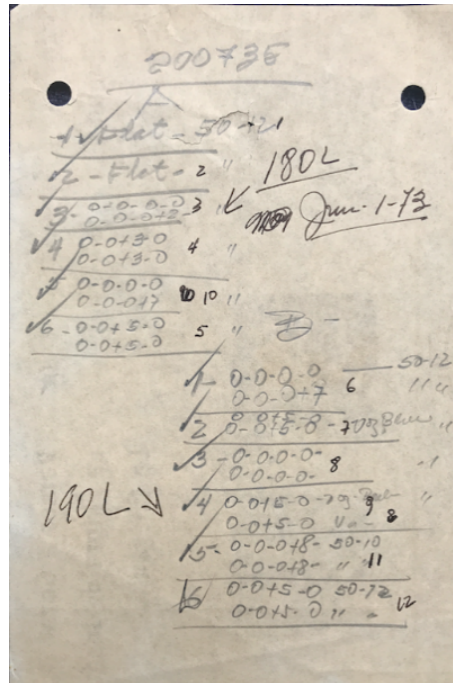


Fuente: archivo personal del autor.

⁴¹⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1299428-Virginia-L%C3%B3pez-Los-Tres-Reyes-Trio-Casino-Tropical-Virginia-Lopez-Sings/image/SW1hZ2U6MTg5MzlyOTY=>

Esta misma situación se observa en Discos Fuentes, aunque de manera más informal. La Figura 4.27 muestra un apunte suelto de las instrucciones dejadas en la caja de la cinta master del álbum *Música de siempre para siempre* (D-200735, 1973), un compilado de las agrupaciones Bowen y Villafuerte, y Los Pamperos.

FIGURA 4.27. BOWEN Y VILLAFUERTE, Y LOS PAMPEROS. ÁLBUM *MÚSICA DE SIEMPRE PARA SIEMPRE*.
INSTRUCCIONES DE CORTE PARA EL MÁSTER

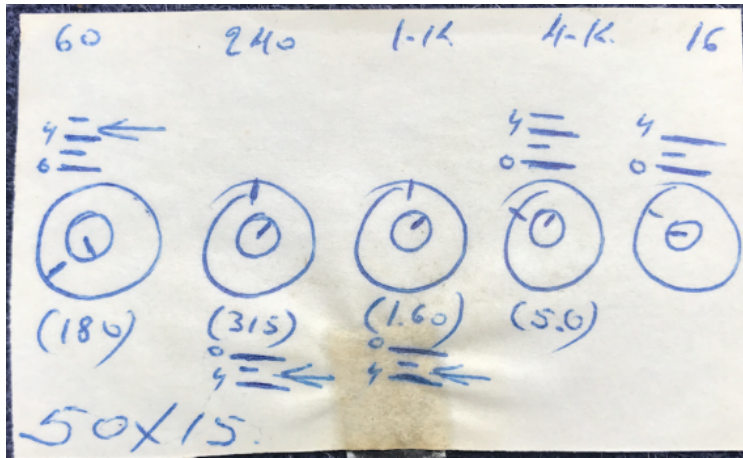


Fuente: archivo personal del autor.

Nótese lo siguiente en la Figura 4.27: el primer número indica el orden en la cinta, mientras el número en tinta del final corresponde al orden en el álbum; y los números intermedios separados por guiones corresponden a las bandas de ecualización. En los dos primeros temas de la cara A del disco no hay ecualización (*flat*); en el quinto tema de la misma cara hay un incremento de 7 dB en el canal dos; no fue posible esclarecer el resto de las instrucciones.

La Figura 4.28, correspondiente a otro álbum de Discos Fuentes sin identificar, muestra las instrucciones de ecualización para el corte. Nótese que ahora las bandas son cinco, no cuatro como en la figura anterior, y corresponden a un ecualizador semi-paramétrico.

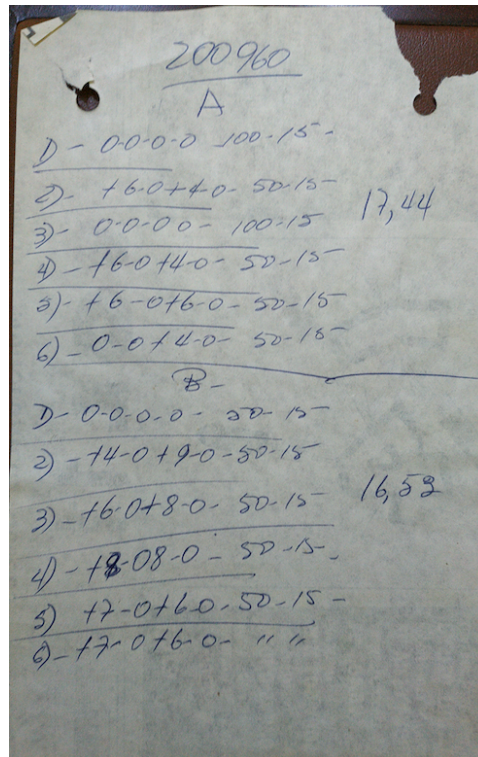
FIGURA 4.28. INSTRUCCIONES DE ECUALIZACIÓN PARA CORTE



Fuente: archivo personal del autor.

Finalmente, los apuntes de la Figura 4.29, correspondiente al álbum compilatorio *Porros, solo porros* (Discos Fuentes D-200960, 1974), similar a los de la Figura 4.27, evidencian la necesidad de homologar el sonido en producciones de este tipo, que incluían temas de diferentes agrupaciones.

FIGURA 4.29. ÁLBUM *PORROS, SOLO PORROS*. TABLA DE ECUALIZACIÓN PARA CORTE



Fuente: archivo personal del autor.

Cabe recordar la importancia que tenía la duración de cada una de las caras de los discos, ya que de ello dependía la profundidad de la aguja del aparato cortador. Esta labor manual pronto fue remplazada por la automatización implementada en los tornos.

7.2 LOS DEPARTAMENTOS CREATIVOS Y COMERCIALES

Las disqueras de Medellín contaban con equipos de producción artística conformados por directores artísticos, arreglistas, intérpretes y artistas, a los que se les sumaban los técnicos de grabación. Dichos equipos trabajaban de la mano con los comerciales a través de sus directores y promotores.

En relación con estos últimos, su rol incluía llevarles a los primeros propuestas de las músicas nacionales e internacionales que estaban de moda, una labor transversal de diseminación cultural que fueron capaces de desarrollar mucho antes de la llegada de las tecnologías de la información y las comunicaciones, y que marcó la tendencia actual de estos equipos de trabajo.

No obstante, esas ideas comerciales y propuestas sonoras necesitaban de agrupaciones y arreglistas que las llevaran a buen término; en otras palabras, que “blanquearan” su presentación e “higienizaran” su sonido para “vestirlas de frac” –en términos de Parra Valencia (2014)– y poder ser presentadas en sociedad.

Podría afirmarse que este proceso en las agrupaciones juveniles comenzó formalmente en 1961 con la agrupación Los Teen Agers, que pasaron de hacer música de corte rockero en Codiscos a música tropical en Discos Fuentes.

Viene al caso el testimonio de Guillermo Garcés (citado en Herrera Burgos, 2011: 81), que contó cómo el éxito más grande de su agrupación Los Golden Boys ocurrió en 1966 con los temas “La chichera”, del peruano Carlos Baquerizo Castro,⁴¹¹ y “El pájaro amarillo” del colombiano Rafael Campo Miranda. Estando en la fiesta de fin de año de Discos Fuentes, el gerente le informó que, de las ocho prensas de la disquera, siete estaban dedicadas exclusivamente al prensaje del álbum *¡De nuevo...! Los Golden Boys (D-200357)*, que los incluía, y que sus ventas superaban incluso las del ya popular compilado de los 14 cañonazos. Así narró Garcés la grabación de la canción en entrevista para Alberto Burgos Herrera:

“La chichera” es un tema peruano en el que un saxofón suena de arriba abajo; Los Teen Agers estaban en Discos Fuentes y se lo mostraron a Pacho Zapata, su director, pero este señor músico no le vio nada. Los Golden Boys estábamos “quemados” en ese tiempo: nadie nos escuchaba ni nos solicitaba. Cómo estaría la situación, que al día siguiente mi hermano [Pedro Jairo] y yo

⁴¹¹ La versión original, de la agrupación Los Demonios del Mantaro está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mEJ489LEUng>. Otra versión, esta vez de El Súper Combo Los Tropicales, de Venezuela, fue grabada en 1967.

estábamos programados para grabar dos temas a go-go... ¡y eso que lo hacían por lástima! Entonces intervino don José María furioso:

—Estos hijueputas músicos no sirven pa nada; aquí no tenemos de qué hacer un caldo.

A lo que mi hermano le contestó:

—Don José María tiene ahí un tema que enviaron de Perú, pero ni Pacho ni yo le encontramos nada a esa cosa.

Mi hermano me llamó aparte y me reconvinó.

—Hombre pero vos si sos bien bobo. Nosotros bien caídos, don José María te dice que grabemos y vos le decís que no.

Pusimos el disco varias veces; le buscamos y le buscamos hasta que por fin le encontramos una salida. Mientras llegaban los demás muchachos del grupo, Pedro Jairo hizo la letra:

*Ven pronto, chichera, no tardes más,
Que tu buena chicha quiero probar.*

Una vez terminamos la grabación se apareció el director artístico y nos preguntó que por qué estábamos en sesión. Nadie respondía, y cuando las cosas estaban a punto de estallar entró don José María al estudio.

—¿Qué grabaron ahí? — le preguntó al grabador. —Ponelo, haceme el favor.

—¿Qué número es ese?

—“La chichera”, señor— le contesté.

Y ese hombre se puso feliz.

—Grábele otra vez a Los Golden Boys, busquen otros números [temas] y mándenle el pasaje a Benny Márquez [el cantante] para que se venga de Bogotá. (Burgos Herrera, 2011)

Del testimonio anterior se destacan la importancia de los sistemas de promoción y relacionamiento internacional de las disqueras, que, además de las representaciones y licencias musicales procuraban un intercambio musical de ida y vuelta; el olfato comercial de don José María Fuentes, que, al igual que su padre, les veía potencial a temas que a primera escucha no ofrecían mayor atractivo; y el arreglo musical de Pedro Jairo Garcés con una sólida base rítmica y el aporte de la letra.

Pasando ahora a los arreglistas, sin duda uno de los más notables fue Luis Carlos Montoya, cuyas partituras de “La piragua”, de José Barros, interpretada por Los Black Stars con la voz de Gabriel Romero, y “El preso”, de Álvaro Velásquez, interpretado por Fruko y sus tesos con la voz de Wilson *Saoko* Manyoma Gil ocupan un lugar destacadísimo en la cúspide de la música popular colombiana. Montoya fue un músico metódico, que prefería hacer el trabajo en su casa antes de llegar al estudio; incluso gustaba de ensayar con los músicos antes de grabar. Alfonso Fernández, director de Los Black Stars, narró en entrevista al autor los pormenores de la grabación del tema de Barros.

Cuando íbamos para el segundo LP y un día antes de empezar la grabación —el 30 de septiembre de 1969—, llamó el gerente de Bogotá, de la presidencia de Sonolux, al gerente en Medellín a decirle que tenía una canción que debía ser para nosotros y que la teníamos que grabar sin demora: “La piragua”. A Luis Carlos no le gustaba la música que estábamos haciendo; prefería el sonido guarachero que hacía Aníbal Velásquez, donde él tocaba las timbaletas.

Cansado de este trabajo, entiendo que se puso a estudiar orquestación y me ofreció sus servicios; así pues que lo llamé como a las dos de la tarde y le dije que teníamos que grabar “La piragua” al día siguiente. A eso de las seis me devolvió la llamada y me informó que la canción no le gustaba y que, por tanto, no iba a hacer el arreglo. Curtido como me había vuelto en mis relaciones con la gente del medio, le contesté que, aunque no estaba obligado a hacerlo, le diera un nuevo chance. Eran ya las once de la noche y esta vez sus palabras fueron alentadoras: que le había encantado la canción y que el arreglo ya estaba listo.

Como le dije, grabamos en la tarde del día siguiente, y en la noche tuvimos presentación en el Hotel Nutibara. Nos la hicieron repetir como cinco veces. (Fernández, 2018E)

En entrevista al autor, Luis Carlos Montoya detalló su recorrido como arreglista por las diferentes disqueras medellinenses.

Cuando grabé en Sonolux, los directores artísticos eran Hernán Restrepo Duque, Luis Uribe Bueno y Hugo Hernández. Alfonso Fernández, el director de Los Black Stars, era el que decidía quién iba a ser el arreglista de su agrupación. Entonces me llamaba a la casa a explicarme lo que quería y me dejaba trabajar tranquilo hasta que nos juntábamos con los muchachos y ensayábamos el arreglo antes de grabarlo. Siempre me gustó así; no solo era posible hacer ajustes, sino también ahorrar tiempo de estudio.

En Discos Fuentes hice mis primeros arreglos en el 72 para Fruko y Jaime Ley bajo la misma metodología; lo mismo en Codiscos, donde estuve de planta entre el 77 y el 79 y arreglé para Juan Piña, El Combo de las Estrellas, Los Lobitos Buenos y Los Caribes; y en Discos Victoria, para Los Éxitos, con “La pecosa”, un tema mío cantado por Héctor Williamson, y para Mario Sánchez. Siempre empezábamos grabando percusión y guía con el piano.

Donde más duré fue en Fuentes: tres ocasiones –72 al 74, 75 al 77 y 79 al 83– que, sumadas, dan 10 años; en Sonolux hice tres LP para Los Black Stars; y en Codiscos estuve hasta el 79. No fui de planta: simplemente me llamaban para grabar con Los Black Stars, y les hice como tres LP: en Fuentes estuve del 72 al 74, luego del 75 al 77 y después del 79 hasta el 83. Es que yo me retiré en el 74 y tuve un pequeño espacio de *freelance*, cuando volví a principios de 75 fue cuando grabamos “El preso”; en el 77 me llamaron de Codiscos y estuve hasta el 79 y volví a Fuentes de planta hasta el 83, que ya me retiré de planta, pero seguí haciendo arreglos para ellos. (Montoya, 2018E)

Del testimonio anterior se destacan su participación en las cuatro disqueras más importantes de la ciudad; su forma de trabajo, que lo obligaba a tararear o tocar en su violín los pasajes de los arreglos para aquellos músicos que no leían nota; la confianza en los grabadores a la hora de hacer las mezclas; y la convicción de que su labor era participativa e involucraba a varios actores en el proceso creativo. Al recordar los estudios, Montoya hizo el siguiente recuento:

Primero fue el de Sonolux; luego conocí el de Fuentes, el de Codiscos y el de Victoria. Eran estudios muy grandes. El de Sonolux se parecía al de la RCA Victor de Ciudad de México, pues la cabina estaba arriba y a veces no se alcanzaba a ver los músicos que estaban grabando abajo en el cuarto y había que bajar por unas escaleras de caracol. Los de Codiscos y Fuentes no eran tan altos.

Me sentía muy bien en todos ellos, pero el que más me gustaba era el de Codiscos cuando trabajaba con Gabriel Alzate; igual de profesionales eran Pedro Muriel y Mario Rincón en Fuentes.

Recuerdo que cuando entraba un nuevo grabador a alguna de las disqueras recibía instrucciones del anterior; nada académicas, sin mucho de ciencia, física o acústica: puro “caracol”.⁴¹² (Montoya, 2018E)

Turno ahora para los músicos. Julio Ernesto Estrada Parra, “Fruko”, reconocido músico salsero paisa, inició su carrera en la industria musical a inicios de los sesenta siendo un simple asistente de estudio de grabación en Discos Fuentes, y por sus aptitudes musicales pasó a ser grabador, bajista, percusionista, productor musical de diferentes agrupaciones y director artístico. Para 1970, la disquera había puesto a su disposición todo el equipo de producción creativa, con el que grabó por primera vez en Colombia el género de la salsa y produjo algunas de las obras más importantes de la música tropical del país.

Las dos entrevistas realizadas por el autor permitieron identificar aspectos significativos de las producciones musicales hechas en el período de estudio de este trabajo y relacionar las propuestas metodológicas de Zagorsky-Thomas (2014) para el respectivo análisis musicológico.

De la primera entrevista, realizada el 8 de febrero de 2018, se citan los siguientes apartes:

Mientras estudiaba en la escuela, trabajaba en una empresa a la que me había llevado mi tío Alberto Rincón; él era Rincón Rincón. Cuando me echaron de la escuela en 1963, Alberto me mandó a Discos Metrópoli; allí me tocó hacer de “todero”, almacenista, mensajero, y conocí a grandes artistas como Edmundo Arias y Raúl López, un cantante que fue atropellado por un bus. Raúl tenía una voz nasal como la de Daniel Santos; todos los cantantes de esa época querían imitarlo, y él fue el primero en grabar “Juanita bonita”.

Todavía recuerdo los números que les ponían a los discos de 78 [rpm]; el de la “La pollera amarilla” era el 50143. Me tocaba llevarlos en bus a los negocios donde los vendían, y si en el camino se me quebraba alguno, me lo cobraban. Allá en Metrópoli también aprendí a prensar los discos y a quitarles la “rebaba” con un papel de lija, y como soy bajito me montaba encima de una caja de cerveza para alcanzar la prensa.

Cargando los discos conocí a los mejores vendedores de Medellín; casi todos tenían sus almacenes [tiendas] en la calle Carabobo [vía comercial del centro de la ciudad]. Allá estaban La Cita, de Francisco Montoya, La Música, de Otoniel Cardona, el de un señor de apellido Álvarez, muy decente, formal y conversador, y El Pobre Luis, donde también vendían vestidos de segunda. No faltaba, pues, la música en esa calle.

Estando en ese ambiente empecé a interesarme por la demanda de los temas, ver cuáles eran los discos que más pedían. Me acuerdo especialmente de “La pollera colorá”, grabado en Discos Tropical, de Barranquilla; ese era uno de los más vendidos.⁴¹³ (Estrada Rincón, 2018aE)

⁴¹² Entiéndase *caracol* como el oído humano.

⁴¹³ Junto con don Fabio Polanco, don Francisco Montoya fundó la disquera FM Discos y Cintas, y Discos La Rumbita, una de las principales tiendas de música del país, que funcionó hasta la primera década del siglo actual. Respecto a don Otoniel Cardona, cabe recordar que fue el fundador de Discos Victoria en 1964.

Como la mayoría de los grabadores de esos años, a Fruko le tocó sobreaguar en medio de un ambiente de desconfianza de parte de los artistas, que no estaban seguros de su idoneidad.

Una vez me tocó grabar el Duetto de Antaño. La primera voz era Ramón Carrasquilla, de los más peleadores de Medellín; ese señor escupía cada dos palabras. Cuadraron los instrumentos y yo puse los micrófonos. Cuando preguntó que quién iba a grabar, se enojó y se fue para donde don Pedro Fuentes. Don Pedro, paciente, lo convenció de que me dejaran hacer una prueba y a Ramón le gustó. Como yo sabía editar, podía corregir los errores de las tomas. (Estrada Rincón, 2018aE)

Más adelante Fruko mencionó la importancia de tener un buen oído musical y la experiencia que adquirió en ese sentido escuchando y cortando música internacional.

[...] para eso había que tener oído musical. Yo me entrené editando las canciones de Johnny Albino y su Trío San Juan, que se grababan en Puerto Rico. Aquí llegaban en discos y había que copiarlos en cinta, así que me tocaba editarlos con una cuchillita, el riel y la cinta pegante. Había que tener mucho cuidado para no perder el compás, y hasta me hice experto en quitar ruidos.

Después de que la cinta estaba editada la regresábamos al acetato... y permítame hago una denuncia: todas las personas que descalificaron la calidad del torno que teníamos en Discos Fuentes se pueden ir quemando en las calderas del diablo; porque ¡que belleza de torno! Toda la música de la disquera pasaba por él. Mario Rincón, David López y yo trabajábamos en él, y el resultado era impecable. (Estrada Rincón, 2018bE)

Nuevamente Fruko resaltó la importancia del torno de la disquera. Esta relación arte-tecnología sigue una línea transversal en las producciones discográficas en la mayoría de la historia de la industria discográfica, y en la ciudad de Medellín esto no era la excepción, pues como lo mencionó, “toda la música pasaba por ese torno”; era el último eslabón con posibilidades creativas, y en este equipo y la labor de quien lo manipulaba estaba el resultado final sonoro de las disqueras.

Pasando de Discos Fuentes a Codiscos, llega la historia de Darío Valenzuela, que empezó como asistente y grabador en la década de 1970 de la mano de John Escobar y Gabriel Alzate.

A Gabriel [Alzate] le aprendí muchos trucos, por ejemplo, cómo ubicar los micrófonos o cómo equalizar. Si le poníamos mucho brillo al güiro, cuando llegaba al corte podía quebrar la cabeza; igual sucedía si le poníamos mucho bajo a la conga y la paneábamos: también la levantaba. Así que debíamos ser muy cuidadosos en la grabación y conocer la física del sonido y los niveles de entrada al torno para balancear los discos con temas que venían de diferentes álbumes como el compilado *El Disco del Año*. Revisábamos los brillos y los bajos de cada canción y aprovechábamos los tres segundos de pausa entre ellas para hacerle los ajustes a la siguiente.

Otro de los datos que recuerdo es que mientras más volumen tuviera los temas, más corto debía ser el disco. Nos tocaba mirar los VU [los medidores de aguja] para verificarlo y cuando estaba muy bajito, a -5 o -6 dB, lo compensábamos.

Cuando las canciones duraban mucho, las teníamos que editar. Para ello, primero, las copiábamos en cinta de un cuarto de pulgada y de ella íbamos quitando introducciones o coros repetidos. Al momento del corte yo usaba unos lapicitos para marcar el punto, aunque la grabadora tenía unas marcas diagonales para hacerlo, similar a los *fade-in* y *fade-out* del entorno digital de hoy. Luego, rodando los carretes lentamente, encontraba el punto exacto, cortaba y buscaba la siguiente sección de la canción para empalmarla.

Todo esto me lo enseñó John [Escobar], al igual que el manejo del torno y la profundidad de los surcos en el corte, así que cuando llegué a Sonolux ya tenía mucha experiencia para grabar y cortar. (Valenzuela, 2018E)

En la declaración anterior, Valenzuela enfatizó el meticuloso proceso de llevar las mezclas al torno desde la puesta en escena del estudio de grabación, en particular la ubicación de los micrófonos y los niveles de entrada del audio para que no fueran a dañar el cabezal de corte. Si bien esto es algo absolutamente técnico, también tiene una relación estrecha con el resultado estético-sonoro final. El caso particular del güiro, el instrumento con el que Pedro Muriel probaba la sonoridad y respuesta de las consolas en Estados Unidos era el que más cuidado demandaba a la hora del corte.

En referencia al corte de los compilados de fin de año, la atención debía ser aún mayor, dado el hecho de que los temas incluidos habían sido grabados con técnicas y en momentos distintos. Así, era necesario realizar una escucha crítica previa de forma tal que la sonoridad quedara lo más homogénea posible y se conservara la dinámica de la programación del disco.

Llama también la atención la necesidad de editar los temas para poder lograr incluir 14 de ellos, siete por cara, tal como lo venía haciendo Discos Fuentes desde 1961. Esta labor estaba obligatoriamente sujeta a las posibilidades musicales, es decir, implicaba una intervención y modificación del resultado musical de la obra, ya sea quitando un coro o alguna repetición y, por tanto, demandaba conocimiento y sentido musical del ejecutor, en este caso el técnico de corte. En esta persona recae todo el concepto de la tecno-estética, es decir, alguien que toma sus conocimientos en el campo de la técnica y el arte en beneficio de un resultado artístico final, que, para este caso específico, era la mejor versión de un tema para ser vendido en un compilatorio de fin de año.

Finalmente, Darío Valenzuela retomó el tema de la preparación en el estudio, aspecto fundamental para entender las dinámicas de la industria discográfica que permiten hacer un análisis de tipo musicológico tal como lo planteó Zagorsky-Thomas (2014) cuando habló de la preparación de los personajes del estudio de grabación. En este análisis, el autor destacó la importancia de entender las condiciones de preparación de los técnicos e ingenieros según la región geográfica, aspecto que, aplicado al caso de estudio, lo ubica en un país del tercer mundo que tenía la necesidad de competir con productos de calidad con las poderosas disqueras internacionales, pero que a la vez interpretara las realidades propias de Colombia, donde las posibilidades de capacitación no eran las mejores.

Recuérdese que tanto los grabadores de Discos Fuentes como los de Codiscos fueron preparados en el exterior o recibían capacitación a cargo de personal extranjero experto. En

el caso de Darío Valenzuela, esta lo llevó incluso a exportar el conocimiento de la consola MCI 600 para una filial de la disquera en Ecuador.

Mi cargo era asistente de grabación [en Codiscos]; así nos llamaban a todos porque ninguno era ingeniero, todos éramos empíricos. En los años ochenta trajeron de Estados Unidos a un ingeniero de sonido que nos iba a enseñar a grabar, pero no dio pie con bola: no era capaz de sacar los sonidos que nosotros sabíamos hacer.

John Escobar era la “ñaña” de don Alfredo [Díez] y viajaba con frecuencia a Estados Unidos a estudiar y a las ferias de audio donde conseguía los equipos; de hecho, fue él el que diseñó los estudios de Guayabal [de Discos Fuentes]. También nos traían de Miami a un técnico para enseñarnos a manejar la consola MCI 600 o íbamos a Bogotá a capacitarnos. Podría decir, entonces, que así haya sido de manera informal, hemos estudiado toda la vida.

No suelo ser egoísta con mis conocimientos. A cada rato recibo llamadas de estudiantes recién egresados de la Tecnología en Informática Musical del ITM [el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín], que me piden que escuche sus mezclas y yo siempre los ayudo.

Claro que también he tenido fallas. Cuando grabé el éxito del vallenato “Señora” (Costeño – 228 20931) estábamos estrenando la consola MCI 600 de 16 canales; eso fue en el 83, cuando fui a Ecuador a enseñar a manejarla. La consola tenía automatización y subgrupos. Cómo le parece que se me quedó cerrado el micrófono del acompañamiento del acordeón, porque la voz iba en otro canal, y cuando hice la mezcla se me fue sin los adornos melódicos. Todo el mundo llegó a escuchar la mezcla: los artistas Otto Serge y Rafael Ricardo, el gerente, el director artístico, y solo cuando salió el LP nos dimos cuenta de su ausencia. De esa amarga experiencia me ha quedado el recuerdo del elusivo botoncito *mute*. La consola era automatizada y guardaba lo movimientos que uno hiciera, incluso escribía, que para ese tiempo era mucha cosa. A mí me tocó ir a Ecuador a enseñar a manejarla; me trajeron a un muchacho para acá como dos meses y se fue para allá y no daba, entonces me tocó ir a grabar a Ecuador. Nosotros guardábamos todas las planillas de grabación, así que muy seguramente deben estar en el archivo de la compañía. (Valenzuela, 2018E)

La mención de Valenzuela referente a que el ingeniero de sonido que la disquera les llevó de Estados Unidos “no dio pie con bola” llama de nuevo a Zagorsky-Thomas, toda vez que si bien un ingeniero tiene en teoría el conocimiento para grabar y operar los equipos de manera óptima en cualquier lugar del mundo, una cosa muy diferente es enfrentarse a un entorno y un estilo musical alejados del sonido y de los conceptos de la teoría del audio con los cuales aprendió su oficio. Es claro, entonces, que más allá de los equipos y de las personas que los operan existen valores estéticos propios de cada cultura que, a su vez, ayudan a conformar la huella sonora particular de cada disquera. No es atrevido pensar que ningún ingeniero extranjero, por experto que hubiera sido en el manejo de las máquinas, podría haber grabado un vallenato o un chucu-chucu de la misma forma como la de aquellos que crecieron y aprendieron con ese sonido.

Dos hechos adicionales del testimonio anterior merecen ser analizados: el tiempo de aprendizaje, que conllevaba procesos de acierto y error; y la percepción musical, que en el caso del vallenato *minus acordeon*, más que un descuido técnico, en un sentido holístico y

pragmático conservó la obra en un estado de calidad tal que ni los artistas ni las directivas de la disquera lo notaron.⁴¹⁴

Darío Valenzuela fue parte fundamental del equipo creativo de Codiscos y en la actualidad es uno de los grabadores estrella del vallenato en Colombia (“el brujo de la consola”). Su paso por esta disquera le permitió conocer y manejar con gran destreza los equipos que fueron pasando por sus estudios. De la tecnología actual tiene opiniones variopintas: “el sonido ahora sigue siendo bonito, nítido y más claro. El que yo veo menos claro es el sonido en Pro Tools; cuando grabo el bajo prefiero el sistema analógico”. (2018E)

Otro personaje que cabe destacar en este apartado es Humberto Muriel, actual propietario de El Combo de las Estrellas, fundado en el seno de Codiscos en 1975 por Jairo Paternina y Álvaro Velásquez. Al igual que Pedro, su hermano, inició su carrera en Discos Fuentes, pero en 1970 como cantante en la primera producción de Fruko; estuvo también en México, donde era el cantante de Los Corraleros del Majagual.⁴¹⁵

En la entrevista personal realizada en abril de 2018, Muriel recordaba los equipos con los que grabó en Discos Fuentes y Codiscos.

Carlos Caballero: ¿Qué recuerda cuando grabó el primer disco de Fruko?

Humberto Muriel: en cuanto a equipos, pues todavía era tecnología antigua, pero con micrófonos buenísimos. Grababa con Mario Rincón, que era un loco por la salsa y le tocaba hacer los masters de la música que traía la disquera de Nueva York.

A Fruko y a mí también nos gustaba mucho la salsa y cuando teníamos una idea, él la proyectaba inmediatamente; comenzábamos a improvisar con un “soneaíto”; yo lo acompañaba con la conga y hacíamos el corito:

El vidriero...donde se corta la gente...

—Hacete un tumbao ahí— me dijo.

Mario nos escuchó y nos dijo que lo grabáramos; pero antes debíamos grabar un tema de Joe Cuba, que había entrado a Colombia por la costa y Cali. Así que lo fusilamos y sacamos el 45 [rpm] con “El vidriero” al respaldo.⁴¹⁶

Nos tocaba grabar en cuatro canales y de ahí sacábamos la mezcla simultáneamente con las voces, todo en tiempo real. Le cuento que ese proceso era todo un “voleo” de máquinas. A veces teníamos que parar para tomarnos un café o ir al baño, y nos tocaba marcar con una tiza el punto exacto donde estábamos ubicados al frente de los micrófonos para que los niveles no fueran a cambiar. Los coros los hacíamos a dos voces y, ocasionalmente, a tres. Mario nos separaba con módulos.

C. C: Cuándo se fue para Codiscos, ¿qué diferencias encontró en la tecnología de grabación y, en general, en el espacio y la grabación?

H. M: los equipos eran muy similares, aunque los de Fuentes eran mejores; pero cuando hay un buen ingeniero se logran los objetivos. Gabriel Alzate sacaba un sonido muy bueno. Recuerdo

⁴¹⁴ Nótese en seg 33 la salida del acordeón a la entrada de la voz. <https://www.youtube.com/watch?v=ViHdOzFy8NE>

⁴¹⁵ V. § 3.9. El Combo de las Estrellas y la consolidación del género.

⁴¹⁶ Este tema también fue publicado en *Tesura* (D-200597) el 1 de agosto de 1970, uno de los primeros álbumes de salsa grabado en Colombia.

que la consola era una Altec Lansing de tubos. Cada uno en su disquera, Gabriel en Codiscos, Mario Rincón en Fuentes y Javier Yepes en Sonolux eran excelentes técnicos. (Muriel, 2018E)

El testimonio anterior reitera algunos de los factores determinantes de los procesos técnicos y artísticos ya tratados que enfrentaban los equipos de producción en el período estudiado: el contacto permanente con los géneros musicales internacionales que llegaban a las disqueras del exterior, que acrecentaba el criterio musical de los grabadores y cortadores; su intervención no como técnicos sino como facilitadores para alentar a los artistas a grabar sus propias creaciones; las limitaciones de equipamiento y de logística; y la competencia permanente entre las tres *majors*: “las tres disqueras competían en todo, estudios, equipos, y también tenían sus artistas de grabación”. (Muriel, 2018E)

7.3 DE LA PROMOCIÓN A LA DIRECCIÓN

El señor Rafael Mejía sin duda ha sido uno de los directores artísticos y gerentes de A&R más importantes del país; así lo acredita su paso por Discos Fuentes, Sonolux, la multinacional BMG y Codiscos, donde fue uno de los miembros más importantes del equipo creativo entre 1968 y lo corrido de los años setenta. Si bien don Rafa –como es conocido en el medio– no tiene conocimientos formales de música, su percepción del negocio le permitió reconocer prestigiosos artistas y dirigir producciones de talla internacional. Por su departamento pasaron intérpretes como El Combo de las Estrellas y Los Graduados –relacionados con esta investigación– el Grupo Niche, el Binomio de Oro, Aterciopelados, Charlie Zaa, Los Tri-O y Carlos Vives con su álbum *Clásicos de la Provincia* (Sonolux – 01013101937).

En Codiscos inició el departamento de promoción y publicidad, que para ese entonces manejaba tres sellos internos: Zeida, Famoso y Costeño, y uno internacional licenciado: EMI-Odeon. Cuando este último decidió retirar su asociación con la disquera, en palabras de don Alfredo Díez “había que desarrollar los propios productos” (Díez, citado en Mejía, 2018E); fue así como don Rafa se encargó de sacar adelante subgéneros como el popular y el vallenato, pues el tropical estaba acaparado por don Antonio Fuentes.

En 1971, don Rafa fue nombrado asistente de don Álvaro Arango, director artístico nacional de Codiscos, y asumió el control del sello Costeño –cuyo logo es una palmera sobre fondo verde–, especializado en el vallenato, y recorrió varios departamentos de la costa caribe colombiana –Cesar, La Guajira, Córdoba– en búsqueda de nuevos artistas. No fue un reto fácil: ya en Bogotá, CBS y Phillips contaban con los mejores intérpretes de este género –los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate, Romualdo Brito e Iván Villazón–, que además eran considerados los verdaderos exponentes del vallenato tradicional, a diferencia de las propuestas de vallenato paisa, que se salían de los moldes ortodoxos.

Adicional a su cargo de cazatalentos, don Rafa también debía seleccionar las obras que iban a ser grabadas en la disquera a partir del sinnúmero de demos en casete que recogía de sus correrías o que le llegaban a su oficina diariamente:

Así que uno terminaba su misión cuando traía el casete. Entonces llegaba a la fábrica, de la que para ese entonces ya era director artístico de Zeida y Costeño, a escuchar 30 o 40 casetes y a seleccionar las canciones según lo que uno creía, o al género y el artista. Recuerdo una en particular: “De rodillas”, de Octavio Daza, que elegí para Rafael Orozco [cantante del Binomio de Oro]. (Mejía, 2018E)

Este comentario puntual dio pie para formularle la pregunta acerca del criterio que ejercía en la escogencia de temas e intérpretes.

Era puro *feeling*, algo que aplicaba basado en la experiencia adquirida en mi paso por la radio y los medios. Me mantenía informado de las tendencias, y una vez sentía que un tema podía ser usado, le buscaba el grupo o la voz apropiados. “De rodillas”, por romántico y llorón, le quedaba perfecto a Rafael Orozco, pero habían otros que podían ser para voces más criollas o incluso fuertes y rígidas.

“El revolático”, de Alcides Díaz, tiene su propia historia. Todos los directores artísticos de las disqueras lo habían descartado; incluso mi asistente, Joaquín Bedoya, lo tenía guardado desde hacía seis meses. Un día que entré al estudio a revisar una mezcla me encontré con Alcides, que me reclamó:

—Hombe, don Rafa: me rechazó la cancioncita.

—¿Qué?, ¿cuál cancioncita? Yo no he oído nada tuyo— le respondí.

—“El revolático”, don Rafa, “el revolático”.

Me la cantó en el pasillo, me encantó, la busqué en los cajones de Joaquín, la grabamos, y a los 15 días era un éxito nacional.

Claro que no todo fueron éxitos: también tuvimos muchos fracasos. Esto del *feeling* no era confiable todo el tiempo, razón por la cual la disquera creó comités de producción, importantes sí, no lo niego, pero complicados también: darle gusto a todo el mundo era batalla perdida. (Mejía, 2018E)

En suma, la conjugación de conceptos como “romántico o alegre” o “voz criolla o rígida y fuerte” alineados alrededor del elusivo criterio del *feeling* era la que determinaba la selección o curaduría de la enorme cantidad de obras para programar álbumes con solo 10 o 12 temas.

En referencia a la competencia, don Rafa agregó lo siguiente:

Para los fines de año seguíamos la tendencia de Discos Fuentes, que era muy fuerte en los segundos semestres con sus agrupaciones tropicales. Así que nosotros comenzamos a armar nuestras propias agrupaciones como El Combo de las Estrellas, les quitamos artistas como Jaime Ley y Diego Galé, y llamamos a Juan Piña, el cantante de los Hermanos Martelo. Con él tuvimos un gran éxito: “El emigrante latino”. Y seguimos adelante con más vallenatos. (Mejía, 2018E)

La demanda de artistas y álbumes programados alcanzó tal volumen –“teníamos una cola de 72 artistas al año” (Mejía, 2018E)–, que la disquera tuvo que construir dos estudios de grabación adicionales.

Respecto a la relación que tuvo con los dos cantantes de chucu-chucu más destacados: Gustavo Quintero, de Los Graduados; y Rodolfo Aicardi, de Los Hispanos, don Rafa contó lo siguiente:

Gustavo me parecía patán. Uno puede ser simpático y dárselas de loco, pero no con todo el mundo. Cuando llegaba al estudio se quitaba la camisa y sacaba un revólver; la gente en Codiscos lo soportaba, pero yo no.

Con Rodolfo, en cambio, sí tenía muy buena relación. Lo había conocido en la emisora Radio Ritmos, en 1966, cuando era el cantante del Sexteto Miramar. Ya estando en Discos Fuentes, al final de su carrera en 2009, grabamos la última canción: “Limoncito con ron”. Para ese momento ya estaba muy enfermo y nervioso, y terminó llorando; me decía que ya se sentía como de la tercera edad, y la voz le sonaba muy nasal y latosa. La verdad que sí tuvimos una gran amistad. (Mejía, 2018E)

“Limoncito con ron” fue lanzado el 12 de agosto de 2002 en el álbum *De regreso. Rodolfo Aicardi* (Discos Fuentes, D11271). Por instrucción de don José María Fuentes, la producción de la canción estuvo a cargo de Luis Carlos Montoya en el arreglo y Fruko en la dirección, el mismo equipo que había acompañado a Aicardi en otro de sus éxitos en la década de los ochenta: “Tabaco y ron”, con la Típica RA7.

Sobre los equipos de trabajo –los arreglistas y los músicos de sesión– don Rafa mencionó lo siguiente:

En las preproducciones eran muy determinantes el arreglista y los músicos. De hecho, tanto en Fuentes como en Codiscos se crearon unos equipos de grabación casi inmutables: Jorge Gaviria en la trompeta, “Pantera” y “Tripa seca” en los trombones y Juan Piña en los coros.

En cuanto a los arreglistas, teníamos a Kike Bonfante, Fruko, Luis Carlos Montoya y Kike Aguilar.

De los 14 o 15 temas que grabábamos para cada LP dejábamos 10 o 12, y los demás los guardábamos para producciones futuras. (Mejía, 2018E)

Esta declaración confirma la importancia de contar con los músicos de sesión que tenían las disqueras, aun corriendo el riesgo de que por su participación en todas las producciones el sonido fuera muy uniforme. Por otro lado, sin embargo, esta misma uniformidad contribuyó a la identificación y consolidación del género como fenómeno cultural.

Los directores artísticos de la época de estudio participaban directamente en las sesiones de grabación.

En ese tiempo les decíamos grabadores, luego brujos o magos de la consola, y terminamos llamándolos ingenieros de grabación.

Al principio grabábamos en las Ampex de cuatro canales en cinta de una pulgada, y nos tocaba hacer maromas para sacarle todo el jugo juntando el ritmo en un canal, los metales en otro y las voces en el tercero. Si nos equivocábamos al hacer el traspaso y la mezcla quedaba desbalanceada, se perdía la sesión y teníamos que repetirla. Los músicos de esa época eran muy activos y colaboradores, y les tocaba grabar de tiro largo. (Mejía, 2018E)

Para los años setenta comenzaron a escucharse en los pasajes instrumentales de las canciones los saludos a los grabadores, un recurso que pretendía darles prestigio y posicionamiento a los temas ante el público. Aprovechando la entrada del efecto del *delay*, se oían los “Muriel, Muriel, Muriel” para el grabador Pedro Muriel, “el brujo de la consola” para Darío Valenzuela en Codiscos, o simplemente “Mario” en Discos Fuentes. Hay que decirlo nuevamente: el tiempo pasa, pero las circunstancias no; hoy día, en los llamados –géneros urbanos–, los nombres de los productores y de los mismos artistas hacen parte integral del hipnótico sonsonete. “¡La-Ro-sa-lí-a!”: por qué los cantantes de música urbana no dejan de repetir su propio nombre en las canciones, el artículo de Enrique Alpañés publicado en El País de España el 12 de noviembre así lo confirma, y hasta el propio nombre del autor de este trabajo es citado allí.

En otros apartes de la entrevista, don Rafa reiteró las apreciaciones dadas por sus colegas referentes al tamaño de los estudios y la calidad humana y técnica de los grabadores, y recordó la huelga organizada por músicos de sesión en 1974, cuando estos se negaron a trabajar si no les pagaban lo justo. Preocupado ante la situación de tener los tres estudios de Codiscos parados, acordó con ellos lo que él llamó una “tarifa especial” y pudo reanudar las actividades con la agrupación La Droga, competencia discográfica de Afrosound de Discos Fuentes, que logró éxitos como “El ventarrón” y “El pesebre”. (Mejía, 2018E)

El ritmo de trabajo era brutal. Desde Codiscos se sabía que Mario [Rincón Parra] y Pedro [Muriel] hacían turnos de 24 horas en Discos Fuentes; lo mismo teníamos que hacer nosotros con nuestros tres estudios.

Recuerdo cuando grabamos “Cali pachanguero” con el grupo Niche. Jairo Varela [su director] se metió una semana completa al estudio; ese señor no paraba; dormía dos horas, se lavaba la cara y seguía. Grabador que se le ponía de frente lo quemaba, y Jairo terminaba remplazándolo en la consola.

De lo que me preguntaba acerca de la huelga, finalmente acordamos una clasificación de las tarifas: A, B y C. A trombonistas como Morist Jiménez o Gustavo García “Pantera” les pagábamos la más alta; para otros la tarifa era más baja, no por su idoneidad, sino por no tener la experiencia de los primeros.

Para la percusión contamos por un tiempo con los hermanos Villegas hasta que llegó Diego Galé. Para los demás, le decíamos a la secretaria que los citara, y ellos iban llegando en grupitos. (Mejía, 2018E)

Era inevitable y a la vez conveniente que con la entrada de la grabación multipistas un solo ejecutante de instrumento fuera suficiente para suplir las demandas orquestales de los

arreglos.⁴¹⁷ El gran músico y saxofonista Álvaro Rojas ya había dado su opinión negativa al respecto en el Capítulo II, esgrimiendo dos razones: la diferencia del sonido producido por una sección en bloque frente al montaje pista a pista de un solo intérprete; y la deslealtad para con los colegas, que se quedaban sin trabajo. (Rojas, 2018E)

Por otro lado, las disqueras habían creado Asincol, una asociación que tenía como una de sus funciones medir los volúmenes de ventas de discos; adicionalmente, Asincol coadyuvó a establecer un código de ética por medio del cual ningún artista podría grabar si no tenía la carta de libertad de su disquera anterior.

En referencia a la repartición de la torta del mercado entre Codiscos –fuerte en los primeros semestres del año– y Discos Fuentes –ídem en los segundos–, don Rafa presentó una descripción muy detallada del hito tecnológico alcanzado por los compilados *14 Cañonazos*:

Los *14 Cañonazos* tenían temas muy largos que habría que haber editado con cuchilla. Pero José María Fuentes era un viejo muy talentoso que se mantenía pendiente de las novedades de la industria. Recuerdo que uno de los discos les salió muy malo y comenzaron a devolverlos, porque las agujas de los tocadiscos brincaban; claro: los surcos estaban muy pegados y por eso saltaban.

Entonces el viejo se consiguió en una feria de Estados Unidos un aparato que automatizaba el proceso de corte, y con John Escobar, que era un gomoso de la electrónica, se lo instalaron al torno y lograron que se graduara automáticamente. Cada cara duraba hasta 24 minutos, una salvajada, porque normalmente no podía pasar de 20.

Nos cogieron una ventaja de dos o tres años hasta que todas las demás disqueras conseguimos el aparato. (Mejía, 2018E)

Y respecto al resto de los equipos agregó: “en realidad, la única diferencia era la música; el secreto era el éxito de fin de año, para el cual uno trabajaba los doce meses”. (Mejía, 2018E)

Terminada la reseña de don Rafael Mejía, entra ahora el señor Humberto Moreno, promotor y director artístico de Codiscos desde finales de la década de 1966 hasta 1978, cuando se trasladó a Bogotá a trabajar de la mano de Francisco Montoya en la administración de un nuevo sello discográfico: FM Discos y Cintas. Ya para 1990 había creado su propia disquera: MTM (Música, Talento y Medios), enfocada en la producción de géneros musicales diferentes de los que se hacían en el *main-stream* nacional.

Así como don Rafa, don Humberto también fue partícipe directo en las sesiones de grabación. Del grabador Gabriel Alzate tuvo el mejor de los conceptos: “¡Don Gabriel era un ingeniero de un gusto! Es que en grabación lo más importante es el gusto, porque de allí se definen los planos” (Moreno, 2018E), una opinión que confirma que la misión de los grabadores iba más allá de lo estrictamente técnico y llegaba hasta lo artístico.

⁴¹⁷ Una práctica que sigue muy común hoy día, sin embargo, el sistema de grabación en bloque viene recuperando adeptos especialmente en algunos géneros musicales.

El siguiente es un aparte de una de las dos entrevistas realizadas por el autor, donde describió el proceso de sincronizar dos cintas para la edición de una obra.

En algunas ocasiones la sincronía de las canciones no era muy precisa, porque no contábamos con un equipo o un código que la manejara. Cuando grabábamos en cinco canales, cuatro en la grabadora de cuatro y uno en la monofónica, yo me encargaba de una de ellas en el momento en el que enviábamos la información a la grabadora de dos canales, y me tocaba estar alerta para soltarla en el momento preciso. (Moreno, 2018aE)

Respecto a la selección de la toma ideal, don Humberto también expuso su opinión:

La decisión de la selección de la toma adecuada partía del hecho de que era una toma irreplicable y con un alto nivel artístico. De ahí que posteriores grabaciones de la misma obra no quedaban de la misma forma, no quedaban igual. (Moreno, 2018aE)

De los integrantes del equipo artístico y creativo de Codiscos que lo conformaban –don Guillermo Díez, don Álvaro Arango, el grabador Gabriel Alzate y el arreglista de planta Enrique “Kike” Aguilar–, don Humberto también hizo un comentario elogioso de John Escobar, el técnico de mantenimiento, que, como fue mencionado, era experto en electrónica y el enviado favorito de la familia Díez Montoya a Estados Unidos a cursos de capacitación, a las ferias de audio para adquirir nuevos equipos y a las convenciones de la AES.

En la entrevista posterior, don Humberto aclaró la diferencia entre los directores artísticos adscritos al Departamento Administrativo y de Producción y aquellos adscritos al Departamento Artístico, que eran los que participaban directamente en las producciones discográficas, e insistió en la importancia de la selección de las tomas.

Raras veces se dejaban dos o más tomas, porque el problema era escoger cuál de ellas era la mejor; así que yo prefería decidir la toma en caliente, porque la que queda es un momento único e irreplicable, ni siquiera por el mismo grupo, y eso se demuestra en la cantidad de veces que Los Graduados volvieron a repetir sus temas; eso no lo hace nadie, ni Daniel Santos, ni ninguno de los artistas que ha vuelto a grabar sus temas de éxito.

Esa es la labor más importante en el estudio, porque debemos identificar cuál es la toma irreplicable, y que hay que dejar tenga lo que tenga. Esto se ha perdido y por eso las producciones se han vuelto tan esquemáticas, mecánicas y faltas de todo aquello que tenían antes; la grabación multicanal ha influenciado mucho esta situación.

Para mí, en las producciones discográficas es más importante lo que se transmite que la precisión, es decir, una imprecisión casual pasa si lo que transmite realmente llega al que va a escuchar. Eso es lo más importante; entonces, en la medida en que los músicos van profesionalizándose, hay más precisión pero igual se mantiene el calor humano si no se busca solamente la perfección; de allí que si solo se busca la perfección como objetivo se puede perder el calor de lo que se transmite. (Moreno, 2018bE)

La posición acerca del criterio de selección de las tomas expresada por don Humberto en la declaración anterior va más allá de criterios técnicos o artísticos y se apoya en decisiones de índole intuitiva.

Para terminar con su reseña, debe destacarse su gestión en la creación del Departamento de Promoción y Publicidad en Codiscos. Por la experiencia previa que había tenido en la radio, él ya conocía el acuerdo informal que existía entre las emisoras y las disqueras por medio del cual estas les entregaban muestras (discos) para su programación. Fue así como en 1966 le propuso a don Guillermo Díez la creación de dicho departamento, encargado de la divulgación estratégica de los productos de la disquera.

En referencia a la promoción, don Humberto fue el impulsor de la red de promotores y representantes de la disquera a nivel nacional, cometido que agilizó oportunamente la divulgación y distribución de los productos que antes de su creación podían tomar años en llegar a regiones apartadas.

El siguiente personaje reseñado en este apartado es don Fernando López Henao, que de su cargo como promotor en 1975 terminó como gerente nacional de Codiscos en Bogotá. Preguntado en entrevista personal acerca de lo que él considera que es una buena obra, esto fue lo que respondió:

Ahí influyen mucho el gusto y la visión personal. Los A&R hacen el mundo y aunque no son músicos gustan de la obra y tienen el *feeling* para buscarle el pedacito comercial. No somos expertos en arreglos, pero, por lo mismo, porque no somos músicos, vemos una obra y percibimos el potencial que pueda tener: si tiene un buen coro o estribillo, que no sea muy larga, que la temática sea atractiva. Esas son las cosas a las que le apuntamos.

Son cosas personales. Si una canción me gusta, probablemente también le va a gustar al público normal. Los músicos siempre están pendientes del arreglo; nosotros, en cambio, nos apartamos de él y buscamos algún elemento que le llegue a la gente.

Ese ha sido nuestro trabajo: buscar entre miles de obras las que consideramos apropiadas. (López Henao, 2018E)

Nueva opinión, misma conclusión. Mientras que un productor musical hace arreglos o dirige una grabación, desde su visión, un director artístico (de A&R) se encarga de encontrar, basado en su experiencia, intuición y conocimiento del mundo del entretenimiento y la industria discográfica, la obra ideal a partir de su potencial comercial. Asuntos concretos como la calidad del arreglo, la afinación, el ritmo, la armonía o la mezcla no intervienen en sus decisiones. En sus propias palabras: “el gusto y la visión personal”. (López Henao, 2018E)

Cuando se refirió a la labor de selección de las obras, don Fernando aludió al hecho de que en el período de estudio eran las disqueras locales las que seleccionaban los repertorios, diferente de lo que sucede actualmente, cuando son los propios artistas los que los proponen.

En esa época nos tocaba firmar al artista, buscar las obras y registrarlas en las editoriales musicales, llamar a los arreglistas, conseguir los músicos y estar pendiente de la grabación; éramos toda una familia.

Claro que al inicio yo solo era promotor y me mantenía viajando por todo el país buscando obras. Los de A&R eran Rafael Mejía y Álvaro Arango y los directores artísticos eran Luis Carlos Montoya, Juan Piña y Kike Aguilar.

La verdad me fue bien y alcancé a “pegar” muchos temas. Las emisoras radiales eran muy receptivas y aceptaban con gusto el material que les llevaba. (López Henao, 2018E)

En referencia a la manera como se hacían las grabaciones, don Fernando contó lo siguiente:

Los ingenieros de sonido eran los que determinaban las características sonoras del producto: si el bajo tenía el nivel ideal, el brillo general, la reverberación de las voces; en fin, que hacían hasta treinta mezclas. En la primera, los ingenieros tenían muy presente todos los detalles del momento de la grabación; en las siguientes, hacían ajustes. A veces la primera terminaba siendo la escogida, porque a medida que iban sacando más y más mezclas comenzaban a fatigarse y había que regresar a la primera; pero las debíamos conservar todas. (López Henao, 2018E)

Cabe recordar que el recurso de *recall* en las consolas solo fue implementado a finales de los años ochenta. Por tanto, anterior a esa época, para poder contar con varias mezclas era necesario dejar los equipos encendidos permanentemente y someterse a intensas jornadas de trabajo que a veces duraban las 24 horas. Ni el más experto de los grabadores era capaz de sacar más de dos mezclas por día.

El penúltimo de los personajes reseñados en esta sección es el señor Hernán Darío Usquiano, uno de los promotores y directores artísticos más reconocidos de Medellín. Usquiano –así es reconocido en el medio– comenzó su carrera en Codiscos en los años setenta, y más adelante asumió el cargo de director artístico en Discos Fuentes. Significativamente, aún trabaja como presentador y productor ejecutivo del programa *La Viejoteca de Telemedellín*, que presenta en el canal regional del mismo nombre. La *Viejoteca* invita semanalmente a las agrupaciones tropicales que aún funcionan en la ciudad. Nunca le faltan estudiantes de grado y posgrado que lo buscan para confrontar sus historias con los textos y las pocas referencias bibliográficas existentes; para ellos, Usquiano es “el hombre de las historias” o “la internet del chucu-chucu”.

Su detallado relato en la entrevista personal que concedió al autor da cuenta de la labor que ejercían los grabadores, arreglistas, equipos de trabajo y promotores discográficos. Respecto a los primeros, subrayó:

Fue una época en que los grabadores casi que tomaban parte de los arreglos. Por ejemplo, Gabriel Alzate, en Codiscos, vivía muy pendiente de la duración de los temas, los pregones, las animaciones y la dicción. Gran parte del éxito de Gustavo Quintero, Jorge Juan Mejía y Juan Piña se debe al cuidado de Gabriel. En definitiva, los grabadores tenían una alta participación estética y estaban muy empapados del producto que se estaba grabando. (Usquiano, 2018E)

Su opinión acerca de la injusta ubicación de los arreglistas en la escala de los receptores de regalías por derecho de autor es tajante. La normatividad colombiana al respecto considera que un arreglo musical tiene la categoría de “obra por encargo” y que, como tal, solo debe ser pagado una sola y única vez.

En la industria siempre fue muy importante el arreglista, pero, de forma curiosa, solamente se le pagaba su tarifa y hasta ahí llegaba. De hecho, podía ser el músico más preparado en toda la cadena productiva, pero nunca tuvo regalías a perpetuidad. Las disqueras preferían mantener arreglistas de planta: Luis Carlos Montoya en Fuentes, Enrique Aguilar en Codiscos, Miguel Ángel Nova en Victoria y León Cardona y Juancho Vargas en Sonolux. (Usquiano, 2018E)

Respecto a los equipos de trabajo de las disqueras y la distribución de funciones en el organigrama corporativo, su relato fue el siguiente:

La cadena funcionaba así: el gerente o productor ejecutivo escogía el artista que se iba a grabar, el arreglista y el compositor. Dependiendo de la disquera, ellos podían ser los propietarios, sus familiares o personas de afuera contratadas por su experiencia. (Usquiano, 2018E)

Cabe agregar que en la pirámide también había posiciones intermedias cuyos títulos y funciones variaban según la disquera: productor ejecutivo, gerente internacional o gerente de estudios, entre otros.

En cuanto a los vendedores y promotores, Usquiano destacó así su importancia:

Comenzaron a aparecer unos personajes muy importantes en la industria discográfica: los vendedores, que les llevaban muestras a los distribuidores de música –Prodiscos, La Rumbita, Difocol– y los programadores de las emisoras radiales de esa época. Era tanto su trabajo que las disqueras tuvieron que separar su función de la del promotor. De estos últimos recuerdo a Uriel Giraldo, Leopoldo Arango, Marco Tulio Vanegas, Hernando Botero, Horacio Hoyos y yo mismo. Si hacías una buena carrera como promotor, tenías el chance de ir ascendiendo en la pirámide y podías alcanzar el cargo de jefe nacional de promoción o incluso de director artístico. (Usquiano, 2018E)

El testimonio anterior reitera el importante papel que desempeñaban los promotores en la dinámica de ventas y la perspectiva que estos tenían de ir ascendiendo a medida que su desempeño fuera notable. Cabe agregar al respecto que la mayoría de las disqueras, incluyendo las internacionales, conformaron sus propias disco-tiendas, pero que solo la de don Otoniel Cardona, de Discos Victoria, alcanzó a tener buenos resultados económicos.

Termina esta sección con el señor Javier García, que se inició en la radio como programador, y entró a Codiscos en marzo de 1969 como director nacional de promoción. “Cuando entré a Codiscos creía que tenía el sentido de oír música; pero allí era muy diferente: necesitábamos

la música que le llegara a la gente con capacidad de compra. Era otro concepto y empecé a trabajar en él. Primero la música, segundo la música y tercero la música”. (García, 2018E)

En 1971 pasó a Discos Fuentes como director del Departamento Internacional de Promoción, que él mismo creó. Su labor lo llevó viajar internacionalmente para conocer las músicas de otros países, seleccionar las que podía llevar a la disquera y asistir al Midem, un evento realizado en Francia que reúne a artistas y disqueras. Adicionalmente, como había sido expuesto, aprovechaba su tiempo en Colombia para grabar cápsulas informativas de los nuevos productos, que eran distribuidas por todo el país para ser aireadas en las emisoras radiales.

Estando en Panamá me encontré “Celos de amor” y “Me están matando los años”, de Oswaldo Ayala, uno de los éxitos de El Gran Combo de Puerto Rico. Traía música de todas partes; con mis compañeros seleccionábamos la que nos podría servir y la guardábamos en la fonoteca de Fuentes.

Estando en Perú conocí a Dante Capella, el organizador del concurso de Miss Universo, que me llevó a las tiendas de discos de Lima, donde me encontré “Mata e’ caña”, de Calixto Ochoa. Como ninguna de esas tiendas tenía la música que necesitaba Fuentes, tuve que ir a buscarla a los puestos de los barrios populares; allí, en carritos con parlantes, vendían toda clase de géneros, pero solo en formato de 45 rpm.

Me compré una cantidad de sencillos y se los puse a Mario [Rincón], Fruko, Isaac [Villanueva] y Hernán [Colorado], pero ninguno fue de su gusto. En mis adentros yo sí sentía que había cosas buenas. (García, 2018E)

Así era la huella sonora de Discos Fuentes, al menos en tiempo y lugar específicos. Don Javier siempre tuvo claro que su labor no era precisamente la de difusor de la cultura musical colombiana, sino la de cazador de posibles éxitos de afuera y diseminador de los de adentro.

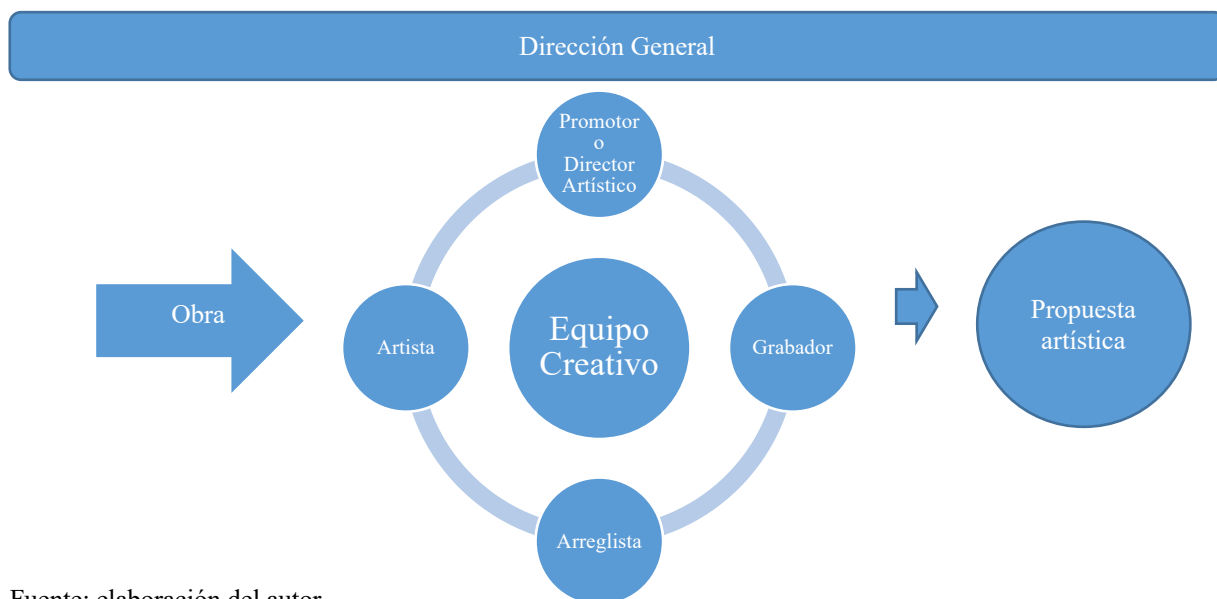
En su labor como director artístico, don Javier fue uno de los gestores de las agrupaciones Afrosound y Wganda Kenya,⁴¹⁸ caracterizadas por un sonido con aire africano, y de la afiliación del afamado artista venezolano Pastor López. Entra aquí nuevamente el concepto de *feeling*, que les insinuaba subrepticamente a estos personajes el potencial comercial que podían tener artistas u obras que para el criterio de sus pares no existía. Fue también el caso de Fernando López en Codiscos, que le apostó a una orquesta desconocida que terminó convirtiéndose en la mejor agrupación de salsa en Colombia: el Grupo Niche.

La Figura 4.30 muestra la ruta que debía recorrer una obra para convertirse en una propuesta artística.

⁴¹⁸ La estética sonora de estas agrupaciones fue tomada por el cantante Joe Arroyo en la década de 1980.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

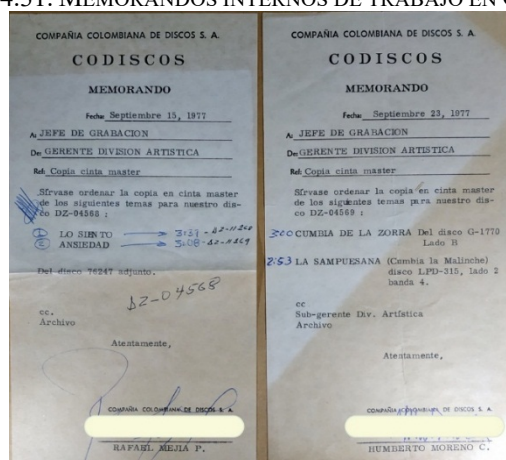
FIGURA 4.30. RUTA RECORRIDA POR UNA OBRA PARA CONVERTIRSE EN UNA PROPUESTA ARTÍSTICA



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 4.31 muestra un par de memorandos elaborados por don Rafael Mejía y don Humberto Moreno, de Codiscos, enviados al jefe de grabación de la disquera. Nótese el título que ostentan: gerente división artística, una denominación que difiere del título oficial de sus cargos: directores artísticos o gerentes de A&R.

FIGURA 4.31. MEMORANDOS INTERNOS DE TRABAJO EN CODISCOS



Fuente: archivo personal del autor.⁴¹⁹

La Figura 4.32 muestra una planilla de grabación de El Combo de las Estrellas. Nótese lo siguiente: Gabriel Alzate aparece como grabador, no como ingeniero o técnico de sonido.

⁴¹⁹ En conformidad con la ley de *Habeas Data* sobre datos personales, las firmas de los autores de estos memorandos internos se ocultan.

GRABADORES, SONIDISTAS E INGENIEROS.
ROLES EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERFIL

Las tarifas diferenciadas según el instrumento: para güiro y tumbadora, 200 pesos (USD 13 a valores de hoy); y batería e instrumentos armónicos y melódicos, 280 pesos (USD 19); arreglo musical, 1.200 pesos (USD 81). La tarifa del cantante era negociada directamente con la gerencia artística de la disquera.

FIGURA 4.32. CODISCOS. PLANILLA DE GRABACIÓN DE EL COMBO DE LAS ESTRELLAS

RECORD DE GRABACION			
COMBO de las Estrellas		FECHA <i>Noviembre 22/44</i>	GRABADOR <i>G. H. Pote</i>
HORA DE INICIACION DE LA SESION <i>10 AM.</i>		SUPERVISION	HORA FINAL DE LA SESION <i>3:30 PM</i>
TITULO <i>Son tus perfumes la mujer</i> ^{de 11399}		TITULO <i>Después de ciego</i> ^{de 11400}	
AUTORES <i>Carlos Mejía Godoy</i> ¹		AUTORES <i>Alberto Murgas</i> ⁴	
GENERO		GENERO	
TIEMPO <i>3:23</i>		TIEMPO <i>2:48</i>	
INTERPRETES		ACTUACION	
<i>JAIRO MERCADO</i> <i>REINALDO CARREÑO</i> <i>GERMAN CARREÑO</i> <i>GUSTAVO GARCIA</i> <i>HERNANDEZ BENITEZ</i> <i>HUMBERTO MURIEL</i> <i>FREDY FERRELL</i> <i>MANUEL GONZALEZ</i> <i>LUIS F. MESA</i>		CANTO TROMPETA 280= " 280= TROMBON 280= BATERIA 280= TUMBADORA 200= GÜIRO 200= BAJO 280= PIANO 280= <i>SIN TROMBON</i> <i>Jos MIMOS</i>	
<i>REINALDO CARREÑO</i>		ARREGLOS 1.200=	
OBSERVACIONES:			

Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 4.33 muestra la etiqueta de una grabación de la agrupación The Latin Brothers en Discos Fuentes. Nótese lo siguiente: el técnico Mario Rincón Parra aparece como programador; la manera como fue montado el disco a partir de los sencillos que habían sido grabados previamente; que en la casilla “ritmo” están anotadas las duraciones de cada tema. Las cantidades programadas para el prensaje; y las letras ED, correspondientes a Edimúsica, la editorial de la disquera.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

FIGURA 4.33. DISCOS FUENTES. ETIQUETA DE UNA GRABACIÓN DE THE LATIN BROTHERS

INFORMACION DE ETIQUETA						
CARA	201303 901303	TITULO CARATULA	"THE LATIN BROTHERS/80"			
PROGRAMADOR	Mario Rincón (70)	MARCA	PRENSAJE	FUENTES		
N	NOMBRE DE LA OBRA	RITMO	AUTOR	INTERPRETE	EDIT	
1	VALUNA (8826-B)	5-25	Senén Palacio	canta: Piper Pimiento	ED	
2	SIN TU AMOR (8827-B)	4-12	Nike Char	canta: Joe Arroyo	ED	
3	LOS PECOS (8830-A)	2-58	Hacho Cuso	canta: John Jairo	ED	
4	SACE PATA UNA NEGRA (8830-B)	4-40	70-45 H. Hierrezuelo	canta: Joe Arroyo		
5	PASITO A PASO (8827-A)	4-08	Alvaro Vélezquez	canta: John Jairo	ED	
1	QUIEN ME VA A LLORAR (8828-A)	4-12	Alvaro J. Arroyo	canta: Joe Arroyo	ED	
2	TE INVITO AL CAMPO (8829-B)	4-02	Gabriel Sosa	canta: Piper Pimiento	ED	
3	QUE MEMORIALISTO (8828-B)	3-03	Tetty Farfán	canta: John Jairo	ED	
4	MI JIBARITA MIRADA (8829-A)	4-17	Germin Rosario	canta: Piper Pimiento	ED	
5	LA VIERGEN LLORANDO	4-34	Enrique Bonfante	canta: John Jairo	ED	
DOLBY SYSTEM	SI	90-18	LAMINAS CASSETTE	3000	LAMINAS LP	8000
21 PROHIBIDO		ST 45	PREPARADO POR:	EUGENIA CANO R.		
OBSERVACIONES:						

Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 4.34 muestra un memorando de Discos Fuentes con instrucciones de programación y elaboración de carátula y contracarátula dirigido a diferentes dependencias internas de la disquera.

FIGURA 4.34. DISCOS FUENTES MEMORANDO DE PRODUCCIÓN

DISCOS Fuentes LTDA.
NIT. 90.900.131.A

MEMORANDUM

DE PROGRAMACION FECHA Agosto 21/80 No. _____
A PRODUCCION REF: _____
LABORATORIO
REGALIAS
SISTEMATIZACION

CARATULA: 201303/901303 "THE LATIN BROTHERS/80": Transparencia en su poder. Sale bajo el sello Fuentes con la referencia que le corresponde.

CONTRACARATULA: Colocar títulos, autores, intérpretes, EDIMUSICA donde corresponde. Leyendas acostumbradas
Productor: Fábrica de Discos Fuentes Ltda. (afiliada a Asincol), signo P encerrado en círculo (P) con el año de publicación del fonograma. Producción: Mario Rincón P.-Carátulas y referencias de Lps.: 201179, 201143, 201036, 201115 y 201245. Adjunto informacion correspondiente.

Atentamente:
Eugenia Cano Restrepo
Secretaria

CASSETTES: SI CANTIDAD: 2000
DOLBY SYSTEM: SI 4 CHANNELS: X
CORRIENTE: SI DELUJO: NO
SELLO: FUENTES

Forma 88302 2 78 1000

Fuente: archivo personal del autor.

La Figura 4.35 muestra el personal técnico-musical de Discos Fuentes en 1986. Basado en los testimonios de algunos de sus miembros, puede afirmarse que el *staff* se mantuvo igual desde finales de los setenta.

Del listado de directores musicales, solo Fruko tenía idoneidad como arreglista, intérprete y compositor. El señor Édison Arenas sí era un ingeniero titulado. En referencia a los grabadores, solo Pedro Muriel tenía estudios formales en ingeniería, al igual que el señor Óscar Valencia en el corte. El caso de la señora Olga Zapata como controladora de audio es muy interesante: sin una profesión definida, y actuando simplemente como un oyente lego, hacía la escucha crítica de las producciones y reportaba a Grabación si había escuchado algo inusual. El señor Octavio Rodríguez se ocupaba del almacenaje y catalogación de las cintas usadas y avisaba del estado del inventario virgen.⁴²⁰ Finalmente, entre los arreglistas y directores musicales se destacan Julio García, Alberto Barros, Luis Carlos Montoya, Enrique Aguilar, Michi Sarmiento y Juancho Vargas.

FIGURA 4.35. DISCOS FUENTES. PERSONAL TÉCNICO-MUSICAL (1986)

<i>PERSONAL TECNICO MUSICAL TECHNIC - MUSICAL STAFF</i>	
<p>DIRECTORES MUSALES: <i>MUSICAL DIRECTORS:</i></p> <p>Señor Isaac Villanueva M. Señor Hernán Colorado V. Señor Julio Ernesto Estrada, FRUKO.</p>	<p>DIRECTOR DE MANTENIMIENTO ELECTRONICO: <i>ELECTRONIC MAINTENANCE DIRECTOR:</i></p> <p>Ingeniero Edilson Arenas S.</p>
<p>TECNICOS ESTUDIO 1: <i>TECHNICIANS STUDIO 1:</i></p> <p>Ingeniero Pedro Muriel G. Señor Luis Rincón Señor Francisco Aristizábal.</p>	<p>ESTUDIO 2: <i>STUDIO 2:</i></p> <p>Señor John Jairo Betancur</p>
<p>SECCION DE CORTES: <i>CUT SECTION:</i></p> <p>Ingeniero Oscar Valencia</p>	<p>ARREGLISTAS Y DIRECTORES MUSALES: <i>MUSICAL DIRECTORS AND ARRENGERS:</i></p> <p>Señor Julio García G. Señor Alberto Barros Señor Luis Carlos Montoya Señor Hugo Molinares Señor Ricardo Acosta Señor Ray Carreño Señor Enrique Aguilar Señor Michi Sarmiento Señor Juancho Vargas Señor Aníbal Angel Señor Alexis Restrepo Señor Enrique Carrillo Señor Nazario Andrade</p>
<p>SECCION CONTROL DE AUDIO: <i>AUDIO CONTROL SECTION:</i></p> <p>Señora Olga Zapata</p>	
<p>SECCION DE CINTAS: <i>TAPES SECTION:</i></p> <p>Señor Octavio Rodríguez S.</p>	

Fuente: Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones (1986: 6).

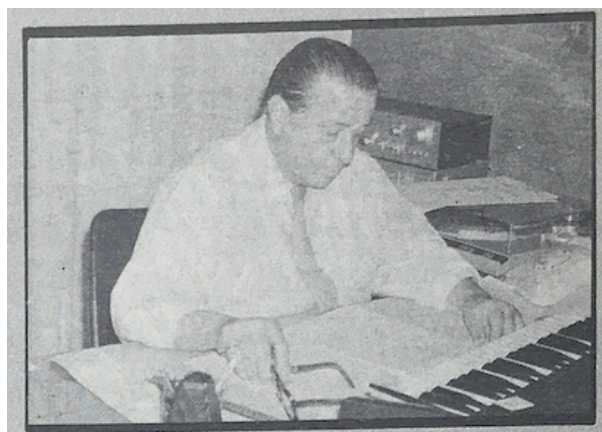
⁴²⁰ En razón de los altos costos de importación de estos insumos, la disquera comenzó a reutilizar las cintas *multitrack*. Es así como en la actualidad solo se conservan las cintas maestras de un cuarto de pulgada.

Las fotografías de la Figura 4.36 muestran algunos de estos personajes.

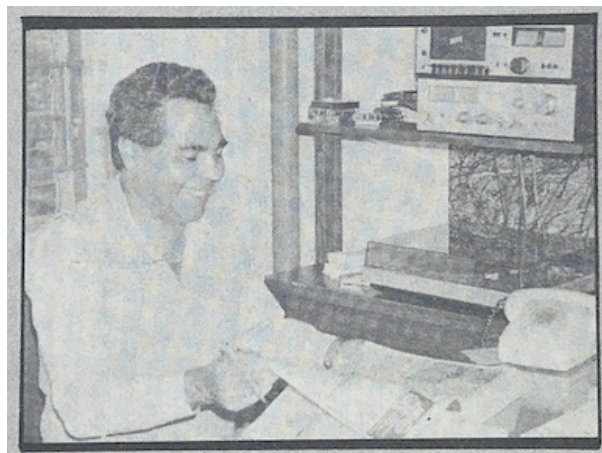
FIGURA 4.36. DIRECTORES ARTÍSTICOS (1986)
JAVIER GARCÍA MUÑOZ. DIRECTOR INTERNACIONAL



JULIO GARCÍA. DIRECTOR ARTÍSTICO



ISAAC VILLANUEVA. DIRECTOR ARTÍSTICO



HERNÁN COLORADO VALENCIA, “HERCOVAL”. DIRECTOR ARTÍSTICO



Fuente: Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones (1986: 7).

8. ANÁLISIS TÉCNICO Y MUSICAL DE LAS OBRAS DE LAS PRINCIPALES DISQUERAS DE MEDELLÍN

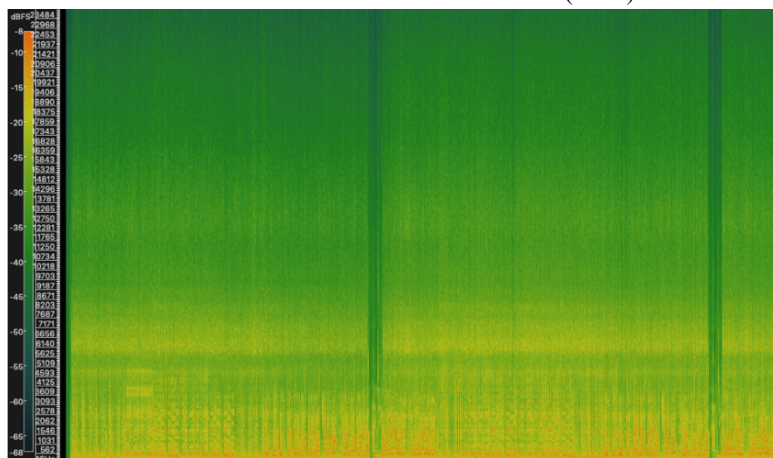
A fin de brindar un análisis técnico y musical de las obras producidas por las principales disqueras de Medellín en las dos décadas estudiadas, deben tenerse en cuenta dos aspectos principales: el género musical y el momento tecnológico. Adicionalmente, se consideran hechos y factores puntuales, como la entrada del formato estéreo, la grabación multicanal, la diversidad y abundancia de agrupaciones tropicales y el formato de álbumes compilados de fin de año.

8.1 EL SONIDO DE DISCOS FUENTES A PARTIR DE SUS AGRUPACIONES DE CHUCU-CHUCU

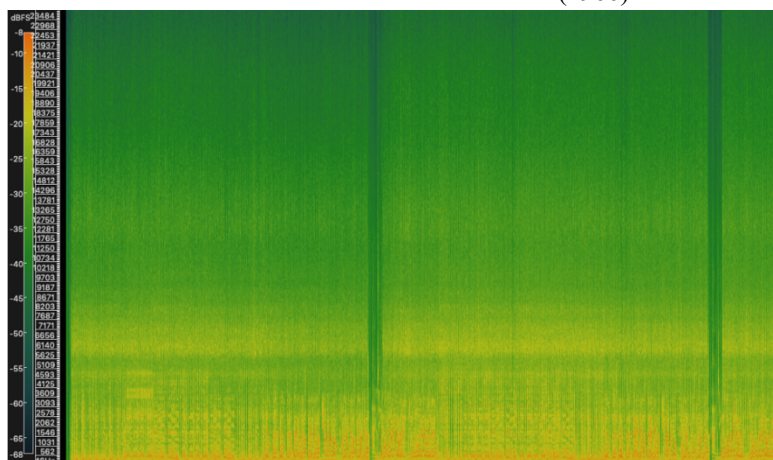
Para este análisis se toman cuatro momentos tecnológicos representados por sendas agrupaciones tropicales: *Nuevos Ritmos* (ST FLP-0067), de Los Teen Agers, 1961; *¡De nuevo...!* (200357), de Los Golden Boys, 1966; *De triunfo en triunfo* (200607), de Los Hispanos, 1970; *La danza de los mirlos* (200870), 1973, y *La pichoncita* (201251), 1979, de Afrosound,

La Figura 4.37 muestra los espectrogramas respectivos. Nótese el incremento de los bajos en los temas de Afrosound y el contenido de frecuencias medias en Los Golden Boys.

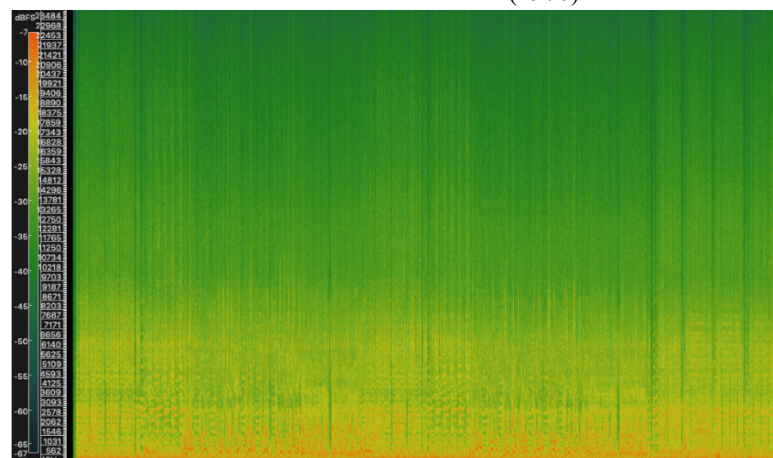
FIGURA 4.37. DISCOS FUENTES. ESPECTROGRAMAS DE CUATRO DE SUS AGRUPACIONES TROPICALES
LOS TEEN AGERS. “LA CINTA VERDE” (1961)



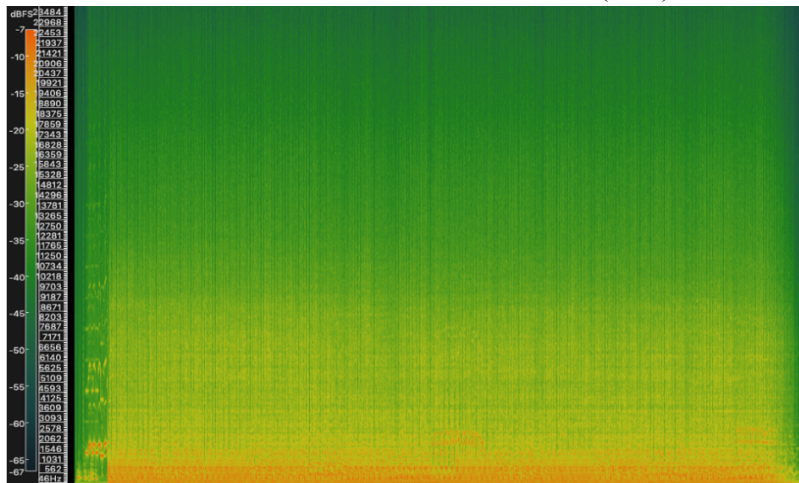
LOS GOLDEN BOYS. “LA CHICHERA” (1966)



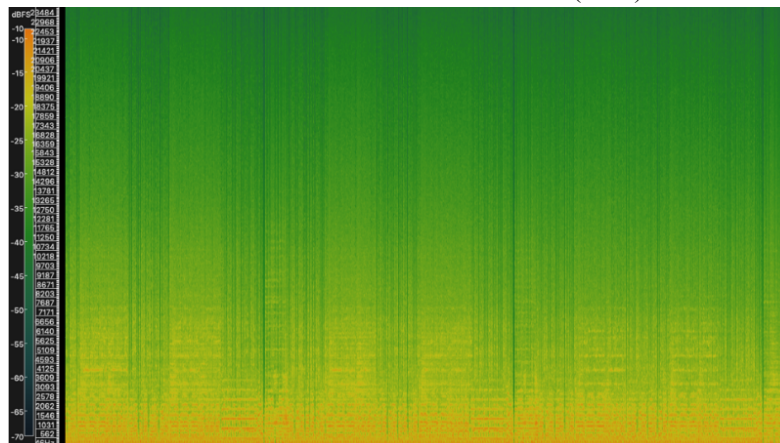
LOS HISPANOS. “ADONAY” (1970)



AFRO SOUND. “LA DANZA DE LOS MIRLOS” (1973)



AFRO SOUND. “LA MARCHA DEL PATO” (1979)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

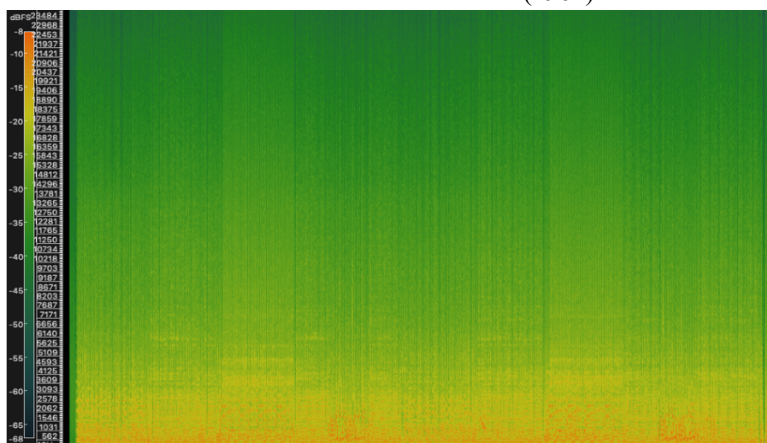
Los cinco ejemplos son bastante disímiles teniendo en cuenta el año respectivo de su grabación y corte. Los dos temas de la década de los setenta, de Afro Sound, muestran un importante incremento de los bajos; “La chichera”, de 1966, lo tiene en las frecuencias medias, afín a su particular instrumentación: en los tres últimos temas, época en la que ya se grababa con tecnología de estado sólido, existe una mejor distribución de las frecuencias a lo largo del espectro, siendo el último tema, grabado en cinta de una pulgada de 16 *tracks*, el que mejor desempeño tiene en los procesos dinámicos, espectrales, espaciales y distribución en la imagen estéreo..

8.2 EL SONIDO DE CODISCOS Y SUS MAYORES EXPONENTES DEL GÉNERO TROPICAL

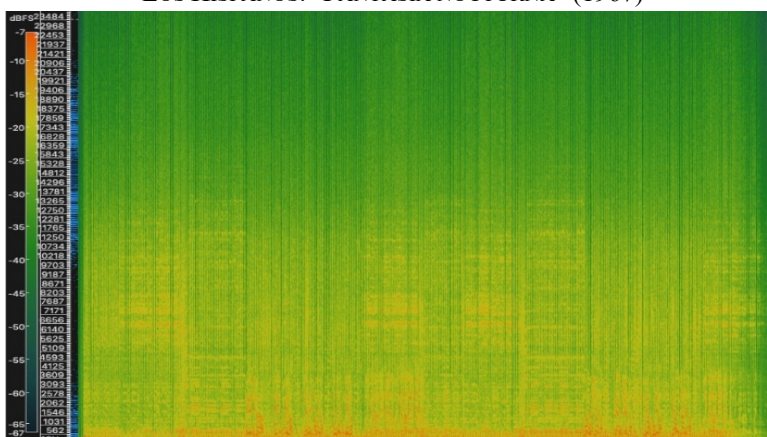
Para este análisis se toman cuatro momentos tecnológicos representados por sendas agrupaciones tropicales: *Los Teen Agers Internacionales* (LDZ-20119), 1964; *De película* (LDZ-20354), de Los Hispanos, 1967; *Los Graduados* (LDZ-20403), 1969; *Esta sí es la fiesta buena* (LDZ-20429), de Los Claves, 1970; y *Sin comentarios* (LDZ-20622), de El Combo de la Estrellas, 1976.

La Figura 4.38 muestra los espectrogramas respectivos. No obstante, el hecho de que la ventana de tiempo es más corta que la asumida para Discos Fuentes, de todos modos las diferencias aparecen. Nótese lo siguiente: la dispersión de las frecuencias medias altas en “Fantasía nocturna” (Los Hispanos); y la distancia que hay en estas mismas frecuencias y las altas entre “El sonajero” (Los Teen Agers), 3.600 Hz, y “Plegaria vallenta” (El Combo de las Estrellas), por encima de 10 kHz.

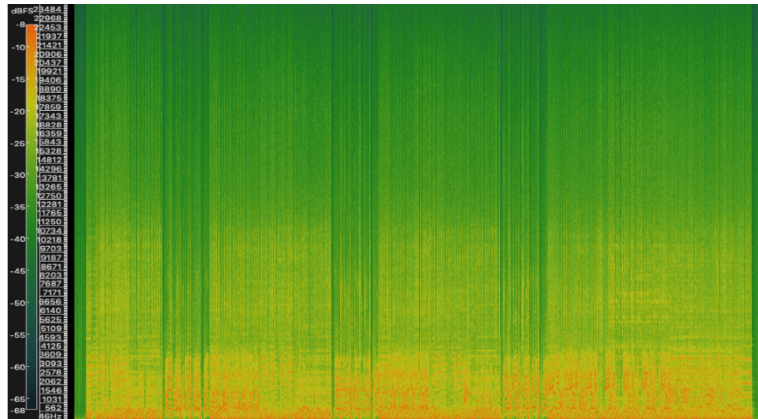
FIGURA 4.38. CODISCOS. ESPECTROGRAMAS DE CUATRO DE SUS AGRUPACIONES TROPICALES
LOS TEEN AGERS. “SONAJERO” (1964)



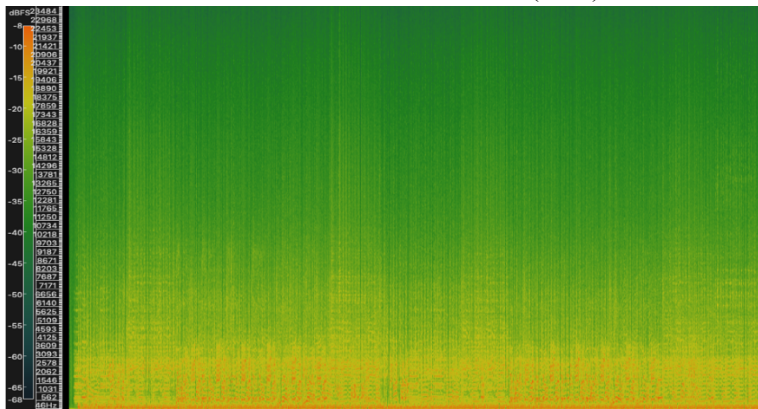
LOS HISPANOS. “FANTASÍA NOCTURNA” (1967)



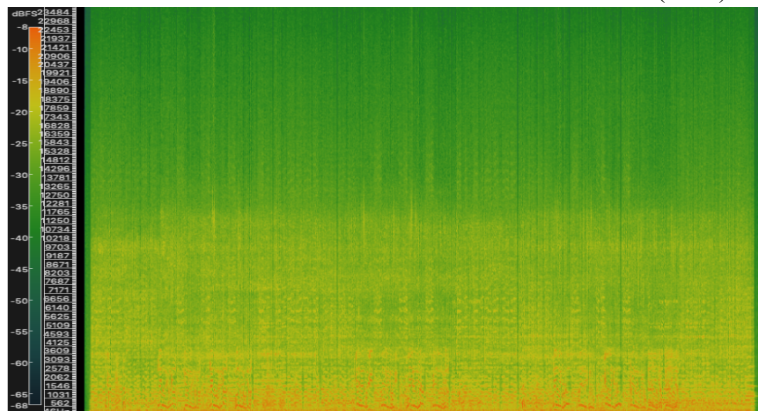
LOS GRADUADOS. “LA MAESTRANZA” (1969)



LOS CLAVES. “POR LAS BUENAS” (1970)



EL COMBO DE LAS ESTRELLAS. “PLEGARIA VALLENATA” (1976)



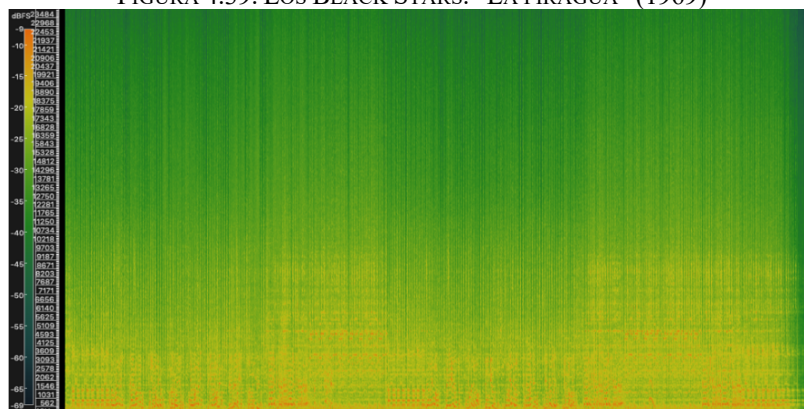
Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

8.3 SONOLUX Y LA TRADICIÓN ELECTRO-SONORA

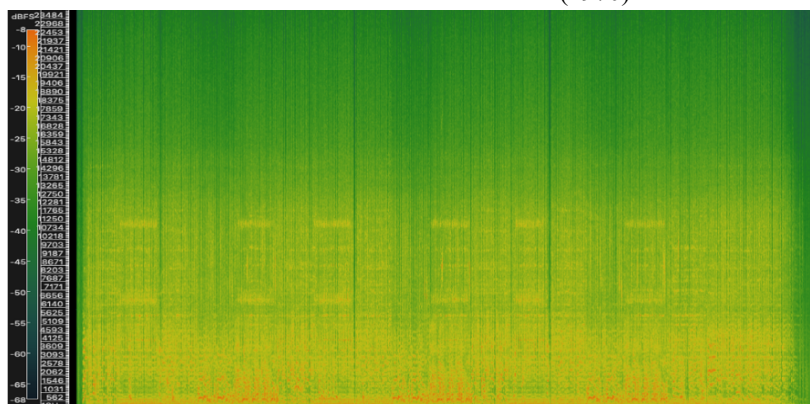
Para este análisis se toman cuatro momentos tecnológicos representados por dos agrupaciones tropicales: de Los Black Stars, *A toda máquina Vol. IV* (LP 12–730), 1969; *En la gloria* (LP 12–803), 1970; y *Arriba, arriba* (LDSN N°. 75004), 1972.⁴²¹ Y *De afán* (IES 13–924), de Los Hispanos, 1973.

La Figura 4.39 muestra los espectrogramas respectivos. De los cuatro temas seleccionados, solo “Maldita Navidad” (1972, grabado en Ciudad de Nueva York) tiene una diferencia marcada en el desempeño de las frecuencias medias altas, además de una definición más tenue en las bajas. Los tres restantes son bastante uniformes, hecho que puede ser explicado por la ventana de tiempo de solo cuatro años.

FIGURA 4.39. LOS BLACK STARS. “LA PIRAGUA” (1969)

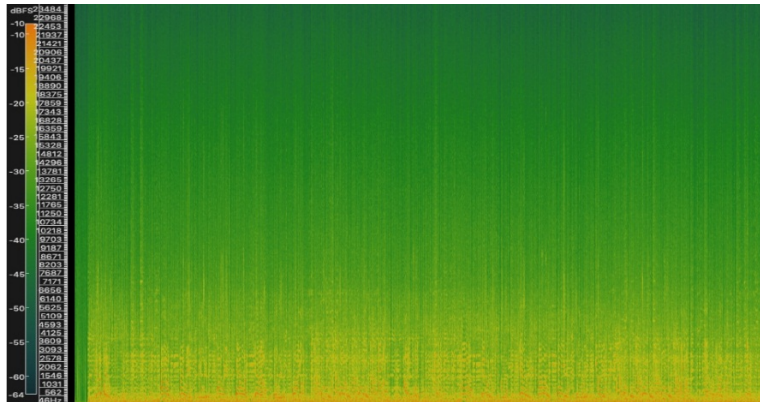


LOS BLACK STARS. “A VE PA VE” (1970)

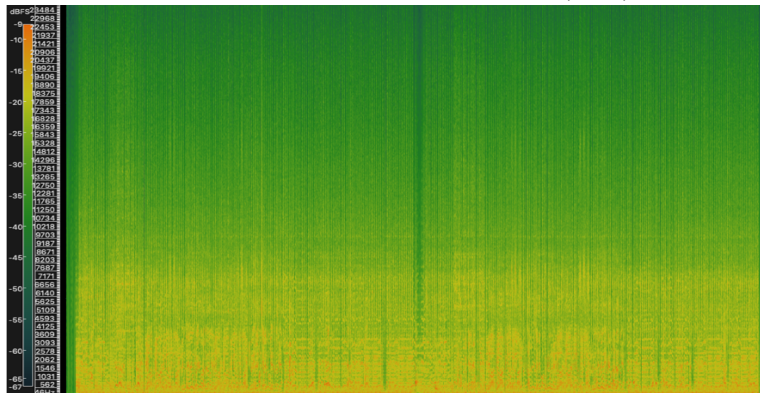


⁴²¹ Este álbum fue grabado en Mastertone, de Ciudad de Nueva York, pero fue cortado en Sonolux.

LOS BLACK STARS. “MALDITA NAVIDAD” (1972)



LOS HISPANOS. “QUÉ BUENO PA PAPÁ” (1973)



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

8.4 EL FENÓMENO DE LOS COMPILADOS Y VARIADOS DE FIN DE AÑO

Más allá de lo artístico, el fenómeno de los álbumes compilados y variados de fin de año era comercial, pues su propósito radicaba en la confluencia de obras que hubieran tenido trascendencia comercial durante todo el año, tanto en la distribución física como en la difusión radiofónica, y que, por tanto, fuera muy atractivo para el público en los últimos trimestres del año.

Sus orígenes datan de la década de 1950, cuando las disqueras norteamericanas comenzaron a fabricar muestras con sus éxitos que enviaban a las estaciones de radio; algunas eran de un solo artista, aunque también reunían temas de varios. La Figura 4.40 muestra la carátula y la etiqueta de una de las muestras folclóricas (*Folk Sampler*) del sello Electra.

FIGURA 4.40. ELEKTRA. DISCO COMPILATORIO DE MUESTRAS FOLCLÓRICAS (1956)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴²²

Para la década de 1960 esta práctica se había vuelto habitual, en especial con música de Navidad. Es el caso del sello Sun Records, propiedad de Sam Phillips, con el álbum *Sun's Gold Hits* (SLP 1250, 1961), en el que participaron Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Carl Perkins [Figura 4.41]; y *A Christmas Gift For You* (PHLP 4005, 1963), producido por Phil Spector, con artistas como The Ronettes, Darlene Love, The Crystals y los Bob B. Soxx and The Blue Jeans [Figura 4.42].

FIGURA 4.41. SUN RECORDS. DISCO DE MUESTRAS FOLCLÓRICAS (1961)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴²³

⁴²² Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/2977284-Variou-Folk-Sampler>

⁴²³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/3220245-Variou-Suns-Gold-Hits-Volume-1>

FIGURA 4.42. PHILLIES RECORDS (PHIL SPECTOR). DISCO DE NAVIDAD (1963)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴²⁴

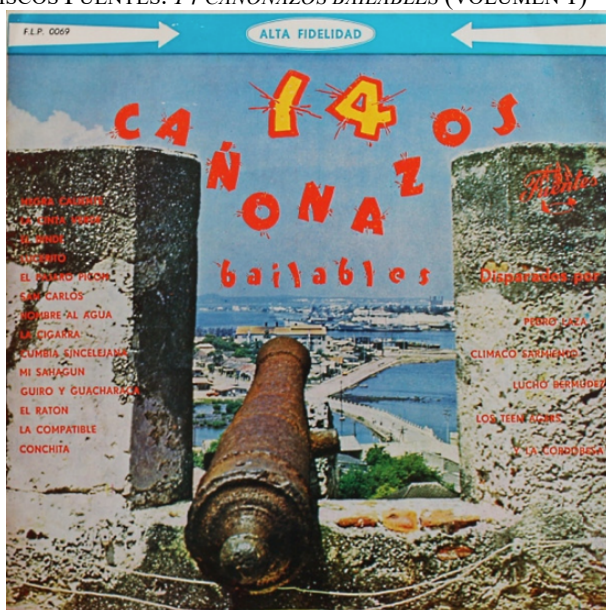
Además de los álbumes compilatorios con propósitos promocionales estaban los de grandes éxitos, que agrupaban los temas más populares de alguna agrupación, artista o género en particular; los antológicos, con su historia musical; los recopilatorios y otros más de diferente índole y nombres atractivos y comerciales: variados, fin de año, lo mejor de...

El fenómeno de los compilados y variados de fin de año de músicaailable en Colombia inició en 1961 con la primera edición de la serie *14 cañonazosailables*, de Discos Fuentes. Según Peláez y Jaramillo (1996: 56), la idea vino de don Pedro Fuentes, el administrador de la disquera; aunque estos autores datan el proyecto en 1960, tanto en la fecha de su publicación como en el catálogo de la disquera, el primer álbum fue publicado el 15 de octubre de 1961.

El álbum incluye temas de Pedro Laza y sus Pelayeros, La Sonora Cordobesa, la orquesta del maestro Lucho Bermúdez, Clímaco Sarmiento y Los Teen Agers [Figura 4.43].

⁴²⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/493221-Various-A-Christmas-Gift-For-You-From-Philles-Records>

FIGURA 4.43. DISCOS FUENTES. *14 CAÑONAZOS BAILABLES* (VOLUMEN 1) – FLP0069 (1961)



Fuente: archivo personal del autor.

Llama la atención su concepto iconográfico: la fotografía de un cañón tomada desde el Castillo de San Felipe de Barajas en Cartagena de Indias, la principal fortaleza del Nuevo Mundo construida por la Corona española para defender la ciudad del ataque de los piratas ingleses. Esta imagen fue conservada en las primeras cinco ediciones, y luego fue cambiada por la de atractivas jóvenes en ropa ligera, concepto que la competencia no tardó en emular.

No sobra recordar la sagacidad de don José María Fuentes contada por don Rafael Mejía, que se procuró el “aparatico” para automatizar el torno de corte y “embutir” catorce temas en un vinilo donde, con suerte, cabían doce.

Pasaron nueve años antes de que Codiscos publicara su primer compilado: *El disco del año* (1969), con artistas como Los Graduados, Alfredo Gutiérrez, la orquesta de los Hermanos Martelo y Los Claves [Figura 4.44]. Era la época del auge del chucu-chucu.

FIGURA 4.44. CODISCOS. *EL DISCO DEL AÑO* – E-LDZ-20428 (1969)



Fuente: archivo personal del autor.

Más adelante, en 1975, Discos Victoria publicó su versión: *Lo Mejor del Año*, con artistas internacionales como Los Destellos y Alfredo Linares, de Perú; Nelson Henríquez, de Venezuela, y Gabino Pampini, de Panamá, y uno nacional: Los Éxitos [Figura 4.45].

FIGURA 4.45. DISCOS VICTORIA. *LO MEJOR DEL AÑO* – LPV-15147 (1975)



Fuente: archivo personal del autor.

La lista continúa con el álbum *13 Superbailables*, de la multinacional CBS, publicado en 1976 [Figura 4.46]. Maldición del número –Jacques de Molay– o costumbre arraigada, el hecho es que tuvo que ajustarse al estándar, y el de 1982, *Superbailables* –sin cábala– ajustó los imperdonables catorce temas. Los compilados de esta disquera eran de sus afamados intérpretes: los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate y Diomedes Díaz.

FIGURA 4.46. CBS. *13 SUPERBAILABLES* – CBS-14992 (1976)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴²⁵

Sonolux se demoró 20 años para lanzar su primer compilado después del primero lanzado por Discos Fuentes: *La fiesta del año*, publicado en 1980.

Simultáneamente con las colecciones de temas bailables para las temporadas de fin de año, Discos Fuentes publicó otros álbumes similares. Ejemplo de ello son *Baranoa, bailables*, en marzo de 1961;⁴²⁶ *Almanaque musicalailable*, en 1968, y *Siganme los buenos*, primer semestre de 1977.

Codiscos, en compañía de su licenciataria Odeon, publicó *Exitómetro* en 1969, un compilado de temas románticos; y en los años setenta sacó dos series cuyos títulos incluían el genitivo “de oro”: *Vallenatos de oro* (1975) y *El disco de oro del año* (1978).

Al principio, los compilados de Sonolux no eran comerciales sino encargos de empresas para los obsequios a sus clientes en los fines de año. Es el caso de *Álbum de ritmos colombianos*, de 1958, encargado por la multinacional de petróleos Shell. Este tipo de

⁴²⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/release/14759534-Variou-13-Superbailables-Vol-1>

⁴²⁶ En este disco aparece uno de los primeros temas de rock and roll grabados en Colombia: “Very very very well”, de don Antonio Fuentes, interpretado por Carlos Román y su Sonora Vallenata. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hi0T7YOx87Y>

encargos tomó la denominación de prensaje especial, de los cuales la disquera alcanzó a sacar una considerable cantidad.

8.5 LOS “FUSILAJES” Y LA HUELLA SONORA

En el transcurso de esta investigación, el asunto de los *covers* fue mencionado en varias secciones. Cabe recordar que estos eran generalmente grabados por las agrupaciones de catálogo de las disqueras, aquellas que solo hacían trabajo en el estudio de temas exitosos pero que pertenecía a la competencia. Al respecto, López-Cano anotó lo siguiente:

En términos generales y desde la perspectiva de la relación estructural que se establece entre la versión de referencia y la versión actualizada, existen tres tipos fundamentales de versiones (Butler 2010, 47): 1) la versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del o la cantante o banda que hace la versión; y 3) la que manipula tan profundamente la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo. (López-Cano 2018: 208)

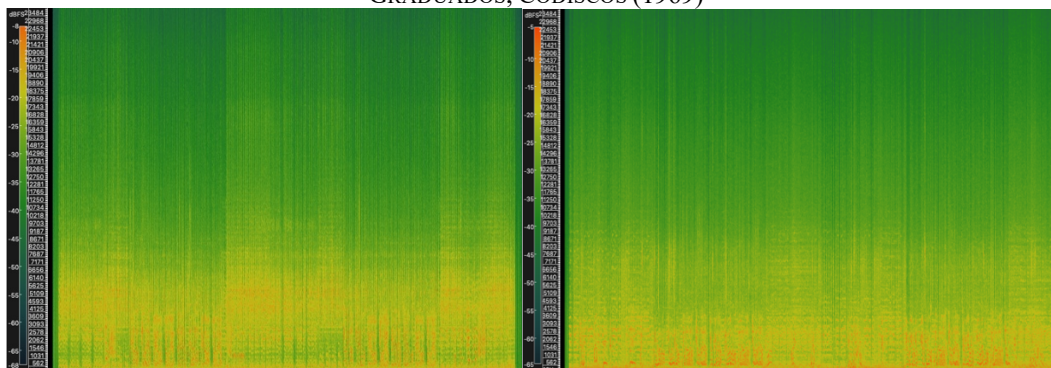
De la clasificación anterior, la que más se asemeja a la realizada por las disqueras es la primera: el “fusilaje”, como era nombrado. Su propósito era claro: que el título de la obra apareciera en la contracarátula de sus propios compilados, apostándoles a la posible ambigüedad que podría crearse en la mente del comprador acerca de la autenticidad de la versión.

A veces sucedía incluso que el “fusil” superaba en popularidad al tema original; “La danza de los mirlos”, de Afrosound es un claro ejemplo. También ocurría que salía simultáneamente en hasta cuatro compilados, lo que da pie para hacer un análisis espectrográfico de algunos de ellos [Figuras 4.47 y 4.48].

La Figura 4.47 muestra las versiones de Los Hispanos (Discos Fuentes) y Los Graduados (Codiscos) del paseaíto “Así empezaron papá y mamá”, grabadas en 1969. Nótese que la distribución de frecuencias bajas y medias de la versión de Codiscos (derecha) es más balanceada, mientras que la de Discos Fuentes (izquierda) presenta inconsistencias entre los 1.000 y los 3.000 Hz; en referencia a las frecuencias altas, la versión de Codiscos apenas muestra esbozos por encima de los 3.000 Hz, mientras que la de Discos Fuentes sube hasta los 5 kHz.

LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN COLOMBIA EN LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970.
FORMAS DE REGISTRO Y ESTÉTICA SONORA DE LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA

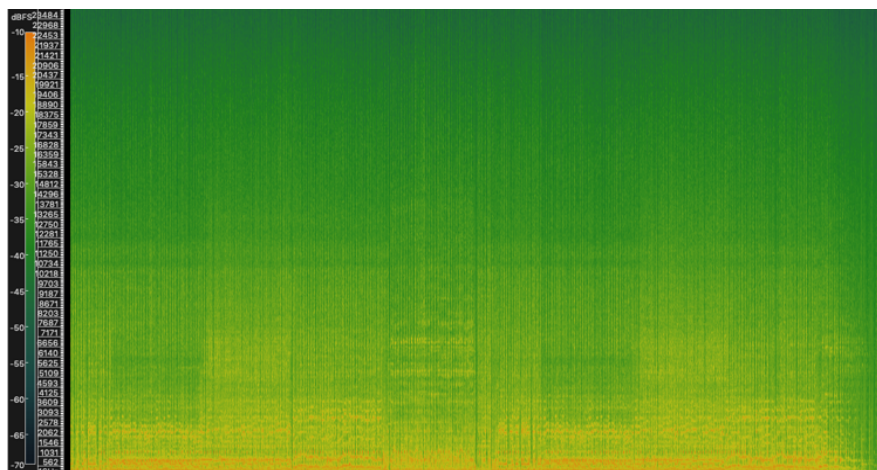
FIGURA 4.47. “ASÍ EMPEZARON PAPÁ Y MAMÁ”. IZQ.: LOS HISPANOS, DISCOS FUENTES; DER.: LOS GRADUADOS, CODISCOS (1969)



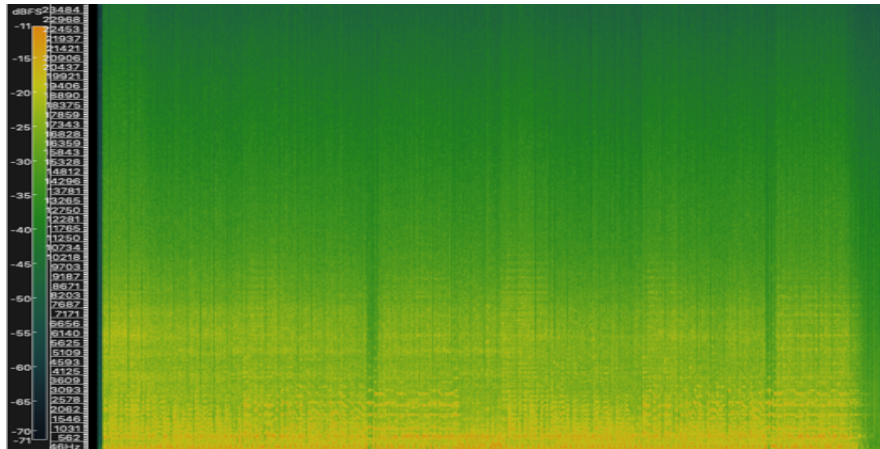
Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

La Figura 4.48 muestra, respectivamente, las versiones de La Patrulla (Codiscos), Afrosound (Discos Fuentes) y Los Destellos (grabado en Perú y cortado en Discos Victoria) del tema “Caminito serrano”, grabadas en 1975 y publicadas, respectivamente, en *Lo mejor del año, 14 cañonazos bailables volumen 5* y *El disco del año volumen 7*.

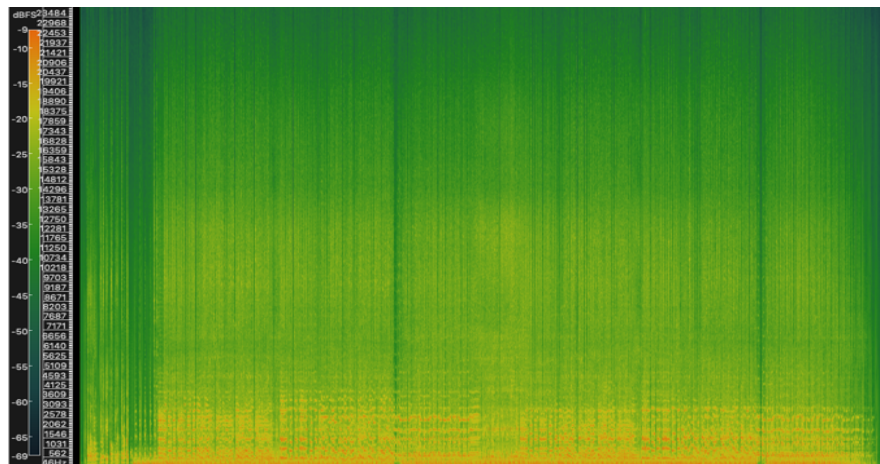
FIGURA 4.48. “CAMINITO SERRANO”. ESPECTROGRAMAS COMPILADOS 1975
LA PATRULLA. CODISCOS



AFROFOUND. DISCOS FUENTES



LOS DESTELLOS. DISCOS VICTORIA



Fuente: elaboración del autor a partir de Sonic Visualizer (2010).

Las diferencias en cuanto a la distribución de frecuencias en el espectro de la Figura 4.48 son notorias. En la versión de Codiscos el bajo es más consistente, al igual que en la versión de Discos Fuentes pero en las frecuencias medias altas; la versión de Discos Victoria, la original en términos autorales, presenta una fragmentación entre los bajos y los medios que da cuenta de las condiciones particulares de la grabación, pues la instrumentación es menos densa y, por tanto, pueden diferenciarse sin problema.

En referencia a lo musical, las diferencias son bastante notorias. Las versiones de Afrosound y Los Destellos son muy similares, pues conservan la misma tonalidad y estructura morfológica, en tanto que las de la versión de La Patrulla se apartan de ellas. En todo caso aparecieron simultáneamente en los compilados respectivos del mismo año y bajo el mismo nombre. De hecho, en el mismo 1975 los tres variados coincidieron en otro tema, esta vez “fusilado” por todos ellos, pues el original era de la agrupación argentina Los Wawancó –prensado por la EMI–, cuyo cantante era el colombiano Hernán Rojas. La versión

de Discos Fuentes fue grabada por la agrupación de catálogo Los hermanos de la Hoja, la de Codiscos por La Patrulla y la de Discos Victoria por Los Éxitos.

CAPÍTULO V. EPÍLOGO

LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

Lo único común entre Paul McCartney y el último disco del género musical que más despreciemos es que ambos quieren hacer dinero con su música. La inserción de la música popular urbana a la industria es un fenómeno consustancial a ella y no una categoría estética que determina su valor.

Rubén López-Cano (2018: 191)

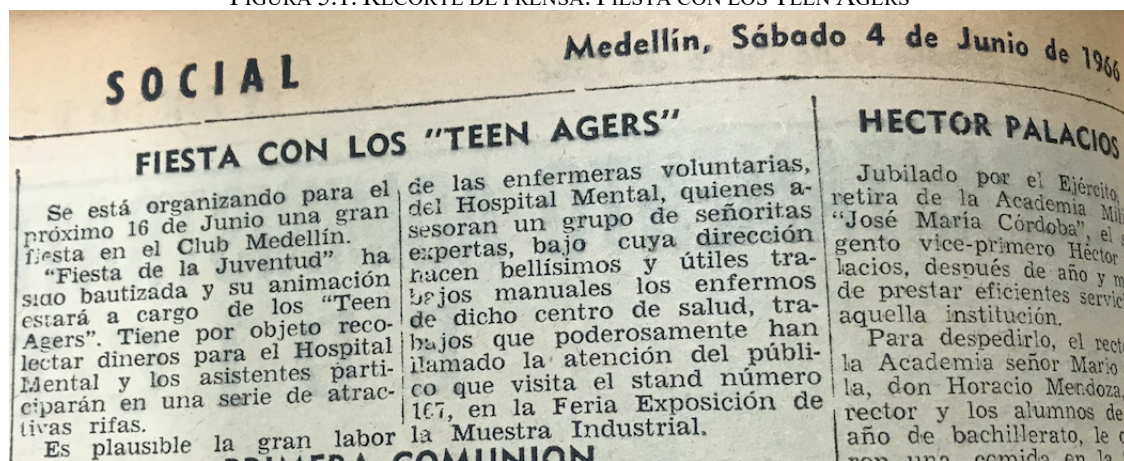
1. CONTEXTO

El desprecio y aversión que genera en la comunidad académica musical el género urbano denominado reguetón –incluidos investigadores, músicos clásicos, folcloristas y músicos populares–, es, sin lugar a dudas, un buen punto de partida y motivación para el estudio y análisis de este fenómeno musical que ha venido alcanzando en los últimos años los máximos niveles de popularidad a nivel nacional e internacional, en gran parte gracias al aporte de los productores y artistas en Colombia, especialmente los del circuito de producción musical en Medellín.

La música tropical colombiana grabada en Medellín entre las décadas de 1960 y 1970 no fue ajena a este fenómeno y guarda cierta similitud en torno a este tema en particular: un desprecio de sus contemporáneos hacia algunos de sus aspectos culturales, artísticos y comerciales. Músicos, escritores, artistas, intelectuales, periodistas y gente del común consideraban la música chucu-chucu de baja calidad, básica, simple y para estratos socioeconómicos medio-bajos (Wade 2002: 219). Son conocidas las manifestaciones al

respecto del filósofo y escritor Andrés Caicedo en su obra *Que viva la música* (1977) y también los escritos del periodista Alejandro Ulloa (1992), que calificó connotativamente a este género como “raspa” –por el güiro, un instrumento idiófono raspador– y lo definió como una versión simplificada de los grandes exponentes del género tropicalailable de los años cincuenta; asimismo, a pesar de tener un nivel musical más alto que la música tropical, igual sucedió con la salsa. Sin embargo, ninguna de estas afirmaciones le resta importancia al verdadero prestigio anhelado por un artista: el respaldo del público, que se demuestra no solo en los listados de popularidad, sino también en las contrataciones para fiestas en clubes, remates de fin de año, fiestas de socios o simple y llanamente cualquier acontecimiento social. Ejemplo de ello es la convocatoria a un baile de beneficencia amenizado por Los Teen Agers en 1966 [Figura 5.1].

FIGURA 5.1. RECORTE DE PRENSA. FIESTA CON LOS TEEN AGERS



Fuente: El Diario (4 de junio de 1966). Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Tampoco es de extrañarse el éxito de algunas de las agrupaciones de chucu-chucu que participaron en las ferias del país. En la de Cali, ciudad cuyos habitantes son los que más han despotricado del chucu-chucu, no ha faltado periódicamente alguno de sus temas más populares; incluso han sido seleccionados como Tema oficial de la Feria, una distinción concedida desde finales de la década de los cincuenta por la organización oficial del evento y diferentes medios de comunicación, especialmente el radial [Tabla 5.1].

LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL
REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN
AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

TABLA 5.1. LISTADO DE LOS TEMAS OFICIALES DE LA FERIA DE CALI (1958-1983)

AÑO	TEMA	INTÉRPRETE	AUTOR
1958	Palo bonito	Lita Nelson y la orquesta de Edmundo Arias	H. Rico
1959	La estereofónica	Manuel Villanueva y su orquesta	Pedro Salcedo
1960	Quiero amanecer	Pacho Galán y su orquesta	Raúl Saladén
1961	La pollera colorá	Pedro Salcedo y su orquesta	Wilson Choperena
1962	La negra Celina	Cristóbal Pérez	Cristóbal Pérez
1963	Festival en Guararé	Los Corraleros de Majagual	Dorindo Cárdenas, Alfredo Gutiérrez
1964	Guepa...jé	Rómulo Caicedo con la orquesta de Edmundo Arias	Edmundo Arias
1965	Los sabanales	Calixto Ochoa y su conjunto	Calixto Ochoa
1966	La banda borracha	Alfredo Gutiérrez y sus Estrellas	Rafael Sánchez
1967	La burrita	Los Corraleros de Majagual	Eliseo Herrera
1968	La piragua	Los Black Stars Canta Gabriel Romero	José Barros
1969	El pájaro amarillo	Bovea y sus Vallenatos	Rafael Campo Miranda
1970	A ve pa ve	Los Black Stars Canta Gabriel Romero	Edmundo Arias
1971	Mi Cali bella	Billo's Caracas Boys	C. Vidal - V. Mendoza
1972	El enterrador	Los Líderes con Jaime Ley	
1973	Pedacito de mi vida	Celina y Reutilio	Sergio Eulogio González Siaba
1974	A la memoria del muerto	Fruko Canta Piper "Pimienta" Díaz	Gilberto Méndez
1975	La saporrita	La banda de don Filemón	Juvenal Viloría
1976	Las caleñas son como las flores	The Latin Brothers Canta Piper "Pimienta" Díaz	Arturo J. Ospina
1977	Amaneciendo	Adolfo Echeverría y la Gran Banda	Adolfo Echeverría
1978	El polvorete	Lisandro Meza y su conjunto	Manuel Salvador González
1979	Las caleñas	Pastor López y su combo	Walter León
1980	Las tapas	Los Hijos de la Niña Luz	Ivo Otero
1981	A mover la colita	La Sonora Dinamita Canta Margarita	Anibal Pastor, Miguel O. Iacopetti, L.A. Sarmiento "Torcalito"
1982	Esperanza	Los Tupamaros	Nelson Ibarra, Fernando Jaramillo
1983	La matica	Banda los Hijos de la Niña Luz	

Fuente: elaboración del autor.⁴²⁷

⁴²⁷ Si bien el listado fue tomado de la página web de la Corporación FERIA de Cali, se han ajustado algunos autores que hacían falta en el original. Asimismo, los títulos en negrilla corresponden a temas de chucu-chucu.

Las Figuras 5.2 y 5.3 evidencian que los grupos antioqueños Los Teen Agers en 1968 y Los Graduados en 1969 eran ampliamente aceptados tanto por el público como por los organizadores de la Feria de Cali.

FIGURA 5.2. AFICHE CENTRAL DE LA FERIA DE CALI FIGURA 5.3. AFICHE DE LA FERIA DE CALI



Fuente: Corfecali (s. f.).⁴²⁸

“Las caleñas”, el tema oficial de la versión de 1979, del peruano Walter León y cuyo título original es “Las limeñas”, fue adaptado y grabado por el venezolano Pastor López en su país y publicado en el álbum *El indio Pastor*; en una coincidencia de tiempos y geografías, este hecho confirma no solo la influencia de la música y los compositores peruanos en el chucuchucu, sino también la importancia de las relaciones multiculturales, el intercambio y la apropiación sonora en los países hispanoamericanos.

“Linda antioqueña”, otro de los temas incluidos en el mismo álbum, fue compuesto por Walter Castro Pérez, músico de la costa atlántica colombiana; la coincidencia aquí es de intereses comerciales, ya que fueron muchos los creadores no paisas de la década de los setenta que hicieron canciones con temáticas paisas.

⁴²⁸ Corporación de eventos, ferias y espectáculos (Corfecali). Sitio web <https://corfecali.com.co/>

2. OTROS REFERENTES

Aunque podría pensarse que las indisposiciones eruditas del apartado anterior eran exclusivas del género y la época de estudio de esta investigación, en realidad no hay tal: retrocediendo en la historia, académicos, obispos, condesas, baronesas y circunspectos caballeros de la Viena de 1813 alzaron sus gritos al cielo escandalizados por el contacto de cuerpos que promovía el nuevo baile del vals. Hasta el iconoclasta George Gordon Byron (Lord Byron), si no ofendido, expresó su inquietud; en el prefacio a su poema (himno) *The Waltz* (1853) le describió a su editor las primeras impresiones –y mareos– de su primer contacto –físico, por supuesto.

Al escuchar grandes elogios del baile de la sra. H. (era famosa por los minuets de la noche de Navidad a finales del siglo pasado), arranqué y fui a un baile en La Condesa, esperando ver un baile de campo o, como mucho, cotillones, carretes y todos los viejos ritmos a las nuevas melodías. Pero juez, para mi sorpresa, al llegar y ver a la pobre y querida señora Hornem con los brazos alrededor de los lomos de un enorme caballero de aspecto húsar que nunca había visto dándole vueltas y vueltas a una especie de melodía repetitiva que me recordó a “Broma negra”, solo que más *affettuoso*, comencé a quedarme mareado.

Poco a poco se detuvieron y pensé que se sentarían o se caerían, pero no: con la mano de la sra. H. sobre su hombro, *quam familiariter* (como dijo Terence cuando estaba en la escuela), caminaron alrededor de un minuto y luego, otra vez, como dos escarabajos esculpidos en el mismo cuerpo. Le pregunté qué significaba todo esto, cuando, con una carcajada, un niño no mayor que nuestra Wilhelmina dijo: ¡Señor! Señor Hornem: ¿no puede ver que se están desvaneciendo? O “valsando” (se me olvida cuál); y luego ella, su madre y su hermana, se levantaron y se fueron.

Ahora que sé lo que es, a la sra. Hornem y a mí nos gusta de todas las formas (aunque me aporrecé las espinillas y tropecé cuatro veces con su criada al practicar los pasos preliminares). De hecho, me gusta tanto que, teniendo un giro para la rima, exhibido con gusto en algunas baladas electorales y canciones en honor a todas las victorias, me senté y, con la ayuda de William Fitzgerald, Esq. y algunos consejos del doctor Busby (a cuyas recitaciones asisto y soy un monstruoso aficionado a la manera del *maestro* de entregar la exitosa Dirección de Drury Lane de su padre), compuse el siguiente himno para hacer públicos mis sentimientos. Sin embargo, desprecio de todo corazón a los críticos [traducción libre del autor]. (Lord Byron, 1851)

Según el musicólogo Juan Francisco Sans, el París de la Belle Époque, que ya disfrutaba desde hacía décadas de los novedosos bailes de salón, también tuvo sus mojigatos.

Fue en el *Bal Mabile* donde se acuñaron los bailes más escandalosos y rocambolescos del siglo XIX: el cancan (que puede traducirse con “escándalo”) y el *chahut* (que significa “jaleo” o “casa de locos”). Los pasos del cancan se prestaban para el mayor exhibicionismo erótico: la patada alta, o *battement*; el *rond de jambe* o movimiento rotatorio de la pantorrilla, manteniendo la rodilla levantada y la falda sostenida a lo alto: el *port d’armes*, o giro sobre un pie, en tanto se

sostiene con una mano en un talón de la otra pierna, y el *grand écart* o puente, que consistía en caer al suelo con las piernas totalmente abiertas.

El máximo virtuosismo del cancán consistía en quitarle el sombrero al compañero de baile con la punta del dedo gordo del pie. El hecho de que las mujeres levantasen hasta la altura máxima –con lo cual quedaba deliberadamente expuesta su ropa íntima– desató una locura comparable a la que en nuestra época pudieran causar bailes tan desafortadamente eróticos como el reguetón o el forró brasileiro. (Sans, 2016: 86)

En referencia a la reacción de los ciudadanos venezolanos decimonónicos al presenciar bailes de este estilo, Sans agregó:

En una carta enviada por un lector a la Redacción de La Opinión Nacional, aparecida el 25 de enero de 1875, este se queja del repertorio habitual de la retreta, y afirma haber cogido un resfriado esperando inútilmente que tocasen una marcha de Mazzoleni anunciada para la noche buena del Año Nuevo: “U. anunció la marcha, pero no se tocó. En cambio, siempre hay una exactitud desesperante en cumplir con la polka del diablo y el joropo de los diablitos, la redova del demonio, la chotís de Belcebú y el merengue de Satanás. ¡Mil torrentes de plomo derretido!”. (Sans, 2016: 92)

Regresando a la época de estudio, no solo en Medellín sino en sociedades conservadoras del planeta, el fenómeno de la “nueva ola” a finales de la década de los sesenta fue un punto de quiebre en el comportamiento y la conducta de la juventud. Iracundos papás de hijos de pelo largo y pantalones de bota campana alejadísimos de sus ombligos los tildaban de vagos y marihuaneros; el *Establishment*, por su parte, no se quedaba atrás: hasta a la cárcel fueron a dar algunos.

Una nota del desaparecido periódico medellinense El Diario reseñó con cierto sesgo (“melenudos”) el concierto “go-go”⁴²⁹ del grupo bogotano Los Speakers que se iba a llevar a cabo en las instalaciones del coliseo deportivo de la ciudad los días 22 y 23 de octubre de 1966 [Figura 5.4].

⁴²⁹ El imperativo inglés “go, go!” nació en los años sesenta no precisamente como un denotativo de los géneros musicales juveniles de esa época, sino como una expresión de mandato de los espectadores masculinos que asistían a los *shows* nudistas y alentaban a las señoritas a aparecer *in natura* (*the go-go girls*). Llegado el esperado momento, el júbilo se expresaba ahora a través del “yeah, yeah”, que la subyugada juventud no anglosajona terminó adaptando a “yeyé”.

Los siguientes son algunos de sus apartes:

[...] Miembros de los distintos cuerpos armados que operan en la ciudad llevarán a cabo permanentes batidas para recoger a los elementos extraños que tratan de imponer la moda del “ye-ye” y el “go-go” con incalculables perjuicios para la moral de nuestro pueblo. [...] especialmente en los hechos del sábado en la tarde, protagonizados por los “artistas” llevados a una de las instalaciones de la Unidad Deportiva local.

El alcalde en sus declaraciones a los reporteros locales manifestó que los jovencitos o jovencitas que sean sorprendidos con atuendo del “ye-ye” y del “go-go” serán retenidos e investigada su procedencia, para establecer si realmente se trata de elementos extraños o ya contaminados con esa moda que bastantes perjuicios están trayendo.

“Serán remitidos a su lugar de origen”, dijo Pérez Gil en conversación con los periodistas, pues “no estamos dispuestos a seguir tolerando esta clase de hechos contra la sociedad”. (El Diario, 24 de octubre de 1966)

En el comunicado del alcalde Pérez Gil, se puede apreciar la preocupación por esta nueva moda y la manera despectiva como se refiere a los seguidores de este estilo musical, los cuales en su mayoría eran jóvenes e incluso niños, tal y como se aprecia en la foto de portada del periódico citado.

El Epílogo, el capítulo final de esta investigación, presenta la relación entre el sonido puertorriqueño y su ingreso al país en tándem con el declive de las disqueras locales tradicionales en la primera década del siglo XXI. Asimismo, expone los cambios relacionados con los sistemas de distribución de la música y cómo ellos afectaron las formas de producción musical definiendo los géneros que serían los preferidos para la distribución por medios digitales en comparación con los formatos tradicionales del vinilo y sus consecuentes transformaciones. Finalmente, revela cómo Medellín se ha ido convirtiendo en los últimos años en el eje mundial de las músicas urbanas comerciales de la actualidad.

3. EL REENCAUCHE TROPICAL DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA Y LAS PRETENSIONES COMERCIALES DEL SONIDO “TRADICIONAL”

La década de los noventa en Colombia estuvo caracterizada por grandes cambios institucionales: fue en ella cuando se dio la construcción colectiva de la Constitución del 91 –que reemplazó a la de 1886 y rige actualmente la normatividad institucional–, surgida del proceso de paz acordado con la extinta guerrilla del M-19 y de un plebiscito nacional; y la apertura económica implementada en el Gobierno de César Gaviria Trujillo (1990-1994) a través de políticas neoliberales que permitieron el ingreso de grandes compañías multinacionales y generaron tratados de libre comercio con países alrededor del mundo.

La industria discográfica no fue la excepción: además de las ya establecidas Phillips y CBS-Sony llegaron a Bogotá *majors* como BMG, Warner Music, Universal y Polygram, que adquirió el catálogo de la Phillips.

La decisión de establecerse en la capital desplazó a Medellín como el epicentro de la industria discográfica que había ostentado por décadas. Sonolux siguió el ejemplo y trasladó estudios y oficinas, dejando solo una pequeña agencia para la administración de su catálogo en el tradicional Edificio Coltejer, construido por la sociedad mayoritaria dueña de la disquera: el grupo empresarial Ardilla Lülle.

Ya en Bogotá, la disquera grabó *Clásicos de la Provincia* (Sonolux 01-0113 101937 1993) con Carlos Vives y la producción ejecutiva de don Rafael Mejía, considerado por muchos como el álbum que partió en dos el rumbo de la música popular en Colombia [Figura 5.6]. A partir de él se generaron nuevas propuestas estético-sonoras basadas en fusiones entre los géneros de la costa atlántica con el rock y el pop que configuraron el nuevo imaginario de la música tropical colombiana.

FIGURA 5.6. CARÁTULA DEL ÁLBUM *CLÁSICOS DE LA PROVINCIA* (1993)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁰

⁴³⁰ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/178389-Carlos-Vives-Cl%C3%A1sicos-De-La-Provincia>

Los investigadores y musicólogos Carolina Santamaría-Delgado, Carlos Cataño, Manuel Sevilla y Juan Ochoa realizaron una investigación de ese momento discográfico: *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y la Provincia* (2014), que identifica los fenómenos sonoros, sociales, culturales, políticos y económicos en los cuales se gestó esta y otras producciones del artista, y elaboran un análisis musical.

A continuación se transcriben algunos apartes de la introducción.

Clásicos de la Provincia fue el primer paso de una extensa obra que, a lo largo de dos décadas, logró dar forma a un estilo reconocible que le ha significado el aprecio de vastos públicos y un lugar privilegiado dentro de los circuitos de la industria musical hispanoamericana a gran escala. Nuestra hipótesis es que el corazón de toda esta obra es un mundo imaginario de enorme fuerza simbólica llamado La Tierra del Olvido. Se trata de un complejo poético, una idea utópica, un mito-paisaje con coordenadas y tiempos imposibles que se esboza en el segundo disco de la agrupación (*La tierra del olvido*, editado en 1995), se consolidó álbum tras álbum, y del cual se desprenden los elementos sonoros, líricos y visuales que son ya característicos: esa mezcla particular de lo tradicional y lo moderno, lo rural y lo urbano, el pasado y el presente, lo local y lo global. Es allí, en ese mito-paisaje y en los procesos que subyacen su creación y mantenimiento, donde aparecen las claves sobre la pretendida modernización que supuso la obra de Vives y La Provincia en un momento de la historia colombiana donde se cruzaron las miradas hacia adentro y hacia afuera de las fronteras nacionales. (Santamaría-Delgado *et al.*, 2014: 14)

El productor del álbum, Eduardo de Narváez, supo darle los elementos estéticos necesarios para amalgamar una fusión entre los sonidos tradicionales del vallenato y los instrumentos eléctricos del rock capitalino, que estaba en auge en los bares del barrio bogotano La Candelaria. Tal como lo afirmó, con el recurso de la grabación multipista trató que los músicos tradicionales y folclóricos tocaran de manera libre para luego involucrar los demás elementos sonoros. Fue así como al conjunto tradicional vallenato conformado por Éder Polo y Heberth y Egidio Cuadrado, que ya habían participado en la grabación de la música de la telenovela basada en la vida del legendario cantautor Rafael Escalona protagonizada por Vives, se sumaron músicos contemporáneos como Bernardo Ossa, Ernesto “Teto” Ocampo y Carlos Iván Medina. (De Narváez, citado en Santamaría-Delgado *et al.*, 2014: 48)

Al entrar la década de los noventa se suscitó en el público una onda de nostalgia temprana que las disqueras aprovecharon para retomar éxitos tropicales del pasado y “reencaucharlos” a través de artistas que en especial, tuvieran buena presencia física. Ejemplos de ello son el álbum *Sentimientos* (Sonolux 01-0131-02167, 1996), del cantante de salsa Carlos Alberto Sánchez Ramírez (Charlie Zaa), que grabó en forma de mosaico canciones del ecuatoriano Julio Jaramillo; *Leyenda* (Fonocaribe CDS 110032, 1996), de la orquesta de salsa Grupo Clase, un proyecto de los hermanos Jorge y Sady Ramírez denominado Alquimia, la Sonora del XXI, con mosaicos de la cubana Sonora Matancera; y *Los Tri-o Nuestro Amor* (Azteca Music – 2 1725, 1998), con boleros del trío mexicano Los Panchos en un formato orquestal más juvenil.

En referencia a los rencauches tropicales, los más cercanos al tema de investigación son los *Barranco* (Sonolux 01-0151-01910, 1993), de la agrupación venezolana del mismo nombre, con 15 temas también en forma de mosaico: uno de Los Corraleros de Majagual y dos de Rafael Escalona; su estrategia “contemporizadora” consistía en el recurso del *four-on-the-floor* –el bombo en los cuatro tiempos del compás– y coros al unísono. Y el de la agrupación Iván y sus Bam-Band, otro de los proyectos de los hermanos Ramírez, en cuyo primer álbum, *Iván y sus Bam-Band. Lo grande de ayer, la locura de hoy* (Sonolux CDZ-81170 1996), incluyeron mosaicos de tres canciones de chucu-chucu grabadas en las décadas de los setenta y los ochenta por los venezolanos Pastor López y Nelson Henríquez.

Entretanto, las dos *majors* que permanecían en Medellín se encontraban en una encrucijada discursiva y estética, pues sus producciones discográficas tropicales y de vallenato estaban siendo opacadas por las de la capital. Cada una tomó decisiones a su manera: mientras Codiscos continuó trabajando en la línea del vallenato romántico, Discos Fuentes sacó su propio “clásicos de la provincia” en boca de Tulio Zuloaga: *Folklor urbano* (Fuentes – 201979, 1995). Este álbum intentó hacer una audio/fotocopia del original: misma concepción sonora, misma carátula con el artista de pelo largo y vestido con un poncho de la tradición de la etnia tairona que habita las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta.

A pesar de los esfuerzos por conservar el legado de don Antonio, don Pedro y don José María Fuentes, la disolución de la sociedad familiar ocurrida en la primera década del siglo actual, sumada a la decisión de dejar la administración de la disquera en manos del que había sido su gerente financiero años atrás –don Conrado Domínguez–, no obtuvo resultados halagüeños. Discos Fuentes cesó de invertir en nuevos proyectos y se dedicó a la consolidación de su extenso catálogo y a la producción de rencauches de lambada brasilera, punta hondureña, raga panameño y merengue house dominicano y estadounidense.

Retomando *Los Clásicos de la Provincia*, en entrevista personal su ingeniero Jorge Díaz detalló las complejas formas de grabación entre lo tradicional y lo contemporáneo que tuvo que asumir, y que finalmente le dieron la relevancia estética al álbum.

Los productores fueron Bernardo Ossa y Eduardo de Narváez. Su propuesta era meter mucha instrumentación electrónica, idea que trajo consecuencias complicadas para Egidio [Cuadrado, el acordeonista] y la base vallenata autóctona porque no se grababa de esa manera; ellos grababan en bloque, escasamente con un metrónomo, y luego limpiaban y arreglaban algunos errores.

Con el acordeón, la caja y la guacharaca, grabados en bloque, se “amarraban”; su sincronía era increíble. Póngalos a grabar sobre una base electrónica de secuencias, bombos y teclados, y verá lo difícil que era para ellos. Yo venía de producir vallenato autóctono con El Binomio de Oro, Los Diablitos, Ismael Ruda y Otto Serge en Estudio Limitada, que quedaba en la calle 85 con la carrera 12, en pleno barrio Chicó de Bogotá; luego de que Fonovisión cerró en el 84, ese era el estudio de moda.

Egidio se me quejaba y me imploraba que les dijera a Bernardo y Eduardo que el vallenato no se grababa así, a lo que solo pude responderle:

—Aquí va a pasar una de dos cosas: o la sacamos del “estadio” con *Clásicos de la Provincia* o nos morimos, pero no nos vamos a quedar en la mitad.

Gracias a Dios lo logramos. Considero sinceramente que la música en Colombia se partió en el antes y el después de *Clásicos* y les abrió las puertas a los que vinieron después como Juanes o Shakira. Él [Carlos Vives] era un precursor y todavía sigue siendo un innovador; siento mucho respeto por él y por ese cambio tan tremendo. (Díaz, 2019E)

En suma, la labor de producción de este equipo de músicos e ingenieros, que contó con el apoyo de Sonolux para trabajar libremente, marcó el rumbo de la música popular y tropical en Colombia.

Posterior al impacto de los trabajos discográficos de Vives, llegaron propuestas que sirvieron de puente entre el sonido del vallenato fusión y el reguetón puertorriqueño, que se apropió de Medellín como su segunda sede. Se trata del tropipop —género cuyo desglose es más que obvio—, en cuya difusión la participación de los programadores musicales de las emisoras radiales jugó un papel trascendental.

Desde este punto de vista, la inclusión de la música de un artista dentro de la programación de una cadena radial no se ve como un momento final o parcial dentro de la cadena de producción cultural, sino como un proceso en el que constantemente se resignifica y enriquece el producto cultural (un proceso de comunicación). Los medios son, bajo esta perspectiva, agentes históricos que entran a formar parte del discurso que sustenta el producto cultural. (Santamaría-Delgado *et al.*, 2014: 291).

Fue así como de forma paulatina las emisoras fueron migrando de sus nichos exclusivos de programación de música rock o pop al del *cross-over*,⁴³¹ iniciado a finales del siglo XX, que le abrió las puertas a combinaciones de diferentes géneros sin que perdieran su identidad comercial.

Podemos extraer dos interpretaciones. La primera es que dos proyectos de producción cultural (las emisoras juveniles y Vives y La Provincia) coincidieron en una misma sensibilidad de época, en la cual se buscaban referentes que propusieran una imagen de país suficientemente moderna y a la vez suficientemente nacional. La segunda es que, según los testimonios recogidos, buena parte del éxito de esa confluencia radicó en que las audiencias de la radio juvenil se sintieron convocadas por esa apuesta que se materializó en la aparición del concepto *crossover* y que la música de Vives y La Provincia representaba. (Santamaría-Delgado *et al.*, 2014: 319)

Esta simbiosis entre disqueras y emisoras dio pie a la consolidación del tropipop, del que es necesario aclarar que no se gestó como un interés genuino del *Establishment* mediático sino de la incomodidad de una generación de músicos que no encontraba en las expresiones populares tradicionales una forma de establecer sus propuestas e intenciones estéticas. Con

⁴³¹ El término *cross-over* hace referencia a la programación intercalada de música de diferentes géneros —popular, guasca, tropical, urbano, entre otros.

todo, a través de auxilios emanados de las políticas culturales del país, sus representantes pudieron participar en festivales, ruedas de negocios, concursos y programas de estímulos a la creación. Los investigadores del libro citado denominan a este movimiento artístico como “nuevas músicas colombianas”, y establecen además la disyuntiva de que esto sería una denominación poco precisa, al poner entre paréntesis la expresión “mal llamadas” (Santamaría-Delgado *et al*, 2014: 328).

Cuando se vislumbra una oportunidad comercial no hay espacio para elucubraciones éticas o estéticas, y con la fusión de ritmos del caribe colombiano a cargo de la instrumentación usual de las bandas pop, el tropipop se alzó con los laureles, tal como había sucedido con Los Teen Agers a finales de la década de 1950 y principios de los sesenta.

Si bien artistas como Fonseca (2002), Mauricio y Palo de Agua (2003), Sanalejo (2003), Lucas Arnau (2004), Fanny Lu (2005), Bonka (2006), Sin ánimo de lucro (2006), Wamba (2007) y Pasabordo (2008) fueron los colombianos más representativos,⁴³² también hubo manifestaciones musicales previas que tenían alguna similitud, en particular en su propuesta rítmica.

El listado inicia con los puertorriqueños Tony Croatto y Nano Cabrera y su álbum *Lo importante es la vida... y punto*. (Discos Sur – TCG 1005), en ritmo de caribeño, que no tuvo mayor difusión en el país. Cosa distinta ocurrió con *Caribe soy* (Velvet V-6049, 1986), fusilado en Colombia por diferentes artistas y licenciado por Discos Fuentes en 1987, con la canción “Isla para dos” que aún se programa [Figura 5.7].

FIGURA 5.7. NANO CABRERA. CARÁTULA DEL ÁLBUM *CARIBE SOY* (1986)



Fuente: Discogs.com (s. f.)⁴³³

⁴³² Una puesta al día de esta evolución incluye, además del indestronable reguetón, al género pop popular, una aparente redundancia –incluso pleonazgo– que describe el rencauche del género de los corridos y valeses mexicanos de principios del siglo XX, con exponentes como Darío Gómez, Jessie Uribe, Pipe Bueno, Arelys Henao y Paola Jara.

⁴³³ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/845484-Nano-Cabrera-Caribe-Soy>

Sigue La Familia André dominicana, en cuyo primer álbum, de 1981, participó el renombrado músico Pedro René “Chichí” Peralta Soto. Sin embargo, fue *Amor amor* (LPCH-315), de 1986, y su canción “De oro” los que llamaron la atención de Codiscos, que lo licenció para Colombia [Figura 5.8]. El solo de guitarra eléctrica en este tema es memorable.

FIGURA 5.8. LA FAMILIA ANDRÉ. CARÁTULA DEL ÁLBUM *AMOR AMOR* (1987)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁴

Ocupa el tercer lugar la agrupación venezolana Daiquirí. Poco se supo de su primera producción en 1981, pero en la segunda, *La casa del ritmo* (Sonográfica 20.053, 1984) hubo tres temas muy exitosos: “La casa del ritmo”, “Desde que te fuiste” y “Chamo Candela”, este último un homenaje al gran músico y percusionista venezolano Carlos “el Nene” Quintero, uno de sus integrantes [Figura 5.9].

⁴³⁴ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1413643-La-Familia-Andr%C3%A9-Amor-Amor>

LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL
REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN
AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

FIGURA 5.9. DAIQUIRÍ. CARÁTULA DEL ÁLBUM *LA CASA DEL RITMO* (1984)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁵

A diferencia de las tres agrupaciones mencionadas, Bacilos, asentada en Miami, presentó una nueva propuesta. “Tabaco y Chanel”, del álbum del mismo nombre (Wae Latina 82811-2, 2000) aún es programada en emisoras y forma parte de los listados de canciones en los dispositivos electrónicos [Figura 5.10].

FIGURA 5.10. BACILOS. CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM DEL MISMO NOMBRE (2000)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁶

⁴³⁵ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/425182-Daiquiri-La-Casa-Del-Ritmo>

⁴³⁶ Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/1371800-Bacilos-Bacilos>

Finalmente, vale la pena mencionar que en este lapso de tiempo, desde los trabajos discográficos de las agrupaciones Familia André y Daquirí, que básicamente fue durante toda la década de los 90, hasta la aparición de Bacilos, y luego la embestida de agrupaciones de *tropipop* en Colombia, fue precisamente cuando el fenómeno de Carlos Vives, primero con *Escalona* y luego con *La Provincia*, entra a ocupar esos espacios de los géneros latinos y tropicales, los cuales tienen una vida comercial bastante corta hasta la aparición mediática del reguetón y las primeras producciones del género producidas en Colombia hacia el año 2008.

4. LA PENETRACIÓN DEL SONIDO PUERTORRIQUEÑO Y EL INICIO DEL DECLIVE DE LAS DISQUERAS TRADICIONALES

4.1 SU INFLUENCIA SONORA Y MUSICAL

Puerto Rico ha sido por mucho tiempo un referente cultural latinoamericano, y en su condición de estado libre asociado de Estados Unidos ha mantenido un constante diálogo e intercambio cultural con el resto de los países del continente. De la miríada de músicas que ha salido de la isla –boleros, danzones, salsa– muchas fueron distribuidas por las disqueras colombianas y programadas en las emisoras radiales [Figuras 5.11 y 5.12].

FIGURA 5.11. FELIPE Y DAVILITA. CARÁTULA Y CONTRACARÁTULA DEL ÁLBUM *AL COMPÁS DE LAS SONORAS* (1954). SELLO MARVELA, DISTRIBUIDO EN COLOMBIA POR SONOLUX



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁷

⁴³⁷ Disponible en <https://www.discogs.com/es/Felipe-Y-Davilita-Con-las-Sonora-Ponce%C3%B1a-y-Sonora-Habanera-Al-Compas-De-Las-Sonoras/release/14161583>

FIGURA 5.12. BOBBY CAPÓ. CARÁTULA DEL ÁLBUM *BOBBY CAPÓ. YO CANTO PARA TI* (1958). SELLO SEECO Y SUB-SELLO TROPICAL, DISTRIBUIDOS EN COLOMBIA POR CODISCOS Y SONOLUX



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴³⁸

Cabe recordar que en la primera mitad del siglo XX no solo las músicas de Puerto Rico sino también las de México –rancheras y corridos– y Argentina –tangos y milongas– tuvieron gran acogida en el público colombiano. A partir de finales de los sesenta y durante toda la década de los setenta, el país vivió el auge de la salsa producida en la isla y en Ciudad de Nueva York, que en los ochenta giró hacia el merengue dominicano y la salsa romántica – nombrada despectivamente “de sábanas”.

Llegó entonces el final del milenio y ocurrió el fenómeno: los ritmos del rap, el hip-hop, el dancehall, la raga, el reggae y también, muy seguramente, los pálpitos y destellos súbitos de creatividad de músicos y productores de Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, Ciudad de Nueva York y la costa norte colombiana se trenzaron misteriosamente y engendraron el movimiento del reguetón. Estas hibridaciones y tramas dieron como resultado un género netamente urbano, callejero, marginal, de barriada, que ha sabido apropiarse de la cultura popular y, sobre todo, del mercado musical y del entretenimiento a nivel mundial.

⁴³⁸ Disponible en <https://www.discogs.com/es/Bobby-Capo-Yo-Canto-Para-Ti/release/6208489>

4.2 EL SONIDO URBANO DEL REGUETÓN

El reguetón nació como una manifestación del hip-hop en español y el rap latino, con influencias de ritmos afroantillanos y caribeños.

Como alternativa al reggae en el español meloso de los panameños, los boricuas comienzan a cultivar una forma ecléctica cuyas diferencias básicas son el contenido sexista de sus letras y un medio tiempo más agresivo. Es a mediados de los noventa cuando surgen en Puerto Rico las primeras producciones de rap latino que incluyen la nueva tendencia híbrida. En 2004, el reggaetón y el estilo mixto conocido como regional/urbano se convierten en los más populares en las comunidades hispanas de Estados Unidos. (Bonacich, s. f.)

Buena parte de las investigaciones llevadas a cabo para trazar sus orígenes coinciden en que la raíz del reguetón son el reggae y el dancehall jamaíquinos.

La de Marshall (2008) presentó las traducciones y adaptaciones del término *dembow*, que comenzó a usarse a partir del álbum “Dem Bow”, grabado por el DJ y vocalista jamaíquino Rexton Rawlston Fernando Gordon (Shabba Ranks) en 1991. La canción que lleva el nombre del álbum –desagregada como “Den Bow” o “Son Bow”– fue grabada posteriormente por los panameños Fernando Orlando Brown (Nando Boom) y Edgardo Armando Franco (El General) y tomada como puntal por los productores puertorriqueños de reguetón para sus creaciones. Fue así como la práctica de re-mezclar y cantar sobre pistas ya grabadas se volvió habitual y terminó sentando las bases de lo que iba a ser el reguetón. Adicionalmente, este autor aludió al relacionamiento cultural entre Panamá y Jamaica originado a principios del siglo XX en razón de la construcción del canal. (2008)

La investigación de Marshall *et al.* expuso la multiplicidad de lugares y momentos sociales y musicales que podrían dar algunas luces acerca de su procedencia.

[...] añadiendo aún más a la confusión, las discusiones sobre el reggaetón aluden con frecuencia a otros géneros, especialmente el hip-hop (y/o rap) y el reggae (y/o dance hall), los cuales en sí son tema de mucho debate, ya que sus definiciones (y divisiones en subgéneros) varían dependiendo del interlocutor y de su contexto.

El género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que no se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas. Sin embargo, la historia del reggaetón suele ser explicada de manera lineal, afirmando precisamente estas fronteras. (Marshall; Rivera; Pacini: 2010).

Según Nelson Díaz Martínez (DJ Nelson), productor puertorriqueño integrante del proyecto The Noise, cuyo objetivo era programar tandas de treinta minutos de canciones de reggae en una discoteca de San Juan se fue convirtiendo en una maratón: una reggae maratón. Así se lo contó a Francis Jargon, columnista de la revista *Fader*: “en 1995 le puse ‘reggaetón’ a uno de mis álbumes, empecé a pensar en ponerle ‘reggae maratón’ o ‘maratón reggae’, y a partir

de allí comencé a simplificar palabras y de pronto me surgió `reggaetón´. (Díaz Martínez, citado en Jargon, 2006)

No es de extrañarse que todos estos alientos terminaran confluyendo en el imperio: Ciudad de Nueva York, con su imbatible fuerza comercial y mediática. De hecho, ya había sucedido lo mismo con la salsa. *Reggaeton: la clave*, el documental de Mariella Sosa (2008), describió a través de testimonios de artistas de ambos géneros la influencia de los movimientos sociales de barrio –“caseríos”, como les dicen los boricuas– en los mensajes de las canciones.

Finalmente, se le atribuye al productor panameño Michael Ellis el nombre de este género. Junto con David Uriel, Ellis fue propietario del sello neoyorquino New Creations Entreprises, especializado en dancehall y reggae en idioma español. Fue Edgardo Armando Franco (El General), uno de sus artistas, el que mencionó que, en su afán de darles preponderancia a estos géneros, decidió agregarle el aumentativo “on”, acuñando así el término reguetón.

En conclusión, queda claro el origen del género, mas no así su denominación. Baste para este epílogo con conocer el primero para contextulizar el tema.

4.3 EL REGUETÓN Y LA SALSA

Aunque sustancialmente diferentes en su concepción musical, al reguetón y la salsa los hermana su origen:

[...] hablando de la similitud que tiene la salsa con el reguetón, el hecho es que estos muchachos también vienen de una expresión muy popular de experiencias que hemos vivido en los barrios donde nos hemos criado, y la gran mayoría, yo te diría que el 99,9 % de los exponentes del reguetón, ama el género de la salsa. (Tony Vega –cantante–, citado en Sosa, 2008)

Ellos vienen de su barrio, y vienen de abajo igual que nosotros, con el deseo de superarse, y a la vez que lo hacen dan un mensaje bien bonito, bien sublime, bien lindo con el que los jóvenes pueden identificarse. (Ismael Miranda –cantante–, citado en Sosa, 2008)

Por la similitud de los dos géneros –al menos en sus tempos–, salsa y reguetón pudieron mezclarse y amalgamarse. Comenzando el milenio, cantantes salseros como Andy Montañez, Gilberto Santa Rosa y Víctor Manuel participaron como invitados –*featuring*, como los anuncian en un vago gerundio inglés– en las producciones de reguetoneros como Luis Armando Lozada Cruz (Vico C), Ramón Luis Ayala Rodríguez (Daddy Yankee) y Julio Irving Ramos Filomeno (Julio Voltio). Era la estrategia comercial para conservar la popularidad de la pareja de géneros ante la avasalladora oferta de música anglosajona de las poderosas *majors* internacionales. Con todo, según Tegui Calderón Rosario (Tego Calderón),

rapero, cantante y compositor puertorriqueño, la salsa y el reguetón no han perdido su esencia: “muchacha gente no lo sabe, pero yo escribo en clave;⁴³⁹ yo escribo con la clave, aunque sea rap. (Calderón Rosario, citado en Sosa, 2008)

También hay otros paralelismos. Por un lado, en la temática de los textos de las canciones, evidente hasta la primera mitad de la década de 2000; drogas, delincuencia e inconformidades políticas descritas con la jerga boricua: guasa-guasa, sandunga, sandunguier, melaza, saoco.⁴⁴⁰ Y por otro, en la indumentaria y los accesorios de los artistas: los ternos estilo gánster y el *bling-bling*. Blazers de anchas solapas, sombreros borsalinos, calzado “golondrino” –de cuero de dos colores– y los infaltables anillos, cadenas y relojes – más ostentosos que auténticos, valga decirlo–, todos ellos oropeles rudimentarios pero muy efectivos para mostrarle al mundo, en especial a sus fanes, su ascenso en la pirámide financiera.

¿Por qué usamos esas prendas? Por la sencilla razón de que vinimos (sic) de abajo y cuando por fin logramos alcanzar eso que queríamos, pues queremos exhibirlo: “mira, yo también lo hice; yo no tuve que ser de ese mundo de cuello blanco y corbata para poder llegar arriba; yo también puedo tener esos diamantes, yo también puedo tener esas cadenas”. (Nick Rivera Caminero – Nicky Jam–, citado en Sosa, 2008)

Ahora bien, estos objetos y esta apariencia se convierten también en una herramienta de trabajo que representa la estética del género y una forma de identificarse con su público, para ellos, parte de su identidad artística recae en la apariencia física, en el estilo y en las formas de representación de su personalidad, de cómo mostrarse y resaltar; el “brillo” de sus prendas le da categoría a su imagen de artista emergente, que logró salir del barrio, caserío o gueto y que finalmente triunfó. En palabras de Julio Voltio: “el *bling-bling* es como una herramienta de trabajo, como para el policía su pistola, la manguera para el bombero, el martillo para el carpintero... ¡y el *bling-bling* pal rapero!”. (Voltio, citado en Sosa, 2008)

Ya desde finales de los sesenta era usual que en las carátulas de los álbumes de salsa los artistas aparecieran como miembros de la Cosa nostra. Ejemplos de ello son Willie Colón y Héctor Lavoe en *El malo* (1967), *Hustler* (1968), *Guisando / Doing a job* (1969), *Cosa nuestra* (1969), *Wanted by FBI / The big break – La Gran Fuga* (1970), *El juicio* (1972), *Crime pays* (1972) y *Lo mato si no compra este LP* (1973). El lanzamiento de *Crime Pays*, de Fania Records –cuya letra “s” al final del título es remplazada por el signo \$– coincidió con la exhibición de la película *El Padrino* –primera parte–, basada en la novela de Mario Puzo y dirigida por Francis Ford Coppola [Figura 5.13].

⁴³⁹ En un contexto rítmico –no de escritura musical–, la clave es un patrón rítmico a manera de ostinato que ocupa dos compases en compás partido (2/2), utilizado por los géneros afrocubanos para definir los patrones rítmicos de la percusión, todo ello basado en la estructura de las células y frases de la melodía de una obra. Este concepto también se aplica específicamente al par de maderos que la ejecutan –en patrones de 2-3 o 3-2–, y puede ampliarse al concepto de *groove* que muchas de las músicas del mundo llevan dentro de sí.

⁴⁴⁰ Sandunga: fiesta; melaza: algo placentero; saoco: que tiene *swing*.

FIGURA 5.13. WILLIE COLÓN (DER.) Y HÉCTOR LAVOE (IZQ.). CARÁTULA DEL ÁLBUM *CRIME PAYS* (1972)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴⁴¹

Aun con mucha anterioridad a la época de terror que vivió Medellín alrededor del mundo del narcotráfico liderado por Pablo Escobar, las carátulas de los álbumes de Fruko parecían presagiar lo que se venía: *Tesura* (1970); *Fruko, el bueno* (1972); *A la memoria del muerto* (1972); *Fruko, el violento* (1973); y *Fruko, el bárbaro* (1976) [Figura 5.14]. Nótese la intención de sincretismo cultural de los publicistas, que combina el noble instrumento con un sarape, un trofeo y una escopeta *shotgun*.

⁴⁴¹ Disponible en <https://www.discogs.com/es/Willie-Col%C3%B3n-Canta-Hector-Lavoe-Crime-Pays/master/215745>

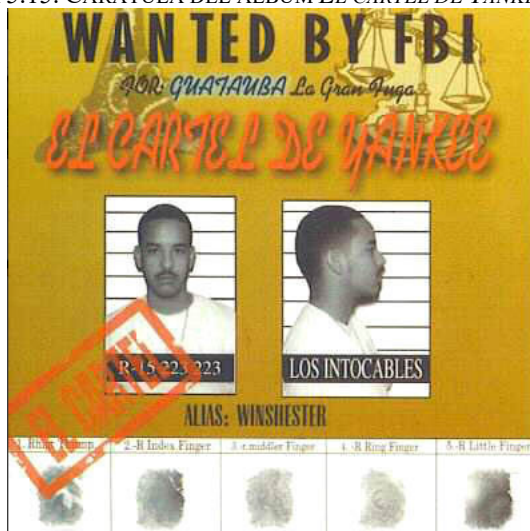
FIGURA 5.14. CARÁTULA DEL ÁLBUM *FRUKO. EL BÁRBARO* (1976)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

A medida que avanzaba el tiempo e iban surgiendo nuevos “modelos”, la estrategia visual también lo hacía. La carátula del álbum *Wanted by FBI. Por Guatanaba. La gran fuga. El cartel de Yankee* (1997), de Daddy Yankee “enaltece” su popularidad comparándolo con los personajes más buscados por el buró norteamericano. Aun así, retomó el concepto de *Wanted by FBI / The big break – La Gran Fuga* (1970), de Willie Colón.

FIGURA 5.15. CARÁTULA DEL ÁLBUM *EL CARTEL DE YANKEE* (1997)



Fuente: Discogs.com (s. f.).⁴⁴²

⁴⁴² Disponible en <https://www.discogs.com/Daddy-Yankee-El-Cartel-De-Yankee/release/13257543>

También hubo reciprocidad de parte de los reguetoneros. Tego Calderón “*featured*” en el álbum *Voltio* (2005), de Julio Voltio, la canción “Julito Maraña” (2005), una clara alusión a “Juanito Alimaña” (1983), interpretada por Héctor Lavoe y Willie Colón en el álbum *Vigilante*. Y en el álbum *Los 12 discípulos* (2005), los mismos artistas, en compañía de Daddy Yankee, Eddie Alexander Ávila Ortiz (Eddie Dee) y Martha Ivelisse Pesante (Ivy Queen) grabaron “Quítate tú pa ponerme yo”, basada en “Quítate tú” (1972), de la Fania All Star. La obra fue publicada en dos versiones: salsa y reguetón, y lo único que comparten —ya había sido dicho— es el tempo.

4.4 LA LLEGADA A MEDELLÍN

Terminaba el siglo XX y Medellín se vio bombardeada por un escuadrón de agrupaciones puertorriqueñas que interpretaban géneros urbanos, reguetón en su mayoría. Al igual que sucedió con el ingreso del merengue y la salsa romántica en los ochenta —como música latina transnacional de popularidad creciente en Colombia (Wade, 2002: 191, 121)—, las emisoras radiales y las empresas de producción de eventos jugaron un papel trascendental en su difusión.

En referencia a las emisoras, el caso más emblemático fue el de Rumba Estéreo, de la cadena RCN Radio, propiedad del grupo empresarial Ardila Lülle. Fernando Londoño (El gurú del sabor), su director de programación en aquellos años, comentó lo siguiente:

De entrada, el reggaetón fue muy polémico; sin embargo, les gustó mucho a los adolescentes sin tener en cuenta lo fuerte que era en cuanto a sonido, baile y palabras en sus letras. Luego evolucionó y comenzó a sonar más lento, cadencioso y con un tipo de concepto más romántico, por lo que se separó en “perreo”⁴⁴³ (sonido más de discoteca), suave y romántico, con el fin de meterse en lo comercial y lograr más ventas. (Londoño, citado en Sierra García, 2017).

Es a Londoño a quien se le atribuye la primera canción de este género programada en la radio de la ciudad en 2001: “Latigazo”, de Daddy Yankee (Arango Holguín, 2017). No ha sido extraño encontrar inconsistencias de data en esta investigación, y la que aparece en el artículo de Arango Holguín antecede en un año la de la publicación del álbum *El Cangri.com*: 2002. Más que ausencia de rigor investigativo, esta inadvertencia pudo obedecer a que la canción hubiera sido lanzada inicialmente como un sencillo que llegó subrepticamente a manos de los DJ de hi-hop y rap o fue adquirida en los ventorrillos de música pirata.

⁴⁴³ Un breve recorrido por solo dos idiomas evidencia la cantidad de expresiones propias o lexicalizadas que el estilo de baile que enfatiza los movimientos de pelvis y cadera ha tenido en las últimas quincuagenas: *twisting*, *twiching*, *grinding*, *bumping* contra *perreo* o *sandungueo*, todas ellas con una oculta o manifiesta connotación sexual. Qué lejano se siente ahora el estupor del cismático Lord Byron y su vals mareador.

Cada uno, Fernando Londoño por un lado y Luis Fernando Henao Osorio (DJ Semáforo), programador de nómina de la emisora por el otro, tienen su propia versión al respecto:

[Fernando Londoño] conoció “Latigazo” un día que visitó un colegio en las comunas⁴⁴⁴ de la ciudad, donde vio a un grupo de niños de no más de catorce años haciendo el baile del perreo al ritmo de la canción.

Semáforo, el DJ y locutor que lo puso a sonar ese día, lo recuerda diferente: “nosotros salíamos a mirar los CD piratas en la calle, a ver qué canciones tenían y podían servirnos. En uno de esos estaba “Latigazo”. No sabíamos qué era, pero sonaba bueno y decidimos ponerlo al aire. (Arcadia: 2018)

Poco a poco el público joven de Medellín fue adaptando sus oídos a las nuevas sonoridades, primero a las canciones de ragga producidas por Michael Ellis e interpretadas por El General –“Tu pum-pum” (1989), “Muévelo, muévelo” (1991), “Te ves bien buena” (1991) y “Rica y apretadita” (1994)–; y segundo al sonido más electrónico del productor panameño Rodney Sebastian Clark Donald (El Chombo) en su álbum *Los Cuentos de la Cripta 2* (1997) y de su compatriota Aldo Vargas (Aldo Ranks) en su álbum *Diferente* (2003).

En referencia al papel jugado por las empresas de producción de eventos, era evidente que los artistas necesitaban presentarse en conciertos para recuperar la inversión hecha en la grabación. Esta era –y sigue siendo– la mejor alternativa de la que disponían, dado el declive en las ventas de soportes físicos causada por la distribución digital y la internet.

El primer gran concierto de reguetón en la ciudad se realizó en 2003 en el Estadio Atanasio Girardot; organizado por el empresario Héctor Camargo, incluyó a Daddy Yankee, Ivy Queen, Tego Calderón, William Omar Landrón Rivera (Don Ómar), Héctor Delgado Román y Efraín Fines Nevárez (Héctor y Tito), además de artistas locales, y tuvo una asistencia de 45.000 personas.⁴⁴⁵ Previo a este, en 2002 habían tenido lugar un par de presentaciones de Daddy Yankee y Héctor y Tito en tribunas sectorizadas del Atanasio y del Polideportivo del municipio de Envigado. (Santos, 2018)

No había nada que hacer: ¡Medellín era *Reggaeton City*! Bares, tabernas, discotecas, tiendas de discos –de las legales y de las “otras”–, conciertos y nuevas emisoras como Tropicana y La Z ponían, vendían, anunciaban y programaban esta música y a sus artistas sin descanso.

En la actualidad el género continúa presente en las emisoras de la ciudad. De las 32 que están en frecuencia modulada (FM), cuatro son exclusivas de reguetón y nueve lo combinan con

⁴⁴⁴ Vale la pena despejar el concepto clasista y discriminador que el término comuna ha tenido en el imaginario de los medellinenses y, por extensión, en el de la gente en general. Comuna alude específicamente a la división territorial del municipio, e incluye tanto a las más modestas como a las de los penthouses de un millón de euros.

⁴⁴⁵ El autor de esta investigación fue uno de los asistentes y pudo vivir en carne propia el fenómeno que este tipo de música causaba en la ciudad.

LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL
REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN
AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

pop latino y música tropical. Así, casi la mitad de ellas programan o han programado reguetón en algún momento; incluso aquellas especializadas en emisión de noticias y programas de variedad ambientan sus contenidos con él [Tabla 5.2].

TABLA 5.2. LISTADO DE LAS EMISORAS DE FRECUENCIA MODULADA (FM) EN MEDELLÍN (2019)

#	FRECUENCIA (MHZ)	NOMBRE	PROGRAMACIÓN
1	88.9	HJG38 Guasca FM	Guasca, popular, tropical
2	89.9	HJRT Mix Radio	Urbano, reguetón
3	90.3	HJE27 Caracol Radio	Noticias, deportes
4	90.9	HJE72 W Radio	Noticias y variedades
5	91.9	HJTO La Z Urbana	Urbano, reguetón
6	92.4	HJA94 Radio Bolivariana	Cultural
7	92.9	HJRY La Mega	Urbano, reguetón
8	93.9	HJSX Radio Uno	Cross-over
9	94.4	HJG42 Radio Fantástica	Pop y urbano
10	94.9	HJDW Bésame Radio	Baladas (plancha) ⁴⁴⁶
11	95.4	HKA45 La Buena Estéreo	Emisora parroquial, variada
12	95.9	HJUC Cámara FM	Cultural
13	96.4	HJG52 Radio Policía Nacional	Cross-over
14	96.9	HJK Radio Cristal	Música popular y tropical
15	97.6	HKA74 Magna Estéreo	Emisora parroquial, variada
16	97.9	HJD78 Blu Radio	Noticias, deportes
17	98.9	HJVJ Tropicana	Tropical, urbano
18	99.4	HJG53 Los 40	Pop y urbano
19	99.9	HJXA Radiónica	Rock
20	100.4	HJG51 UN Radio	Cultural
21	100.9	HJQO Latina Estéreo	Salsa
22	101.4	HJU61 La Esquina Radio	Comunitaria
23	101.9	HJB84 Emisora Cultural Universidad de Antioquia	Cultural
24	102.3	HJD76 Q'hubo Radio	Cross-over, variedades
25	102.9	HJE71 Oxígeno	Urbano, reguetón
26	103.9	HJG54 La X Electrónica	Urbano internacional, dance
27	104.3	HJTD Estrella Estéreo	Tropical, popular, urbano
28	104.9	HJFK Olímpica Estéreo	Tropical, popular, urbano
29	105.9	HJG55 Radio Tiempo	Pop, urbano, reguetón
30	106.3	HJA74 Candela Estéreo	Tropical, urbano, popular
31	106.9	HJUJ La FM	Noticias, deportes
32	107.9	HJXW El Sol	Salsa

Fuente: elaboración del autor.

⁴⁴⁶ El término “plancha” alude al estado podría decirse pseudo-catatónico que invade a una persona en el acto de planchar, y por esa razón se aplica el género de baladas románticas grabadas entre las décadas de los sesenta y los noventa en idioma español que, supuestamente, producen en ella un efecto paliativo.

4.5 MEDELLÍN, UN NUEVO FOCO DE PRODUCCIÓN SONORA INTERNACIONAL⁴⁴⁷

Hoy día Colombia es uno de los países más destacados en el ámbito de la producción musical, y Medellín ha asumido el liderazgo formando una importante cantidad de artistas urbanos, especialmente de reguetón. Los premios internacionales otorgados, las posiciones en las listas de reproducción de plataformas digitales y la cantidad de giras de sus artistas, especialmente de los géneros urbanos, dan fe de ello. Un ejemplo destacado de la producción de reguetón por colombianos es “Despacito” (2017), con más de 7.800 millones de reproducciones en YouTube y más de 1.000 millones en Spotify, producido por los colombianos radicados en Los Ángeles Mauricio Rengifo y Andrés Torres (Dandee) e interpretada por Luis Fonsi y Daddy Yankee, en una clara colaboración entre el mundo de la música pop y el género urbano.

Explicar este fenómeno implica necesariamente entender los fenómenos de los circuitos de creación y producción de música ocurridos desde hace poco más de dos décadas. A mediados de los años noventa Medellín estaba influenciada por la cultura del rap norteamericano producido en su mayoría por artistas negros de ambas costas: 2Pac, The Notorious B.I.G, Nas y Puff Daddy en la este (Ciudad de Nueva York), e Easy-E, Ice Cube, Snoop Dogg y el productor Dr. Dre en la oeste (Los Ángeles). Todos ellos fueron modelos para el desarrollo de los géneros urbanos de la ciudad.

Los circuitos musicales se fueron gestando a través de movimientos juveniles que combinaban el deporte callejero del *skate*, los conciertos barriales patrocinados por la administración de la ciudad con batallas de *freestyle* (improvisación de rap) y la programación de este género en algunas emisoras radiales. Con el tiempo, los movimientos fueron adquiriendo un carácter *underground* y comenzaron a usar organetas⁴⁴⁸ para crear sus pistas o *loops* de las bases rítmicas de sus canciones, que grababan en casetes en porta estudios y llevaban a las presentaciones. Al llegar el reguetón, artistas como Mr. Dec, del dúo Golpe a Golpe –al lado de Pequeño Juan, de ninguno de los cuales fue posible conocer sus nombres reales– comenzaron a migrar hacia él. “Nos dimos cuenta de que el reggaeton era lo mismo que se venía haciendo en el rap, pero con un ritmo más caribeño, y eso nos llamó mucho la atención” (Santos, 2018). Este giro generó amenazas y roces entre los que seguían cultivando la cultura tradicional, que en sus textos apelaba a un contexto de tipo social, y los que decidieron asumir el nuevo género, enfocado hacia la fiesta y el baile, y con un propósito más comercial.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Apartes de este apartado fueron publicados por el autor como parte del trabajo de elaboración de la tesis y los estudios doctorales en la UPV en el capítulo “Reggaeton in Medellín: A new focus of international aesthetic-sound production”, del libro *My kind of sound. Popular music and audiovisual culture*, editado por Enrique Encabo en 2021 por Cambridge Scholars Publishing.

⁴⁴⁸ Teclado electrónico muy popular en la década de los noventa por su facilidad para guardar pistas en archivos MIDI, por lo general en disquetes de 3 ½ pulgadas.

⁴⁴⁹ El autor de esta investigación fue testigo de una de estas confrontaciones. Siendo profesor de grabación y producción musical de la tecnología en Informática Musical del ITM de Medellín, asistió en 2008 a un concierto

Los primeros movimientos creativos de reguetón estaban compuestos generalmente por el DJ –que construía las bases rítmicas– y el rapero (M.C.)⁴⁵⁰ –que organizaba las letras–, basándose en el sonido que les llegaba de Puerto Rico y utilizando los mismos efectos – disparos, sirenas, latigazos, ladridos y quejidos femeninos–. El primer estudio dedicado al género, establecido en 2004, donde Golpe a Golpe hizo sus primeras producciones, fue Palma Productions.

Una de las particularidades del reguetón es el espíritu de colaboración de sus miembros. Según Pequeño Juan, “En Palma éramos muy abiertos y le dábamos la oportunidad a todo el mundo. No nos cerramos como otros que tuvieron estudios y no le dieron la mano a nadie”. (Santos: 2018).

Del grupo de creadores de Palma Productions salió la primera selección de artistas – “combo” como ellos lo llamaban–: Colombian Flow, caracterizado por el sonido puertorriqueño, pero con el estilo vocal rapero local. “Tiraera al gurú” (2004),⁴⁵¹ una de sus primeras canciones, dedicada a Fernando Londoño (El gurú del sabor), programador de la emisora Rumba Estéreo, le hacía un reclamo por el poco estímulo que le estaba dando al nuevo movimiento.

4.6 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICO-SONORAS DEL REGUETÓN

La llegada del siglo XXI marcó un salto tecnológico trascendental. Las incipientes pistas y bases rítmicas de la década anterior comenzaron a convertirse en poderosos elementos de audio. A continuación se describen las características principales de las primeras producciones.

Introducción de las canciones

Ocho compases ejecutados por cuerdas sintetizadas sin la base rítmica (*dembow*). En ocasiones incluía la voz del cantante anunciando la temática de la canción y mencionando el nombre de la persona a quien se la dedicaba o el de los productores.

de final de semestre en el que participaron agrupaciones de rock, metal, heavy, pop, rap y reguetón. Cuando el cantante de la agrupación de rap comenzó a hacer “tiraera” (lanzar expresiones malintencionadas) en contra del de la agrupación de reguetón –ambos estudiantes de la institución–, este no las aguantó y se fue a los puños con el agresor.

De aquel infortunado episodio quedan dos recuerdos: el micrófono averiado cuando cayó al piso y la permanencia académica de sus protagonistas: el rapero completó su carrera, y el reguetonero se retiró y creó un canal comunitario de televisión dedicado al reguetón.

⁴⁵⁰ M.C: letras usadas para denominar al intérprete vocal del rap que hacen referencia a las iniciales de *master of ceremonies*, maestro de ceremonias.

⁴⁵¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AesJHTKFVdk>

Sonidos e instrumentación

Cuerdas sintetizadas en patrones de Bajo de Alberti o notas cortas y largas en los tiempos fuertes. Clavecín sintetizado para elaborar motivos melódicos. Guitarra MIDI o real con efecto de *chorus* al estilo de las bachatas dominicanas.

Bajo (sub-bass)

Generado por una onda sinusoidal dos octavas por debajo del registro predeterminado del banco de sonidos; en ocasiones se combinaba con la onda de diente de sierra para enfatizar el ataque y volverlo más agresivo. Su ejecución era en notas blancas o negras dependiendo de la intensidad del *dembow*, siguiendo la melodía de la canción.

Estrofas y coros

La interpretación vocal de las estrofas era en forma de rap y los coros con una melodía cantada de manera incipiente por los intérpretes vocales, en su mayoría, raperos que carecían de la entonación básica. Cuando los grupos estaban conformados por dos integrantes, uno de los dos hacía las partes de rap y el otro las líneas cantadas, las cuales usualmente correspondían a los coros de la canción.

Efectos vocales y orquestales

Inicialmente el de la voz telefónica. Pero el más trascendental y esencial de todos, el de la modificación de la voz a través del software Auto-Tune, que hizo famoso Cher en “Believe” (1998); aunque usado inicialmente para corregir problemas puntuales de afinación, terminó convirtiéndose en el proceso infaltable y definitorio de la voz en este género. El álbum *Más flow* (2003), producido por el equipo Luny Tunes (dúo de Francisco Saldaña –Luny– y Víctor Cabrera –Tunes–) & Noriega (Norgie Noriega Montes), reunió a los más destacados intérpretes puertorriqueños: Héctor y Tito, Wisin y Yandel (dúo de Juan Luis Morera Luna –Wisin– y Llandel Veguilla Malavé –Yandel–), Don Ómar, Tego Calderón, Daddy Yankee, Zionn y Lenox (dúo de Félix Gerardo Ortiz –Zion– y Gabriel Enrique Pizarro –Lennox–), Trébol Clan y Baby Ranks (David Luciano Acosta), y tuvo mucha difusión en las emisoras radiales de Medellín. “Motívate al baile”, interpretada por Baby Ranks, tiene un uso exagerado del efecto; la voz de la introducción, que presenta los seudónimos del mismo cantante y de los productores, suena sobre-procesada. De allí en adelante, el uso de este software afinador, se ha convertido en una herramienta de uso estético más que técnico por parte de los productores del género.

El concepto sobre el uso exagerado de la tecnología en las producciones musicales fue presentado por Zagorsky-Thomas en la figura de la caricaturización sonora (*sonic cartoons*): “la exageración deliberada de una característica particular en una grabación para inducir al

oyente hacia dirección particular” [traducción libre del autor] (2014: 49).⁴⁵² El autor agregó que dicha caricaturización implica en algunos casos la deshumanización de la interpretación y la clasificó de dos formas: una grabación inhumanamente interpretada o una grabación inhumanamente procesada (2014). Es evidente que la alteración de la voz solo puede hacerse a través de la herramienta del Auto-Tune.

En referencia a los efectos orquestales, estos son los mencionados al inicio de esta sección.

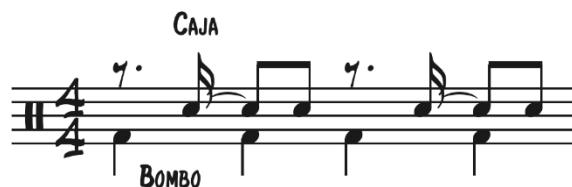
Base rítmica (dembow)

En términos rítmico-corporales, la célula que identifica al reguetón –con algunas variaciones– es la responsable principal de su aceptación, especialmente para el baile. Este hecho puede explicarse a partir de las teorías sobre la rítmica corporal y su relación con la rítmica biológico-social planteada por Serres (2011), donde el relacionamiento de los humanos con su vida cotidiana implica un relacionamiento del fluir del cuerpo y su integración pulsional; antecesores del reguetón como la danza, el danzón cubano, el chachachá y la cumbia colombiana tienen en común esa variación rítmica afro como un hilo conductor emocional que deriva en una expresión estética específica.

En este mismo sentido, la música puede entenderse a partir de la formación del músico. Al explicar las relaciones sensorio-motrices con las pulsaciones corporales, Parra Valencia afirmó lo siguiente: “es cierto que la formación musical se determina por funcionalismos y tecnicismos, sobre todo de orden melódico y armónico, a veces indispensable, pero la conexión rítmica de los pulsos ejerce una presión vibracional directa sobre los escuchas hasta determinar la sincronía motriz”. (2014: 123)

El bombo *four-on-the-floor* con la caja o redoblante a contratiempo –*boom-ch-boom-chick*–, alternado con algunos cortes y variaciones en el transcurso de la canción, han calado de manera profunda en el “perreo” de los bailarines [Figuras 5.28 y 5.29]. Esta inmodificable célula rítmica configura la referencia musical y estética del reguetón. (Marshall, 2008: 148)

FIGURA 5.28. EJEMPLO MUSICAL 1. CÉLULA RÍTMICA BÁSICA DEL REGUETÓN



Fuente: elaboración del autor.

⁴⁵² La exageración deliberada de una característica única de una grabación para influir en el oyente un tipo de interpretación hacia una dirección particular [traducción libre del autor].

FIGURA 5.29 EJEMPLO MUSICAL 2. VARIACIÓN DE LA CÉLULA RÍTMICA DEL REGUETÓN



Fuente: elaboración del autor.

Instrumentación rítmica

Además del bombo y la caja, la base rítmica emplea el timbal sinfónico para las introducciones y el hi-hat, el timbal latino y las congas –procesados electrónica o digitalmente– y los efectos de sonido.

Armonía y tonos

En su mayoría los temas están en tonalidad menor con mixtura del modo frigio. Por lo general evitan sonar el tercer grado para no inducir la percepción de tonalidad –mayor o menor–. Las melodías se apoyan en los grados 1, 5 y 6 [Figuras 5.30 y 5.31].

FIGURA 5.30. EJEMPLO MUSICAL 3. “LA GASOLINA”. COMPASES 25-28

The image shows a musical score for four instruments: 'SINTE 1', 'SINTE 2', 'SINTE STRINGS', and 'SUB BASS'. The time signature is 4/4. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each containing two measures. 'SINTE 1' is written on a treble clef staff with a key signature of two flats. 'SINTE 2' is written on a treble clef staff with a key signature of two flats. 'SINTE STRINGS' is written on a bass clef staff with a key signature of two flats. 'SUB BASS' is written on a bass clef staff with a key signature of two flats. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some beaming and rests.

Fuente: elaboración del autor.

FIGURA 5.31. EJEMPLO MUSICAL 4. “TIRAERA AL GURÚ”. RESUMEN DE LA PROGRAMACIÓN DE LAS CUERDAS

The image displays a musical score for the piece "TIRAERA AL GURÚ". It consists of two systems of four staves each. The staves are labeled as follows: SINTH (Synth), STRINGS, SINTH STRINGS, and SUB BASS. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score shows a mix of melodic lines and harmonic accompaniment for the string instruments.

Fuente: elaboración del autor.

“Obra de arte” –conocida también como “Mi Monalisa”–,⁴⁵³ del colectivo Colombian Flow, interpretada por Fainal & Shako, con invitación a J Balvin, muestra el cambio en la estética sonora del reguetón paisa dado por la formación musical de algunos de sus integrantes. El éxito alcanzado en las emisoras radiales les abrió las puertas como productores a nivel internacional. Según Santiago Carvajal (Fainal), la armonía de la introducción se basó en el estilo funk de Jamiroquai [Figura 5.32]. (2019E)

Nótese los acordes mayores y menores con séptima, el acorde dominante con séptima y novena, el tiempo ternario y la cuantización en *shuffle*.

FIGURA 5.32. EJEMPLO MUSICAL 5. “OBRA DE ARTE”. INTRODUCCIÓN DEL PIANO

The image shows the piano introduction for the piece "OBRA DE ARTE". It features a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked as ♩ = 90 SWING. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/4 time and features a mix of chords and melodic lines.

⁴⁵³ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qC8omtZlyYQ>

Fuente: elaboración del autor.

Al éxito de “Obra de arte” les siguieron “En mi piel” y “Éxtasis”, de Fainal & Shako y J Balvin, respectivamente. Respecto a la primera, continuó con la inclusión de acordes de cuatro y más notas, agregó guitarras acústicas reales y descartó los efectos de sonido; respecto a la segunda, se mantuvo en el marco estético de las producciones puertorriqueñas.

Era apenas el inicio, y estaba a punto de que sucedieran otras cosas. Al entrar la década de 2010 se sumaron otros productores que siguieron subiendo el nivel; Alejandro Patiño (Mosty), Alejandro Ramírez (Sky rompiendo el bajo) y René Mejía (Bull Nene), crearon el sello Infinity Music –que desapareció en 2018–; Bryan Lezcano Chaverra (Chan, el Genio) y Kevin Mauricio Jiménez Londoño (Kevin ADG) crearon The Rude Boyz. Ellos, junto con Andrés Uribe (Ily Wonder), han logrado importantes reconocimientos, incluyendo varios Premios Grammy Latino.

Asimismo, figuras de otros géneros comenzaron a encontrar en el reguetón una forma de revivir sus carreras; es el caso de Shakira con Juan Luis Londoño Arias (Maluma) y de Carlos Vives. El mismo Nicky Jam se trasladó a vivir a Medellín.

Duración

Comparada con la duración de los géneros tradicionales del pop, la salsa y la música tropical, el reguetón la bajó de más de cuatro a tres minutos o menos, hecho que para los programadores radiales significó el regreso a las épocas de la música tropical de los años sesenta y setenta (Caballero Parra, 2019: 63). De esta forma, las emisoras pudieron pasar de programar cuatro o cinco canciones en cada bloque de 30 minutos entre comerciales a seis o siete, lo que permitió la difusión de trabajos de otros artistas. Esta diferenciación ya había sido establecida por el álbum: *Más flow* (2003) que tiene 20 canciones.

La Tabla 5.3 fue realizada con base en el análisis de la duración de las canciones de los álbumes de Daddy Yankee, Don Ómar, Wisin y Yandel, Tego Calderón, Golpe a Golpe y J Balvin grabados en la década de 2010. Los reguetoneros paisas las tomaron como modelo.

TABLA 5.3. DURACIÓN PROMEDIO DE LAS PRODUCCIONES DE REGUETÓN (DÉCADA DE 2010)

#	ARTISTA	PROMEDIO DURACIÓN
1	Dady Yankee	3' 16"
2	Don Ómar	3' 40"
3	Wisin & Yandel	3' 27"
4	Tego Calderón	3' 17"
5	Golpe a golpe	3' 43"
6	J Balvin	3' 30"

Fuente: elaboración del autor.

En entrevista a Fainal, al preguntársele por la duración de las canciones que produjo entre 2003 y 2008, su respuesta fue que era exactamente la misma a las listadas en la Tabla 5.3: “era básicamente una plantilla” (Carvajal Valencia, 2019E).

Forma

- Introducción sin el *dembow*
- Una vuelta del coro con asomos iniciales del *dembow*
- Coro con *dembow* completo
- Estrofas con interpretación vocal en el estilo del rap
- Final con *dembow* y animaciones.

En algunas de las secciones anteriores, en particular la final, el *dembow* se interrumpía mientras el cantante enviaba saludos y mensajes. Dependiendo del arreglo, se incluían secciones extra a manera de puente, segundo coro o estrofas adicionales. No había secciones (interludios) instrumentales.

La Tabla 5.4 muestra un análisis estructural de ocho de las canciones más difundidas en Medellín; todas pertenecen al álbum *Más flow* (2003), de los productores Luny Tunes & Noriega. El desglose es el siguiente:

- Números romanos: las secciones.
- Números arábigos: la cantidad de compases por sección; siempre son cuatro o múltiplos de cuatro.
- Dependiendo de la canción, la última sección corresponde al final instrumental que lleva los saludos de los vocalistas.
- Por los cambios de ritmo y acompañamiento rítmico y armónico, “Hay algo en ti”, de Zion & Lennox, es la que tiene más secciones.
- La única canción que sobrepasa cuatro minutos es “Métele sazón”, de Tego Calderón.
- El tempo, expresado en bpm, oscila entre 90 y 95.

TABLA 5.4. RELACIÓN DEL NÚMERO DE COMPASES POR SECCIÓN EN OCHO TEMAS DE REGUETÓN

#	TEMA	INTÉRPRETE	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	# DE COMPASES	TIEMPO	BPM
1	Cae la noche	Héctor & Tito	8	4	12	8	12	8	16	-	-	-	68	2' 59''	91
2	Aventura	Wisín y Yandel	8	8	12	8	12	8	8	-	-	-	64	2' 51''	90
3	Entre tú y yo	Don Ómar	12	8	8	16	8	8	8	4	-	-	72	3' 04''	94
4	Métele sazón	Tego Calderón	8	12	8	16	8	14	6	8	12	-	92	4' 03''	91
5	Cógela que va sin jockey	Daddy Yankee	8	8	16	8	8	8	8	8	-	-	72	3' 04''	94
6	Hay algo en ti	Zion & Lennox	20	8	8	8	8	8	8	8	8	8	92	3' 53''	95
7	Bailando provocas	Trébol Clan	12	8	8	12	8	8	-	-	-	-	56	2' 23''	94
8	Ven, motivate al baile	Baby Ranks	12	8	12	8	8	8	8	8	8	-	80	3' 23''	95

Fuente: elaboración del autor.

4.7 LA PRODUCCIÓN DE UN SONIDO CONTEMPORÁNEO

La producción musical actual del reguetón posee características propias de los grandes fenómenos musicales de la historia. Lo que comenzó en pequeños estudios ubicados en garajes se ha convertido en un fenómeno comercial internacional que ha ubicado el nombre de Medellín como uno de los centros creativos de producción sonora más importantes del planeta. A este proceso se han vinculado realizadores audiovisuales, “agregadores” de contenido digital a las plataformas de comercialización por *streaming*, empresas del sector del entretenimiento como las de amplificación y refuerzo sonoro y nuevos estudios de grabación.

Al revisar la historia de la industria discográfica de la ciudad y recordar que Medellín fue el epicentro nacional del sonido paisa (Wade 2002: 189) entre las décadas de 1950 y 1980, no es aventurado proponer al reguetón como el «segundo sonido paisa», nacido en 2008 con la primera emisión radial de una canción de este género en la ciudad.

La primera característica de esta segunda etapa propuesta está relacionada con los equipos de producción de los estudios de grabación y su trabajo colaborativo mencionados por Burgess (2013), que incluyen seis tipologías de productores musicales determinadas por las habilidades y funciones que desempeñan: artística, autoral, facilitadora, colaborativa, habilitante y consultativa. De ellas, la que más se ajusta es la colaborativa.

El papel es similar al de los coautores de una obra literaria o un guion, donde los colaboradores pueden contribuir de diferentes maneras, pero, en general, comparten la carga creativa. El resultado tiene una nueva identidad que puede ser una versión extendida o ampliada del artista, pero no una que sea claramente distintiva del productor. Los productores colaborativos pueden provenir de cualquier origen: ingeniería, arreglistas, compositores de canciones, DJ o de una banda [traducción libre del autor]. (Burgess 2013: 14-15)

Esa variedad de conceptos provenientes de actores de diferentes disciplinas es lo que ha permitido en buena medida el éxito de estos grupos de trabajo, no obstante el hecho de que algunos de los proyectos hayan desaparecido. En el caso de Fainal & Shako, los dos tenían cualidades diferentes. Fainal, pianista y egresado de academias musicales, comenzó a interesarse por la producción de audio cuando conoció el software Cakewalk y realizó algunas pistas musicales por encargo; luego se pasó al software Reason, con el que realizó algunos *beats*, lo que lo llevó a interesarse por el reguetón y a buscar un sonido propio. Shako, por su parte es un vocalista de rap con influencia en los medios de comunicación, lo que le permitió obtener de primera mano el gusto y el sentir de las audiencias.

En Infinity Music también hubo participación de diferentes disciplinas. Alejandro “Mosty” Patiño empezó de muy joven con la música y toca muy bien el piano; además realizó estudios formales de ingeniería de sonido que lo capacitó para la comprensión del audio en su fenómeno y comportamiento físicos; sus dos compañeros tienen experticia como DJ y la interpretación del rap.

El equipo de Sherman & Fine trabaja actualmente para varios productores, y en su trayectoria ha tenido artistas como Piso 21 y Maluma. Ambos son egresados de la Tecnología de Informática Musical y tienen experiencia como intérpretes del rock y la salsa.

Finalmente, Andrés “Ily Wonder” Uribe tiene estudios en el Berklee College of Music.

Retomando las tipologías de producción de Burgess (2013), es preciso mencionar que estos equipos tienen características funcionales que también se reflejan en otras categorías como la tipología artística, toda vez que ellos en muchos casos son los artistas que finalmente saldrán en el producto; sin embargo, la categoría en la que tienen un mayor potencial es la de la tipología autoral (*auteur*): “this category describes a music producer (or team) who is audibly the primary creative force in the production”.⁴⁵⁴ (2013).

Cabe recordar que las producciones realizadas por estos equipos hacen parte de la creación musical y, por tanto, comparten créditos autorales. Sin embargo, no todos los créditos se otorgan por el componente creativo: algunos artistas incluyen a sus managers y colaboradores en los llamados “*split* autorales”, de tal forma que su participación puede llegar a un 10, 15 o 20 por ciento sin siquiera saber de música o haber compuesto una línea melódica; incluso llegan a ser ganadores de premios internacionales como mejor artista o mejor producción o mejor grabación.

Otro aspecto importante es el relacionado con el ambiente y la planta física de los espacios de grabación. La mayoría de los estudios de reguetón de la ciudad son espacios pequeños. Según Danilo “Sherman” Jiménez, “preferimos la grabación sin cabina y dentro del cuarto de control, con una acústica muy absorbente debido a la rápida velocidad del transitorio del redoblante” (Jiménez, D., 2019bE). Este interés de parte del productor de tener al músico cerca está relacionado con el término “proxémica” de Edward T. Hall (La mente es maravillosa, s. f.), que hace referencia al empleo y la percepción que el ser humano hace de su espacio físico y su intimidad personal. Aquí el productor y el artista están en un espacio íntimo donde sienten la proximidad, el roce y el perreo, a lo que hay que añadirle el carácter y el tono de la iluminación, que la prefieren tenue y de colores semejantes a la de una discoteca o un picadero, para alentarlos a darles a sus canciones un alto contenido sexual.

El sector de la ingeniería acústica también se ha dinamizado. Medellín cuenta con un programa de ingeniería de sonido, uno de cuyos énfasis es la acústica. En la actualidad hay más de quince empresas dedicadas a la construcción de estudios de grabación y acondicionamiento acústico, muchas de ellas establecidas por los egresados de esta carrera. Algunas de sus obras terminan pareciéndose al USS Enterprise de *Star Trek*.

⁴⁵⁴ Esta categoría describe a un productor musical (o equipo) que, audiblemente, es la principal fuerza creativa en la producción [traducción libre del autor].

En relación con las declaraciones acopiadas en las entrevistas personales, más allá de las particularidades individuales de cada productor se pudieron detectar al menos tres criterios constantes:

El trabajo *colaborativo*

El tipo de cliente y sus necesidades, las condiciones del contrato y el lugar y la distancia a la que se encuentre el artista

No es lo mismo hacer una producción para un artista reconocido que para uno emergente o de un género diferente al reguetón. En su trabajo colaborativo, el equipo de producción está desde el inicio en contacto permanente con el cliente realizando reuniones creativas. Por lo general se trata de algún artista reconocido que ve en el equipo de producción alguna particularidad estético-sonora que le llama la atención.

Esta modalidad puede realizarse a distancia, ya sea a través de los medios de comunicación actuales, que permiten compartir datos de gran tamaño, o desplazamiento físico con una estación de grabación portátil para ir creando las primeras maquetas. En opinión de Alejandro “Mosty” Patiño:

Si me buscan para producir algo a través de las disqueras, se “agendan” varios días de estudio. Nos conocemos y le muestro [al artista] lo que he hecho para que tenga varias opciones y haya afinidad. Lo primero es hacer un *beat* y a buscar sonidos; luego vamos haciendo cosas y tomando un rumbo de producción que nos guste a todos, porque el artista puede tener una visión diferente a la mía. Él puede tener otras ideas y yo las interpreto con base en mi visión, pues nunca llegaré a lo que está en su cabeza. De eso se trata: de que el artista compagine con uno; es una pluralidad en las ideas en la que el producto final es el cúmulo de todas las personas que aportaron positivamente al proyecto. (Patiño, 2018E)

El trabajo *a la carta*

El trabajo que los productores estén realizando –para ellos o para otro cliente– en el momento del contacto con el artista.

Usualmente los productores conservan canciones esbozadas, “maqueteadas” o casi terminadas: una especie de banco que también incluye *dembows*. Estos archivos se le muestran al artista, con la idea de que encuentre algunos que se ajusten a su proyecto. Danilo “Sherman” Jiménez mencionó al respecto:

En cierta ocasión estábamos trabajando en un tema que ya habíamos “maquetado” para un artista y apareció Manuel Turizo, que estaba buscando temas para su nuevo trabajo musical. Le mostramos la canción –que podría encontrarse en un 80 %– y él simplemente le aportó su toque adicional ajustándole el 20 % restante. (Jiménez, D., 2018E).

Los *songwriters camps*

Una estrategia que ya había sido implementada desde la época de las disqueras y las editoriales musicales, y que también está siendo aplicada en el reguetón.

Además del trabajo colaborativo, los aspectos técnicos de la producción, la mezcla y la masterización también comparten algunas características.

Algunos productores prefieren armar una canción o maqueta de base para que el artista componga sus líneas y posteriormente vuelven a hacer la canción “desde cero”; otros, desde el inicio, la encaran como si fuera la versión final.

Con la idea de tener claro el sonido del producto terminado, en la cadena de audio del vocalista se insertan todos los procesos incluyendo el Auto-Tune. Esta práctica es afín al concepto de *staging* de Zagorsky-Thomas ya mencionado (2014), aunque el escenario ahora no es real –montado para simular en el oyente un lugar específico– sino imaginario, (*imaginary staging*) –provocado por las condiciones de interpretación del artista–, un escenario mediante el cual él puede expresar desde la grabación misma lo que desea que el público de a su interpretación, gestos y expresiones.

Un concepto que viene tomando fuerza entre los productores del género es el trabajo de diseño sonoro que realizan para cada producción discográfica. Términos como “sound designer”, “remaker” o “beat maker” son usados para denominar la fase de preproducción y la búsqueda de sonidos y sintetizadores originales. No obstante, para Alejandro “Mosty” Patiño, luego de la interpretación del artista, la creatividad en la mezcla sigue siendo el punto más importante en la cadena de producción.

El procesamiento de audio de la mayoría de las producciones es “in the box”.⁴⁵⁵ A pesar de sus limitaciones, el profesionalismo alcanzado por algunos de los productores les ha permitido incursionar en equipos de alta tecnología.

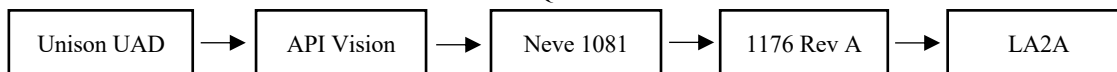
El procesamiento de las primeras producciones era muy precario: un limitador con un umbral (*threshold*) bajísimo para sobre-comprimir digitalmente el máster, eso era todo. Actualmente es una combinación analógica-digital a través de cadenas híbridas,⁴⁵⁶ sin dejar de lado la técnica “in the box”.

No obstante, la edad promedio de los productores medellinenses –25 años– y el hecho de que probablemente nunca han visto una grabadora de cinta de carrete abierto o un ecualizador Pultec, todos tienen una preferencia marcada por los *plug-ins* que emulan procesos analógicos sobre los ofrecidos por las estaciones de trabajo (DAW). Sherman & Fine utilizan la siguiente configuración para la voz en su cadena de audio [Figura 5.33]:

⁴⁵⁵ Donde todo el procesamiento de señales se realiza con programas computacionales (software) y no con procesos externos. Así, esta técnica se circunscribe a las posibilidades y capacidades técnicas del sistema y no utiliza elementos por fuera de la cadena interna digital de los ordenadores.

⁴⁵⁶ Que combinan el procesamiento en software con equipos analógicos por fuera de la cadena digital.

FIGURA 5.33. SHERMAN & FINE. ESQUEMA DEL DIAGRAMA DE FLUJO PARA LA VOZ



Fuente: Sherman & Fine (2019E).

Según lo explican, los dos compresores al final de la cadena modifican, respectivamente, la micro-dinámica –el 1176 Rev A (Blue)– y la macro-dinámica –el LA2A–, aunque en ocasiones reemplazan al segundo por el Tube Tech CL1B.

Todos ellos son *plug-ins* emanados de antiguos equipos de alta tecnología, en una actitud que remite a los conceptos de tecnostalgia y retro-futurismo. Investigadores particulares y la Kingston University London en su proyecto Visconti Studio han mostrado, a través del análisis de los equipos análogos y su sonido característico, que son los modelos preferidos actualmente por los desarrolladores de software para la creación de *plug-ins*.

Alejandro “Mosty” Patiño utiliza una cadena de audio híbrida que incluye sumadores y compresores SSL, ecualizadores Crane Song Ibis, compresor y sumador Inner Tube Atomic y compresor Dangerous, y por *insert* utiliza un Chandler LTD –EMI RS124. Por el contrato de patrocinio (*endorsement deal*) que tiene con las prestigiosas marcas UAD e Izotope, a equipos anteriores les suma *plug-ins* de estas compañías.

Para bien o para mal, el reguetón llegó para quedarse y ya es tema de estudio para investigadores y estudiantes de áreas como la comunicación, el mercadeo, la música y la musicología. A finales de 2019 se publicó el primer libro en idioma español, se han escrito artículos en revistas culturales y hasta el mismo J Balvin tiene un blog que describe la evolución de este género en Medellín.

Más allá del manejo que le dé la industria y de su comportamiento comercial, era importante destacarlo desde la óptica de la producción musical. Aunque su alto reconocimiento internacional no le ha quitado el estigma de ser una música “pobre”, no hay duda de que por sencilla y fácil que parezca tiene elementos valiosos y novedosos que la han convertido en un fenómeno único en la historia musical.

5. LA TECNOLOGÍA DE GRABACIÓN Y EL DECLIVE DE LA INDUSTRIA TRADICIONAL

Nuevo milenio, nueva coyuntura. Mientras el reguetón subía como espuma en popularidad y generación de ingresos, los cambios tecnológicos y de comercialización de las disqueras locales caían como hielo costero en verano antártico. Algunas cambiaron sus modelos de negocio a tiempo, mientras otras se rezagaron y terminaron reduciendo la planta de empleados, cerrando sus estudios y cancelando proyectos. Algo que fue aprovechado por las majors para adquirir los sellos que habían entrado en déficit económico.

¿Qué sucedió realmente? Dos cosas. La primera, la democratización del audio; sin llegar a alcanzar la calidad que brindaban las costosas consolas, procesadores y micrófonos de los grandes estudios, sin necesidad de contar con una sala insonorizada, ahora era posible que con un presupuesto modesto cualquier músico pudiera producir excelentes audios desde su propia alcoba. La segunda, que ya no necesitaba del músculo promocional de las disqueras para difundir su obra; sumado a esto, y tal como sucedió con los casetes –pero en mayor medida– podía “quemar” *ad infinitum* cuantas copias en CD quisiera de su trabajo o de cualquiera otro, y compartir archivos musicales de bajo peso digital entre ordenadores a través de la internet sin ningún control comercial de las disqueras: el sistema conocido como red P2P (*peer-to-peer*).

Baste con decir que Abbey Road cerró; luego de varios intentos de venta por parte de la disquera EMI, su propietaria, el legendario estudio fue declarado Monumento histórico por el Gobierno de Reino Unido. Por su parte, David Grohl, baterista de Nirvana y cineasta, en su documental *Sound City* (Grohl, 2013) mostró la gestión que llevó a cabo para adquirir la consola que usaba el grupo y la manera como la tecnología de audio digital había cambiado las formas de producción discográfica, con sus consecuencias estéticas y comerciales. Un último ejemplo es el del estudio RCA Records Victor Studio A de Nashville, fundado por el guitarrista y productor Chester Burton “Chet” Atkins en 1965; cuando el cantante y pianista Ben Folds se enteró a través de un anuncio clasificado de prensa de que sus propietarios estaban “vendiendo o cediendo un amplio estudio”, reunió a personalidades y filántropos de la ciudad para preservar ese legado histórico (National Museum of American History, 2015). No sobra agregar que estos espacios son muy visitados por aficionados a la música y turistas en general.

De regreso a Medellín, luego de una dura y larga disputa legal entre los hijos y herederos de don Antonio Fuentes, la disquera cerró sus estudios el 9 de marzo de 2016 [Figura 5.16] y vendió sus instalaciones del barrio Guayabal a una compañía de ropa interior femenina. De haber sido la disquera número uno del país, en la actualidad administra su catálogo desde una casa en el barrio El Poblado de la misma ciudad [Figura 5.17].

Discos Fuentes también vendió gran parte de su tecnología de grabación operativa, depositó su archivo fotográfico en la principal biblioteca pública de la ciudad y donó a sendas instituciones de educación superior su colección de discos de larga duración –obtenida a lo largo de los años por los promotores comerciales de la compañía en sus viajes nacionales e internacionales– y sus equipos no operativos para la realización de un museo histórico del audio que muestre el desarrollo de la tecnología de grabación en Medellín.

FIGURA 5.16. DISCOS FUENTES. ESTUDIO ANTONIO FUENTES (2016)



Fuente: cortesía de Discos Fuentes.

FIGURA 5.17. DISCOS FUENTES. SEDE ACTUAL (2022)



Fuente: archivo personal del autor.

A diferencia de los casos de éxito descritos anteriormente, el de Discos Fuentes evidencia no solo su condición de empresa en declive en un país tercermundista, sino también el desinterés ancestral de sus gentes por preservar el valor histórico y cultural que representaba. Ni la

administración pública ni el sector privado de la ciudad tuvieron la visión para rescatarlo del olvido; en opinión de los “asesores” no tenía sentido salvar esos “equipos viejos” y en desuso que ya no tenían ningún valor (Arcadia, 2015). Este ha sido desde siempre el criterio de conservación del pasado de la ciudad: en aras del progreso y la modernidad se han demolido importantes edificaciones históricas predecesoras de la consolidación de Medellín como eje industrial, comercial y cultural del país.

En el traslado a la casa de El Poblado, la disquera tuvo que tomar una drástica decisión: digitalizar y transferir, respectivamente, las cintas maestras analógicas y digitales, que por mal almacenamiento se habían humedecido y deteriorado, y posteriormente destruirlas. No había espacio para conservarlas [Figura 5.18].

FIGURA 5.18 DISCOS FUENTES. ESTADO INICIAL DE LAS CINTAS



Fuente: archivo personal del autor.

Este proceso, que inició a finales de 2017, alertó a finales del año siguiente a la comunidad académica del Instituto Tecnológico Metropolitano –de la cual el autor de esta investigación hace parte–, que le ofreció al gerente de la disquera un espacio digno y seguro para guardarlas

[Figura 5.19]. Aunque la junta directiva aprobó la propuesta y suspendió su destrucción, para ese momento ya se había perdido gran parte del material original, incluyendo el de la época de estudio. A pesar de esto, pudieron salvarse las cintas del sello Tropical, de Barranquilla, que junto con su catálogo habían sido compradas por Discos Fuentes.

FIGURA 5.19. INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO. ESTADO ACTUAL DE LAS CINTAS DE DISCOS FUENTES



Fuente: archivo personal del autor.

Discos Victoria corrió igual suerte y también cerró sus instalaciones. Sus dueños no aguantaron la presión generada por la coyuntura tecnológica de producción fonográfica ni el pésimo estado financiero de sus alguna vez exitosas disco-tiendas. No obstante, la disquera conserva todas sus cintas y desde 2020 está en el proceso de digitalizar su catálogo [Figura 5.20].

FIGURA 5.20 DISCOS VICTORIA



Fuente: Discos Victoria (s. f.).⁴⁵⁷

Como fue mencionado, de las tres *majors* Sonolux fue la única que entró en alerta y oportunamente trasladó su operación a Bogotá a principios de los noventa. Fueron años buenos, los años de *Clásicos de la Provincia*. Sin embargo, para inicios de la década actual, el grupo empresarial propietario –la Organización Ardila Lülle– vendió la totalidad de su catálogo a FM Discos y Cintas, una disquera bogotana. Cuando iniciando el milenio la disquera había recibido ofertas de compra de parte de gigantes de la industria como Sony, Universal, Warner, EMI, incluso de dos disqueras de España y México por valores entre € 30 y 40 millones, no puede uno dejar de preguntarse si por la mente de sus ejecutivos no ha quedado un amargo arrepentimiento. (Revista Dinero, 2002)

A diferencia de Discos Fuentes y Sonolux, el caso de Codiscos es relativamente exitoso. A la fecha la disquera conserva todos sus activos –estudios, cintas y catálogo–, que opera en la sede de la compañía productora de baterías y pilas y la agencia de importación y distribución de equipos de audio propiedad de la familia. Llama la atención el paralelismo con Discos Fuentes: por un lado, la venta de las instalaciones de El Poblado ya no a una empresa de ropa interior, sino a una institución bancaria a principios de los noventa; y por el otro, el consuetudinario conflicto que se presenta en las segundas y terceras generaciones por la disputa del patrimonio familiar. Aun así, ha podido mantener su estatus de productora con la distribución de los trabajos de Nicky Jam y el infaltable compilado *El disco del año*, que en 2018 llegó a la versión 50.

⁴⁵⁷ Discos Victoria. Sitio web <https://discosvictoria.com/nosotros/>

En reciente visita, el autor de esta investigación pudo constatar la esmerada labor de recuperación y catalogación cronológica de todo el material, incluyendo las cintas analógicas multi-pista [Figura 5.21].

FIGURA 5.21. CODISCOS. ARCHIVO DE CINTAS



Fuente: archivo personal del autor.

Discos Silver –que cambió su razón social a Discos Metrópoli en los sesenta y a Americana de Discos en los noventa– conserva su catálogo, que había cedido en administración a Discos Victoria entre 1983 y 1993. En la actualidad está llevando a cabo la digitalización de sus cintas maestras, que incluyen valioso material de las grabaciones del maestro Lucho Bermúdez [Figura 5.22]. Don Guillermo Galeano, que ya se acerca a la centuria, es probablemente el único testigo sobreviviente de aquellos empresarios que se arriesgaron a hacer música sin saber cómo hacerlo. Como si el tiempo no le pasara, llega puntualmente todos los días a su oficina en el centro de Medellín a supervisar las labores de su hija María Victoria, la administradora actual.

FIGURA 5.22. AMERICANA DE DISCOS. ARCHIVO DE LAS CINTAS ANALÓGICAS



Fuente: archivo personal del autor.

FIGURA 5.23. DON GUILLERMO GALEANO EN LAS OFICINAS DE SU DISQUERA AMERICANA DE DISCOS



Fuente: archivo personal del autor.

Resumiendo casos e historias, es claro que el sostén principal actual de las disqueras medellinenses es el manejo de sus catálogos. Algo especial deben tener aquellas producciones de música tropical grabadas seis, siete u ocho décadas atrás, para que compañías internacionales de cine y televisión aún las soliciten. “Caliventura” (1973), de Afrosound y “El elevao” (1964), de Los Golden Boys, ambas de Discos Fuentes, fueron sincronizadas en la banda sonora de la serie *Narcos* de la plataforma digital Netflix.

En 2019 Discos Fuentes celebró los 85 años de fundación con un concierto en el Teatro Pablo Tobón Uribe de la ciudad, con la participación de sus artistas de siempre y de nuevas figuras de la música tropical (la disquera viene poco a poco recuperando su prestigio) [Figura

5.24]. El evento se aprovechó para organizar en el vestíbulo una exhibición de las imágenes y los equipos más representativos de la historia de la disquera, de la que el autor de esta investigación fue el curador [Figura 5.25].⁴⁵⁸

FIGURA 5.24 DISCOS FUENTES. AFICHE PROMOCIONAL DE LA CELEBRACIÓN DE LOS 85 AÑOS DE FUNDACIÓN



Fuente: cortesía de Discos Fuentes.

⁴⁵⁸ Estos equipos son los que el Instituto Tecnológico Metropolitano recibió en donación con el propósito de levantar una sala permanente sobre la historia del audio en Medellín.

FIGURA 5.25. DISCOS FUENTES. EXHIBICIÓN DE LOS EQUIPOS DE GRABACIÓN EN LA CELEBRACIÓN DE LOS 85 AÑOS DE FUNDACIÓN (TEATRO PABLO TOBÓN URIBE, MEDELLÍN, 2020)



Fuente: archivo personal del autor.

5.1 EL FOLCLOR Y LOS SONIDOS ELECTRÓNICOS. DEL VINILO AL *STREAMING*

Aunque para algunas disqueras el proceso de adaptación a los cambios tecnológicos y de los modelos de negocio no es dificultoso, en el caso de las locales sí lo fue y, de hecho, continúa siéndolo; y si a esta problemática se le añade la disyuntiva en el manejo de las nuevas propuestas del folclor, que se alejaban de los patrones ortodoxos, el panorama era más que gris.

Algo similar ocurrió con las nuevas formas de escucha y reproducción, que no solo para las locales sino para la industria musical en general parecía que iban en contravía. Es el caso del formato de compresión MPEG Audio Layer III –más conocido como mp3– creado por la compañía de investigación y tecnología de audio alemana Instituto Fraunhofer, que a partir de un proceso de aprovechamiento psico-acústico logró reducir el tamaño de los archivos de audio digital tradicionales hasta en 15 veces, de tal forma que tanto estos como los de video pudieran comprimirse satisfactoriamente para la reproducción de imágenes en movimiento (Bosi, 1999). Dada la baja capacidad de transferencia que tenían las redes a finales del siglo XX, este formato fue aprovechado por los desarrolladores de internet para

compartir archivos musicales, generando de carambola el declive de la industria discográfica a nivel mundial.

En la actualidad esta limitación ha sido superada y ahora es posible acceder a distribuidoras y plataformas de audio en *streaming* que transmiten en el formato original de grabación sin ningún tipo de compresión o degradación; son alternativas costosas pero justificadas, al menos para los puristas; además incluyen un bonus adicional: la información técnica de las obras, similar a la que aparecía en los librillos de los CD. Por otro lado, la nostalgia tecnológica parece que ha despertado de su siesta: los vinilos y los casetes han resucitado y las disqueras han vuelto a encender tornos, calderas y duplicadoras para satisfacerla. El sello europeo Vampisoul ofrece música tropical de la época de estudio en estos formatos.

En relación con el sonido y el audio,⁴⁵⁹ los contagiados de la nostalgia tecnológica son ahora los productores e ingenieros, que andan trenzados en la cacería de antiguos componentes que generaban resultados acústicos particulares y, para ellos, irremplazables. Esta tendencia *vintage* ha motivado a los desarrolladores de software a ofrecer alternativas digitales más accesibles a través de los complementos (*plug-ins*), que emulan los procesos de sus máquinas madre. Llámese tecnostalgia o retro-futurismo, estos efectos y procesadores digitales han tenido mucha acogida por parte de los jóvenes, en buena parte influenciados por las campañas publicitarias protagonizadas por figuras reconocidas del ámbito del audio y la grabación.

5.2 EL FORMATO COMO FACTOR DETERMINANTE EN LOS MODELOS DE ESCUCHA Y CONSUMO

Muy seguramente cuando intentaba poner en funcionamiento el fonógrafo en 1877 como un aparato de dictado para las oficinas modernas –idea que posteriormente fue desechada por el sector empresarial–, Thomas Alva Edison nunca imaginó lo que sería la competencia por lograr el mejor sonido;⁴⁶⁰ y lo mismo le sucedió a Alexander Graham Bell en 1876 cuando logró transmitir eléctricamente la voz a larga distancia de manera exitosa.⁴⁶¹ Como los doce tonos de la escala musical, que sin las manos de un tejedor sensible no producen más que hilachas, estos maravillosos desarrollos se convirtieron en los instrumentos para grabar,

⁴⁵⁹ Sonido: en tanto fenómeno físico mecánico de difusión de las ondas acústicas; Audio: en tanto flujo electrónico o digital del fenómeno del sonido.

⁴⁶⁰ Si bien la invención de Edison es reconocida, existe una patente anterior que al parecer realizaba el mismo procedimiento: el paleófono del francés Charles Cros, registrado en 1877, unos meses antes de la publicación de la patente de Edison en Estados Unidos. (Restrepo Gil, 2018: 185)

⁴⁶¹ Mucho tiempo después Antonio Meucci fue reconocido –en fallo judicial, no como recolector de derechos patrimoniales– como el inventor original del teléfono.

reproducir y transmitir la música. Desde entonces, comenzando por el gramófono de disco plano patentado por Emile Berliner en 1887, las innovaciones no han parado.⁴⁶²

Cabe recordar que en la época de estudio de esta investigación ocurrió la consolidación y estandarización del formato de reproducción en disco de vinilo, los casetes de un octavo de pulgada y los cartuchos de cuatro pistas.

El reporte de 2019 de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (International Federation of the Phonographic Industry, IFPI) mostró un interesante comportamiento de los formatos físicos –CD, DVD, Blu-Ray y vinilos–, que si bien sigue disminuyendo frente a los segmentos de suscripción, derechos de interpretación y descargas digitales, aún conserva el 25 % de las ventas globales de música grabada a nivel mundial, 10,1 % menos que el año anterior. A este positivo resultado contribuyeron países asiáticos como India (+ 21,2 %), Japón (+ 2,3 %) y Corea del Sur (+ 28,8 %). “Los ingresos del formato vinilo también mantuvieron su trayectoria ascendente, registrando un crecimiento por decimotercer año consecutivo, creciendo un 6 % y manteniendo una participación del 3,6 % en el mercado general”. (IFPI, 2019)

A principios del siglo XXI la venta de música en formatos físicos, en particular los CD, estaba por encima del 90 % frente a los demás segmentos. Hoy día, según algunos analistas, el porcentaje de este formato está por debajo del de los vinilos, que han tenido un crecimiento exponencial en la última década. El informe de mitad de año de 2019 de la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (Recording Industry Association of America, RIAA) reveló lo siguiente: “los álbumes de vinilo crecieron el 13 % –a USD 224 millones–, pero solo representaron el 4 % de los ingresos totales en el primer semestre de 2019”. (Friedlander, 2019)

Si bien el vinilo muestra en los últimos años un incremento de ventas importante, sigue siendo un formato consumido por una parte muy baja de la población mundial. De hecho, la música latina consumida en los Estados Unidos ni siquiera aparece en las mediciones de formatos físicos, como si lo hacen el jazz y el rock; incluso en el mercado local de vinilos de segunda mano, los vendedores del centro de Medellín –Musicales La Bastilla, Musicales San José, Hit Musical, Archivo Musical– afirmaron que los géneros más apetecidos eran el rock, la salsa, la música tropical, el jazz y en menor medida el bolero, la balada, el tango y la música vieja tradicional de cuerda, que ellos llaman de manera coloquial “música antigua”. En este nicho de mercado los discos de música clásica tienen muy poca circulación y prácticamente se regalan [Figura 5.26].

⁴⁶² “El gramófono de Berliner se inspiró en el fonógrafo de Leon Scott de Martinville, que había trazado las ondas sonoras en un disco de vidrio ennegrecido, pero no podía reproducirlas”. (Fischer, 2012)

FIGURA 5.26. TIENDAS DE VINILOS EN MEDELLÍN



Fuente: Archivo personal del autor.

Un comportamiento similar ocurre con los coleccionistas de discos, que, aprovechando las ferias del país, se reúnen para intercambiar sus vinilos. El “Encuentro de Melómanos y Coleccionistas”, uno de los eventos de la Feria de Cali especializado en géneros afrocubanos y salsa, es el más destacado. En Medellín este tipo de encuentros es recurrente y se ha ido institucionalizando; en 2019 se llevó a cabo el Primer Encuentro de Melómanos y Coleccionistas de la Feria de las Flores”, la fiesta popular más importante de la ciudad.

La mayoría de los coleccionistas de vinilos son ritualistas. Defienden a capa y espada la presencia de *hiss*, *scracht* y el alto contenido de frecuencias bajas. Jamás ponen sus dedos sobre los surcos y antes de colocarlos en el tocadiscos los limpian delicadamente con un pañito que no deja motas. Casi nunca levantan la aguja para saltarse un tema; paciente y atentamente esperan a que esta llegue al final y comience a girar en el surco sinfín. Aceptan con gusto las limitaciones del formato y casi siempre están de acuerdo con el orden de las

canciones –la programación diseñada por el productor de A&R–: una especie de ópera en dos actos con sus respectivos clímax y anticlímax al final de cada cara. Finalmente, no le encuentran gran mérito a la opción de programación que ofrecen los CD, al igual que tampoco les parece que ese sonido tan aséptico sea el ideal.

Ya no es extraño para casi nadie presenciar en sitios y transportes públicos cómo la gente parece conversar con algún interlocutor etéreo y estallar en sorpresivas carcajadas; tampoco lo es ver sus caras en éxtasis mientras con los dedos o los pies parecen estar siguiendo algún ritmo arcano. Es la nueva forma de escuchar música, aquella que comenzó con el Walkman de Sony en 1979, haciendo la salvedad de que el aparato traía conectores para dos pares de audífonos –deferencia “humanitaria” del fabricante japonés– y que ahora, a través de los teléfonos celulares y los *airpods* parece ser la predilecta. Yúdice concuerda plenamente:

Hacia finales de 1979, a los pocos meses de que Sony lanzara al mercado su estéreo personal, el Walkman TPS-L2, me trajeron uno desde Japón y empecé a pasear escuchando a solas mi música favorita en el metro, en calles multitudinarias y hasta en los cafés. Al principio se sentía extraño, como si estuviera comportándome a contracorriente de las normas sociales. Algo así como la impresión que dejan hoy en día los que andan absortos en una conversación consigo mismos, hablando a través de los pequeños micrófonos *bluetooth* inalámbricos ceñidos a sus orejas como aretes. Llevar la vida privada al espacio público causaba extrañamiento y todavía lo hace, si bien ya nos estamos acostumbrando a ver a los (ya no tan locos) que “hablan consigo mismos” o a los enchufados a los Walkman o iPod, enajenados en su mundo interno, mirando al frente sin ver a los que se les cruzan por la calle. (Yúdice, 2007: 37)

Contrario a los ritos de los coleccionistas, el ingreso del casete, las grabadoras portátiles de cinta y, más tarde, los CD grabables permitió a los usuarios convertirse en sus propios programadores. Un casete o un CD grabado (“quemado”) con las canciones que más le gustaren al amigo, novio o cumpleaños era el mejor regalo que podía dársele; y un tiempo dedicado a programar en la plataforma de *streaming* favorita las canciones de la fiesta de la noche era garantía segura de ver salir el sol.⁴⁶³

En este sentido es importante mencionar la forma como las compañías de las llamadas nuevas economías digitales utilizan la información que las personas depositan en la internet para crear el llamado “capitalismo de plataformas”: “con una prolongada caída de la rentabilidad de la manufactura, el capitalismo se volcó hacia los datos como modo de mantener el crecimiento económico y la vitalidad, de cara al inerte sector de producción”. (Srnicek, 2018: 13)

⁴⁶³ En el desarrollo de esta investigación, el autor dictó algunas conferencias relacionadas con la cumbia, el reguetón y sus procesos de grabación; para ello acompañaba las charlas con una lista de canciones predeterminada y escogida en Spotify que terminaba compartiendo con los asistentes.

En relación con las plataformas digitales de audio, que en la actualidad incluyen una amplia oferta de servicios de alojamiento, comida, viajes, transporte y entretenimiento, aunque aún conservan la premisa de la escucha personal, también están comenzando a ofrecer la posibilidad de compartirla: una mezcla “cibernética” entre el carácter privado del acto y el público de los gustos personales. Es el caso de “el descubrimiento semanal” lanzado por Spotify en 2015, un algoritmo que asocia la canción que el usuario está escuchando con aquellos otros usuarios que, según su Big Data, comparten el mismo gusto.

Este proceso se llevó a cabo a través de tres herramientas:

1) Los filtros de colaboración: que determinan los gustos musicales de un usuario a partir de los *likes* que les haya dado a las canciones que seleccionó en sus listas de reproducción. Por ejemplo, si al usuario *x* le gustaban las canciones *a*, *b*, *c* y *d* y al usuario *y* las *b*, *c*, *d* y *e*, quiere decir que existía un 75 % de afinidad y, por tanto, era probable que a *x* terminara gustándole *e* y *y* sintiera lo mismo con *a*.

2) El procesamiento del lenguaje natural (*natural language processing*, NLP): que no es otra cosa que el análisis de los metadatos introducidos en la red por los usuarios a través de texto. En tanto una búsqueda coincidiera en palabras claves con la de otro usuario, el algoritmo creaba un vínculo de asocio.

¿Y qué pasaba cuando la plataforma recibía canciones de nuevos artistas a los que por obvias razones nadie aún les había puesto un *like* ni las había buscado a través de mensajes escritos? Entraba la tercera herramienta.

3) El análisis del audio por medio de una herramienta de convolución y análisis espectral, que arrojaba información estrictamente musical: tempo, tonalidad y modo, entre otros. (Ciocca, 2017)

Con estas herramientas Spotify determina los gustos personales de un usuario y los asocia con otros semejantes en una especie de sociedad privada compartida, definida por la manipulación a conciencia de los gustos personales. Con todo, es paradójico sentirse en un entorno privado y protegido mientras en algún discreto depósito del planeta monstruosas unidades de almacenamiento de datos tienen más certeza de cómo será el transcurrir del día siguiente que el usuario mismo.

Un breve repaso a las formas de escucha a través del tiempo permite regresar a tiempos pasados en los que solo era posible hacerlo de cuerpo presente, fuera esta propia –la música de cámara que se tocaba en las veladas familiares o reuniones de amigos en la vieja Europa– o ajena –asistiendo a conciertos al aire libre o en recintos cerrados–. Más adelante, en la segunda década del siglo XX, con la llegada del fonógrafo, el gramófono y la radio, la escucha se trasladó a los hogares: “la privatización de la experiencia musical empieza con la comercialización de discos fonográficos en la segunda década del siglo pasado, lo cual hizo posible la audición doméstica de música”. (Yúdice, 2007: 37)

Estos fenómenos se repiten en los conciertos de músicas no académicas de la actualidad, donde el público pide las canciones más reconocidas del artista; así sea que con sus gritos desafinados coreen y apaguen la voz de Sting en “Every breath you take” o de Moncho Santana en “Cali pachanguero”, del Grupo Niche –pagaron demasiado dinero por su boleto y se sienten con todo el derecho a hacerlo–, los asistentes no les perdonan que no lo hagan. Finalmente son ellos los que determinan lo que quieren escuchar; así lo sienten, así lo aprendieron de los formatos de escucha individual, y de allí su impacto en la sociedad de consumo.⁴⁶⁴

Uno de los factores que ha impedido que el vinilo –como formato de reproducción y soporte físico que lleva dentro de sí el concepto de álbum musical– no muera del todo, y que incluso disqueras independientes hayan retomado su producción masiva y la creación de nuevos emprendimientos musicales, es su valor como factor determinante en la cultura popular de los jóvenes posterior a la Segunda Guerra Mundial. La carga social y la memoria de los pueblos a partir de este fenómeno artístico-comercial tuvieron un gran impacto en todas las sociedades, y a partir del vinilo la industria discográfica alcanzó su plenitud proyectando a sus artistas a nivel internacional y ubicando la música y su consumo como uno de los sectores más fuertes de la economía.

Al final de la guerra, por otra parte, puede haber sido una de las causas de un poderoso sentimiento de cambio, de una necesidad de refundación, de la idea de una nueva sociedad armada sobre nuevas reglas de convivencia, si el arte *culto* se verificaba un auge de estéticas rupturistas que no solo aportaban nuevos lenguajes sino, sobre todo, nuevas leyes acerca de lo que era –debía ser– el arte, en las costumbres urbanas empezaba a ser fundamental el consumo de entretenimiento artístico mediado por una industria cada vez más poderosa donde el cine y la música fueron protagonistas.

Los jóvenes bailaban, los tabúes sexuales se liberaban poco a poco, las relaciones entre hombres y mujeres se hacían más francas y directas, y en todo ese intercambio social tanto la música de baile y entretenimiento como los saberes acerca de ella resultaron centrales. Los bailes, en particular juveniles, no eran algo nuevo, ni tampoco el hecho de que los jóvenes tuvieran hábitos culturales distintos de los de los adultos (el jazz y el tango de las décadas de 1930 y 1940 habían sido consumidos sobre todo por jóvenes). Pero la importancia que estos ritos juveniles tomaron en la vida social se potenció con una industria en expansión que se alimentó de ellos y, al mismo tiempo, los estimuló con una nueva clase de producción que les estuvo dedicada. (Fischerman, 2013: 101-102)

⁴⁶⁴ La posibilidad de escoger y comprar las canciones preferidas y no el álbum completo que brindó la plataforma iTunes en la primera década del siglo XXI también contribuyó al éxito de estos formatos de escucha, pues los usuarios solo descargaban las dos o tres que le interesaban.

Adicionalmente, las recientes plataformas de *streaming* como Spotify no solo les permiten a los usuarios escuchar sus canciones favoritas, sino que además, por medio de su algoritmo de programación, les ofrece listas de canciones y géneros similares a sus gustos. Por el lado negativo, esta función termina generando un condicionamiento a los procesos de escucha, pero al mismo tiempo les da la posibilidad de descubrir nuevas músicas.

En definitiva, el vinilo es un formato de escucha que representa una forma única y particular de relacionamiento con la música y los gustos personales, brinda la posibilidad de recordar lo que fue –una potente emoción– y a la vez permite relacionarse con los antepasados e interpretar de mejor forma las ventajas tecnológicas actuales.

En entrevistas realizadas a los asistentes a estos encuentros de coleccionistas pudieron oírse algunos conceptos que trataban de explicar el hecho de que el vinilo no haya desaparecido. Para Óscar David Tamayo, creador del encuentro La Licuadora y promotor del grupo La Vinilada en Medellín,

Sobre el formato, Tamayo no lo mitifica. Por el contrario, señala: “no me parece que un vinilo suene mejor; los formatos convencionales suenan mejor. La cuestión es más orgánica: tener el disco en la mano, tener una carátula grande”. Por eso él prefiere abrir la discusión y hacer un conversatorio en el marco de cada edición del evento. (Correa, 2017)

Para William Martínez, propietario del bar El Jibarito, ubicado en el centro de la ciudad, donde aún ponen la música en este formato: “un CD no tiene un sonido tan lleno como el del de un LP. Es como cuando usted se come una bandeja paisa⁴⁶⁵ pero no se llena, no queda satisfecho. (Martínez, citado en Correa, 2017)

Esa sensación de sonido más “lleno” del vinilo frente al CD es en realidad, en términos acústicos, la ausencia de ruido de fondo (piso de ruido, *noise floor*) de los procesos de digitalización del audio, que permitió una depuración de los ruidos del audio analógico, especialmente el de la cinta al momento de la captura y la reproducción del vinilo con sus ruidos propios. Si bien estos disminuyeron significativamente con la tecnología *hi-fi* (alta fidelidad) y el sistema Dolby A –introducido en 1965–, no alcanzaron el rango dinámico del CD estéreo –16 bits de profundidad de definición y 44.100 Hz de frecuencia de muestreo– que lo subió de los 66 dB del vinilo a 96 dB.

En términos de calidad del audio, este incremento significó la capacidad del formato del CD de reproducir sonidos de bajo nivel de presión sonora sin que fueran sobrepasados o enmascarados por el piso de ruido. Finalmente, era posible sentir la diferencia real de dinámicas entre los triple *piano* y los triple *forte* de una obra de música clásica, incluso mejor que en un teatro, donde la maquinaria, el aire acondicionado y hasta las toses del público no lo permiten.

Otro de los factores que incide en el sonido “lleno” al que se refería Martínez está relacionado con un término técnico denominado distorsión armónica. Según la teoría del audio, consiste en agregar armónicos diferentes a los que trae el audio original, y se produce por la interacción de los dispositivos de audio –reproductor, preamplificador, amplificador–,

⁴⁶⁵ La bandeja paisa es un plato típico de la gastronomía antioqueña sobrecargada en cantidad, proteínas y carbohidratos.

que introducen un “ruido” que satura (“colorea”) los armónicos de segundo orden⁴⁶⁶ y dan como resultado un sonido distorsionado del original, que, a juicio de algunos coleccionistas y audiófilos “suena muy agradable para el oído”. El audio digital también ha simulado estos procesos por medio de los *plug-ins* que se insertan en las estaciones de producción musical (*digital audio workstations*, DAW).

Otro de los fenómenos presentes en la escucha de los diferentes formatos de audio está relacionado con la poca percepción de calidad que tiene el oyente. Al respecto, vale la pena recordar esta historia:

Hace algunos años, la universidad en la que trabajo –tomo la licencia de usar la primera persona del singular– invitó a la Orquesta Filarmónica de Medellín a un concierto –por supuesto de música clásica–, que se realizó en una de las zonas comunes del campus. Las condiciones de escucha no eran las mejores: ruido ambiente, charlas del público, barullo de las cafeterías, motores de los carros y motos, en fin, lo normal de una zona común universitaria. Había un pequeño grupo de jóvenes sentado a pocos metros de la orquesta, pensaría uno que felices de estar presenciando tan imponente espectáculo; pero no: con el altavoz del celular abierto escuchaban el reguetón de moda.

Inicialmente vino a mi cabeza lo atractivo de este fenómeno cultural, pero no tardé en girar hacia otros intereses: la preferencia del sonido pauperizado de un altavoz de celular frente al producido por ochenta maestros en vivo. ¿Mi conclusión? Que para la gran mayoría de las personas prima más el tipo de música que estén escuchando que la calidad del sonido; podría haber sido la Filarmónica de Nueva York, de Berlín o Londres y no les hubiera importado. Recordé entonces las palabras iniciales de Javier García, promotor artístico de Discos Fuentes, en la entrevista que le hice relacionada con las formas de producción de la música: “Respeto mucho el tema que estás tratando, pero para mí es primero la música, segundo la música y tercero la música” (García, 2018E). Concepto totalmente válido en boca de un ejecutivo comercial de una disquera, aunque totalmente alejado de razonamientos académicos.

En este sentido hay mucha tela que cortar. Sin importar el tipo de formato tecnológico de escucha, la música grabada ha sido parte fundamental de la humanidad desde hace más de un siglo, y la industria, para su propio beneficio, se ha encargado de que así sea. No hay que devolver el tiempo tan atrás para reconocer que, a partir de 1958, con la introducción del primer disco en estéreo de microsurco de 33 1/3 rpm (Bruck, Grundy & Joel, 1997) presentado por la Columbia Records, y en la década siguiente el cambio del formato monofónico a estereofónico generó rupturas y cambios de tipo comercial y de consumo cultural en razón del remplazo de los tocadiscos en los hogares, que ahora debían reproducir en estéreo.

⁴⁶⁶ Los armónicos presentes en las octavas musicales superiores a las notas fundamentales cuya presencia es agradable para la escucha.

Si algo tiene el mundo industrial de brillante es su capacidad de “regular” la comercialización de sus productos a partir no solo de sus existencias de inventario, sino, más importante aún, de la capacidad económica y la “fiebre” consumista de su clientela; es probable que la obsolescencia programada de hoy no existiera en esos años, pero recursos de mercado había muchos, y los fabricantes sabían cómo y cuándo usarlos. De este modo, tanto los tocadiscos monofónicos como los nuevos en estéreo siguieron apareciendo lado a lado en las vitrinas de las tiendas y los anuncios publicitarios; y para no desmerecer las virtudes del primero, la industria lanzó el formato estéreo compatible, que les permitía reproducir los discos estéreo.

Según los recortes y artículos de prensa acopiados, el primer disco estéreo grabado en Colombia fue *Navidad negra* (Discos Fuentes ST – FLP – 0014, 1960), de Pedro Laza y sus Pelayeros. Hasta el presidente de la república de la época, el doctor Alberto Lleras Camargo, se regocijó con el hito y le envió un telegrama de felicitación a la disquera [Figura 5.27].

FIGURA 5.27. TELEGRAMA ENVIADO A DISCOS FUENTES POR EL PRESIDENTE ALBERTO LLERAS CAMARGO (1960)



Fuente: archivo personal del autor. Cortesía de Discos Fuentes.

La introducción de equipos de estado sólido le abrió las puertas al casete, los reproductores portátiles y posteriormente al CD, con las implicaciones sonoras señaladas anteriormente; pero no fue hasta la pujante introducción del sistema DVD de captura y reproducción multicanal en 1996 que comenzó a abandonarse –aunque solo fuera por un tiempo– la conspicua compatibilidad a monofónico, pues la mayoría de equipos reproductores de video y audio y las transmisiones radiales y televisivas ya se hacían en estéreo o en multi-formato

5.1 –cinco señales distribuidas así: una al centro, dos a los lados, dos detrás del punto de escucha y un reproductor de frecuencias bajas (*subwoofer*).

Como fue mencionado en un capítulo anterior, muchos de los equipos actuales de audio profesional de mezcla, suma y transmisión de señales traen una función denominada “mono” que le permite al operador evaluar la calidad del sonido cuando estas son sumadas a monofónico. Recuérdese que aún existen emisores comerciales de señales monofónicas: la radio en amplitud modulada (AM), algunos tipos de radio transistores, canales de televisión comunales y, claro: el altavoz de los celulares.

Ante tanta innovación termina uno por pensar que la prueba de compatibilidad estéreo o multiformato a monofónico es inane; pero no hubo tal, y aquí viene otra historia:

En la Conferencia Latinoamericana de la AES 2010, realizada en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, la doctora Martha de Francisco, ingeniera de sonido, productora y profesora invitada (*visiting profesor*) colombiana del Instituto McGill de Quebec, a la pregunta sobre la compatibilidad a monofónico de sus grabaciones y mezclas de música clásica en sistemas multicanal respondió simplemente que no tenía importancia, porque sus grabaciones no estaban diseñadas para sistemas monofónicos. No a todo el mundo le gustó su respuesta: para la mayoría de los asistentes era “mandatorio” el chequeo a mono. Mi reflexión al respecto era clara: la música clásica siempre tendrá un estatus especial respecto a las demás, y tratándose de semejante autoridad y de la calidad de las orquestas que graba y produce, su propósito es que sean escuchadas específicamente en el formato que eligió.

Continuando con los adelantos, los sistemas de multicanal que recrean estados de 360° de cobertura como el Ambisonics y los formatos para cine como el Dolby Atmos han llevado al límite de las posibilidades de escucha los sistemas de reproducción; por su parte Google o Amazon han lanzado asistentes personales virtuales y reproductores y altavoces “inteligentes” sencillos –de un solo parlante–, cuyo sonido estándar es monoaural, aunque algunos modelos permiten la reproducción en estéreo. Igual sucede con las populares cabinas de sonido, que incluyen una función de suma de señales que evita problemas de fase.

Con tanto progreso y abundantes opciones, uno se pregunta qué tan atentos son los usuarios para seguir las indicaciones de los fabricantes y sacar así lo mejor de su costoso nuevo juguete; y tampoco hay tal: un breve vistazo a las conexiones de una cabina cualquiera evidencia al instante que de las dos entradas de señal de la fuente (izquierda – derecha), casi siempre conectan una. ¿Consecuencia? La voz del solista se pierde –o desaparece– entre los pitos de las trompetas o los tambores de la batería... pero nadie parece notarlo: las fiestas no son para elucubraciones técnicas ni para análisis acústicos. “‘Despacito’ es ‘Despacito’”, suene en un sistema de sonido de un millón de euros o en la bocina de un celular, desde un archivo mp3 con una compresión 20:1 o una grabación profesional a 96.000 Hz y 24 bits. Incluso pasa en las transmisiones de conciertos por televisión.

En su estudio personal, el autor de esta investigación acostumbra recibir solicitudes de clientes que quieren escuchar el avance de la mezcla de su música por el teléfono. Anterior a la consolidación de la red, esta solicitud era riesgosa de atender por la distorsión de la señal que ocurre al otro lado de la línea, y por esta razón les ofrecía como alternativa una visita personal para escucharla en los altavoces profesionales. Hoy día, es posible enviarla incluso a través de las plataformas de chat.

La música prevalecerá sobre el formato en que se escuche. Ya no hay margen para ocultar errores y, por el contrario, toda la tecnología para corregirlos. Aunque la estética sonora ha cambiado con la implementación de estas herramientas, su disfrute sigue haciéndose a través de un equipo de sonido o unos auriculares, complementada con información visual. Canción sin video se pierde en la profunda infinitud de la oferta, casi hasta el punto de que la música ya no es para oír sino para ver.

Simultáneo con las plataformas de *streaming*, el video es publicado en YouTube y en las redes sociales en varias versiones. El concepto de álbum como una colección de canciones ha sido remplazado por el lanzamiento de sencillos periódicos que mantienen la atención de los fanes.⁴⁶⁷ Del equipo técnico y ejecutivo de la época de estudio de esta investigación, los colaboradores ahora pertenecen a muchas disciplinas: músicos, productores musicales, ingenieros de sonido, cineastas, productores audiovisuales, desarrolladores de contenidos multimedia, *community managers* (administradores de las redes sociales): todo un ecosistema de producción y comercialización alrededor de un solo artista que combina audio, video y redes sociales para generar el material necesario en los montajes “transmedia” de las giras.

En suma, lo que para el lego no es más que una corta película –que olvida tan pronto llega la siguiente, en una especie de serie cinematográfica–, en realidad es un inmenso edificio lleno de pisos. Ha llegado la era de los “artistas multi-plataformas”.

5.3 EL DEVENIR DEL SONIDO FOLCLÓRICO EN NUEVAS MANIFESTACIONES INTERPRETATIVAS

Aunque parezca exageración, la música folclórica colombiana nunca ha vivido tanto auge y difusión como en la actualidad y ha sido capaz de competir en igualdad de condiciones con los sonidos electrónicos, los géneros urbanos, las plataformas de *streaming* de audio y video, y las redes sociales. De ello dan muestra los siguientes fenómenos:

En primer lugar, la inclusión del fomento a la cultura en las políticas municipales y nacionales en las últimas dos décadas a través de las convocatorias de becas para la creación artística, que incluyen estímulos económicos y que ha favorecido tanto a ella como a las populares y callejeras.

⁴⁶⁷ Ejemplo de ello es J Balvin, que en 2019 lanzó tres en el lapso de cuatro meses: “Ritmo” (10 de octubre de 2019), “Blanco” (15 de noviembre de 2019) y “Morado” (9 de enero de 2020).

A nivel nacional las convocatorias fueron creadas en 1997 en el Gobierno liberal de Ernesto Samper Pizano, derivadas de la Ley General de Cultura promulgada por el Congreso de la República y el Ministerio de Cultura; desde su primera jornada en 1998 han sido muchos los artistas beneficiados (Moreno, 2009). A nivel municipal Medellín cuenta con el Consejo Municipal de Cultura, creado en 2002 y puesto en funcionamiento en 2004. El *Informe de gestión de la alcaldía 2003-2007* resaltó el apoyo dado a proyectos culturales, entre ellos las “músicas alternativas, popular y clásica”. (Alcaldía de Medellín, 2007)

En segundo lugar, la difusión de la música en las redes sociales y el auge de las plataformas de distribución, que ofrecen alternativas que hasta hace un par de décadas eran exclusivas de las disqueras.

Este fenómeno engloba un aspecto mucho más importante: la posibilidad de elaborar propuestas, por salidas de los estereotipos que suenen, sin que tengan que ser aprobadas por un gerente de A&R o, peor aún, por el *Establishment* académico o el círculo ortodoxo de músicos de jazz, rock e incluso folclor. Son agentes estilísticos de los géneros musicales, policías del gusto, la estética y las “buenas maneras” musicales, que con su discurso pretenden imponer y definir lo que está bien y lo que está mal. No es de extrañar que Marx y Adorno tuvieran opiniones adversas: respecto a los objetos de intercambio, el primero, incluyendo implícitamente la obra artística, afirmó lo siguiente: “las mercancías y su valor de uso para satisfacer las necesidades humanas” (2002); por su parte, el segundo manifestó que la música comercial era al arte lo que una ramera al amor (1947). Por fortuna, Mendívil fue más pragmático:

Poco me ocuparía esta idea si no fuera porque se halla ampliamente difundida y se suele recurrir a ella para deslegitimar expresiones culturales de grupos subalternos. El suceso del reggaetón, del huayno norteño en el Perú o de la cumbia villera en Argentina suele ser atribuido no a las características estéticas de dichos géneros, sino a las desvergonzadas políticas de una industria que sacrifica lo musical para aumentar dividendos. Hay algo de ingenuidad en estos reproches a las disqueras. No quiero insinuar que BMG o Warner no realicen agresivas estrategias de marketing, ¿pero no sería más bien extraño que no lo hicieran? (Mendívil, 2016: 133)

Es ingenuo pensar en que la enorme cantidad de reproducciones, descargas y visualizaciones de un artista como J Balvin en Spotify y YouTube no hacen parte vital de su objetivo final, sin pensar en el qué o en el cómo, o si su música es despreciada por la comunidad académica. Para artistas como él siempre ha existido y existirá la obligación de producir la música más escuchada en el mundo. Ahora bien, es claro que desde el inicio de la industria musical han existido prácticas comerciales que permitían que una canción, un artista o un género fuera más escuchado que otros; ellas, heredadas de la industria discográfica tradicional, exigían su imposición a cambio de favores comerciales. Vuelta a Marx y su afirmación acerca del

intercambio de mercancías: la práctica de la “payola”,⁴⁶⁸ la coima que se les entregaba a los programadores o directores emisoras radiales o canales de televisión no solo para que tuvieran predilección por un artista determinado, sino también para que no la tuvieran por los de la competencia: la “contrapayola”. Aun con las alternativas de difusión y distribución mencionadas en este segundo fenómeno, la práctica sigue siendo habitual; peor aún: circulan rumores de que muchos premios de la música son “comprados” por las disqueras o por particulares que han invertido en el artista nominado.

En tercer lugar, en esta era del mercadeo digital existen opciones para “hacer ver bien a un artista”. Páginas de internet ofrecen servicios de creación de visitas, vistas y reproducciones para sistemas de *streaming* como Spotify o YouTube: los *bots*, robots cibernéticos simuladores de acciones y comportamientos humanos que operan en la red. Solo se necesita una tarjeta de crédito para entrar a ellas y escoger el número de visitas, vistas o reproducciones deseadas para la canción objetivo.

Al parecer esta práctica hace parte de las funciones que algunos managers realizan para “darle un empuje inicial” a alguna canción de su artista representado; surge aquí la pregunta ¿qué utilidad ofrece tener muchas visitas o reproducciones en una plataforma de *streaming*? Es sabido que una de las profesiones de la nueva era digital es la de *influencer* (“influenciador”), una persona que por motivos casi siempre inexplicables logra tener un alto número de seguidores en sus redes sociales y se aprovecha de ello para vender su perfil y ofertar productos comerciales. Así, por una tarifa acordada sube la canción y se desborda en elogios acerca de ella. ¿Más costoso que el proceso de visitas, visualizaciones y descargas del *streaming*? Sí, pero también mucho más efectivo y expedito. Adicionalmente, con la explosión de popularidad generada se abren los espacios para que la canción figure en los listados de las más visitadas e incluso para despertar el interés de empresarios de bienes y servicios que contratan la imagen del artista para comercializarlos. Una práctica que se replica y que quién sabe hasta dónde seguirá haciéndolo; una práctica que en última instancia le apuesta al premio gordo: un premio internacional de renombre.

Consultados algunos de los sitios para este propósito –Google arrojó 13 millones de resultados–,⁴⁶⁹ se encontró que los valores son bastante accesibles. Para 1.000 reproducciones, entre € 4 y 10; para 5.000, entre € 5 y 30: si se desean más reproducciones es necesario contar con una base mínima de oyentes mensuales: entre 20.000 y 200.000. También es posible “comprar” seguidores virtuales (*bots*); 5.000 de ellos cuesta € 685. El servicio incluye además el posicionamiento de las reproducciones en tiempos espaciados, de manera que no levanten sospechas por el súbito ascenso; para 500.000 es de entre cinco a seis meses.

⁴⁶⁸ Payola. Contracción del verbo inglés *to pay* y la marca comercial del fonógrafo comercial de la RCA Victor Victrola.

⁴⁶⁹ Algunos de los sitios consultados fueron <https://streamko.com/shop/youtube-views/>; <https://www.mymusicviral.com/buy-spotify-plays-2/>; <https://songlifty.com/spotify-promotion/order/>; y <https://click-boost.com/>

Finalmente, en cuarto lugar está la creación de sellos discográficos independientes, que gracias a los beneficios de las tecnologías de distribución musical digital han podido hacerse con una pequeña pero importante parte del mercado musical. En la 14th Art of Record Production Conference realizada en mayo de 2019 en el Berklee College of Music de Boston, el investigador posdoctoral Ons Barnat, de la Universidad de los Andes de Bogotá, presentó una interesante ponencia sobre los sellos independientes en la capital colombiana que han utilizado el estudio de grabación como un importante componente del proceso creativo y han sacado a la luz a artistas tradicionales del folclor afrocolombiano. Los siguientes son algunos de sus apartes:

Desde principios de la década de 2000, Bogotá acoge un fenómeno singular, muy vivo hoy y casi impensable hace solo unas décadas: el éxito comercial y crítico de músicos de origen afrocolombiano que llevan “tradiciones” directamente de la mayoría de regiones desfavorecidas del país. Dentro de este panorama, la música afrocolombiana está experimentando un renacimiento a través de la grabación, con fines comerciales, de géneros musicales “tradicionales” diseñados para un público urbano colombiano e internacional.

A partir de la pregunta de Eliot Bates sobre cómo se produce la tradición en los estudios de grabación digital del siglo XXI, esta presentación abordará algunos de los desafíos que enfrentan los sellos de música independientes que están promoviendo la música afrocolombiana “tradicional” a un público internacional más amplio. Basado en diferentes estudios de casos de prácticas recientes de grabación de música afrocolombiana en Bogotá –con productores como Diego Gómez (Llorona Records), Urián Sarmiento (Sonidos Enraizados), Juan Sebastián Bastos (Tambora Records) y Julián Gallo (Juga Music)–, aclararemos cómo el uso creativo de la tecnología de estudio ayuda a las discográficas independientes a crear y promover proyectos musicales que están etiquetados como “tradicionales” o “fusión”, y qué pueden revelar estas dos categorías sobre los procesos creativos y comerciales en juego en este fenómeno contemporáneo. (Barnat, 2019)

Los productores mencionados por Ons han recurrido además a la creación de un sello en colaboración con el propósito de ser más potentes y poder competir con las grandes compañías: la Alianza de Sellos Independientes, que ha venido publicando álbumes de artistas representativos en los que se aprecia una fusión entre los géneros folclóricos y los sonidos electrónicos contemporáneos.

El caso más representativo de sello disquero independiente en Medellín es el de Merlín Producciones, que inició en 2000 como un estudio de grabación y para 2019, luego de varias nominaciones de Puerto Candelaria, su agrupación estrella, consiguió su primer Grammy Latino en la categoría Cumbia/Vallenata con el álbum *Yo me llamo cumbia*, cinco cumbias tradicionales con novedosos arreglos de jazz.

Puerto Candelaria merece una mención especial por su destacado trabajo de fusión de la música colombiana con el jazz, el nivel musical de sus integrantes y sus histriónicas

presentaciones donde visten atuendos de la época del chucu-chucu. El arte se presta para un sinnúmero de manifestaciones y al final la historia les dio la razón al lograr el tan anhelado premio. Termina uno preguntándose si los músicos y los productores musicales se dividen entre aquellos que durante toda su carrera buscan un Grammy y los que no lo buscan pero lo obtienen.

En resumen, la industria discográfica, la tecnología de audio y las formas de creación musical han estado de la mano desde que a partir de la invención y comercialización del fonógrafo el arte pasó a un segundo plano y comenzaron a imperar los criterios comerciales y el mercadeo como propósito final. Las nuevas formas de capitalismo basado en las plataformas de entretenimiento han comenzado a determinar los gustos de las personas; hoteles, viajes, comida, música, videos hacen parte ahora de las poderosas nuevas corporaciones. Las llamadas “cuarta revolución industrial”, “economía naranja”, “economía colaborativa”, “economía de las app” han facilitado los métodos de consumo pero al mismo tiempo han pauperizado las condiciones laborales en el planeta. Artistas de reconocida trayectoria anteriores a estas economías han sido los más perjudicados: los *royalties* que recibían del sistema tradicional de las *majors* –básicamente por la venta de discos– son ahora muy bajos, y los que les llegan por los nuevos sistemas aún más. Contario a esta situación, para los nuevos artistas han representado no solo enormes ganancias, sino que además les han abierto el camino para su nicho más importante: las giras de conciertos. En realidad, nada ha cambiado, pero todo ha cambiado: las formas difieren pero los propósitos son los mismos.

Independientemente de los avances tecnológicos y de las imposiciones del mercado, la música ha sido y será siempre el verdadero propósito. Cómo le llegue en términos sonoros y artísticos al público final solo les importará a quienes tengan un alto sentido de la estética o preparación académica para discernir entre lo que para ellos “es bueno o no”; el gusto personal de quien la reciba será el que finalmente aceptará ese producto/obra artística, sin importar cómo haya sido manipulado para el provecho y disfrute del creador y del receptor.

CAPÍTULO VI. APUNTES, CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES FINALES

Si bien cada capítulo de la investigación ha presentado comentarios y reflexiones particulares acerca de los diferentes temas tratados en el estudio de las músicas tropicales en Colombia y sus formas de grabación, a continuación se recogen las conclusiones generales.

1. LO TROPICAL Y LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA

Aunque tuvo una gran trascendencia en Latinoamérica, la RCA Victor no fue la única compañía internacional en posicionarse. En todo caso, su presencia marcó la evolución de las nuevas disqueras que fueron surgiendo en los diferentes países.

Al lado de las norteamericanas Columbia Phonograph Company y Brunswick, la alemana Odeon y la francesa Pathé se apoderaron en el transcurso de las tres primeras décadas del siglo XX del imaginario sonoro latinoamericano no solo por la grabación *in situ* realizada por los *recording scouts*, sino por los patrocinios que hacían a los artistas latinoamericanos para grabar en sus casas matrices y sucursales. De esta manera, hasta la conformación de las primeras disqueras nacionales, lograron captar la mayoría del mercado discográfico de la región, cuya escucha era definida y determinada por sus alcances excursionistas y capitalistas.

No obstante el hecho de que los emprendimientos de chilenos, argentinos y cubanos a principios del siglo XX tuvieron una trascendencia especial para la historia y memoria discográfica de sus respectivos países, la evolución tecnológica de la industria a partir de la consolidación de la grabación eléctrica a mediados de la década de los veinte y la preparación de algunos de sus fundadores en estudios del extranjero fueron claros indicativos de la ineludible necesidad de depender de las grandes potencias para su consolidación. A diferencia de la radio comercial, que desde sus inicios contó con el apoyo del sector privado y empresarial, estos emprendimientos nacionales fueron bastante similares a los surgidos en Estados Unidos, y marcaron la ruta para la industria discográfica en Colombia,

Las invitaciones que las disqueras extranjeras extendían a músicos populares latinoamericanos a grabar en sus casas matrices o en las sucursales que habían establecido en la región elevaron a estatus internacional las músicas locales. Artistas colombianos como Ángel María Camacho, en Ciudad de Nueva York, y el maestro Lucho Bermúdez y Bovea y sus Vallenatos, en Argentina, que aprovechaban su estancia para hacer presentaciones, contribuyeron de manera significativa al posicionamiento del género tropical colombiano.

La consolidación de las industrias locales se vio influenciada no solo por las políticas económicas de cada país, sino también por la evolución de la radio y los sistemas de reproducción. Hubo una época en la que los equipos traganíqueles fueron el sustento financiero y económico principal de la naciente industria discográfica.

Los emprendimientos particulares en Colombia fueron verdaderas proezas empresariales; de sus precarios inicios en la primera mitad del siglo XX terminaron convertidos en las décadas de los sesenta y los setenta en grandes compañías con copiosa producción, numerosa planta laboral y destacada incursión en renglones de la economía nacional como exportadores y fabricantes.

La industria discográfica colombiana llegó a ser un prolífico negocio, en particular en Medellín. La gran cantidad de sellos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta da cuenta del incremento en las producciones discográficas, en las que la música tropical era el punto de encuentro y de competencia. Esta música, al igual que la mexicana, la caribeña y la sureña eran producidas todo el año –no únicamente para la temporada decembrina– y ayudaban a promover los circuitos de presentaciones de los artistas.

El trabajo inicial de don Antonio Fuentes en Cartagena de Indias y de la RCA Victor en sus estudios de México, Cuba y Argentina terminaron por crear en la audiencia de los colombianos el imaginario, la percepción y el carácter que aún hoy, luego de más de cuarenta

años, está presente en aquellos que todavía recuerdan la época gloriosa de las grandes disqueras nacionales.

Uno de los más importantes factores que incidió en el comportamiento empresarial y artístico de las disqueras nacionales fue la representación que tenían de sellos internacionales. Con todo, en la medida en que la distribuían en el país, se hacían dependientes de ella, y cuando el vínculo comercial cesaba, fuera porque las disqueras internacionales cambiaban de distribuidor o porque montaban su propia agencia en el país, quedaban con un vacío comercial y artístico que las obligaba a producir músicas por su cuenta.

La música producida y comercializada en Colombia durante las cuatro primeras décadas del siglo XX iba, casi en su totalidad, hacia las emisoras radiales y los dispositivos traganíqueles. La opción de adquirir un radio receptor de onda corta o un equipo de reproducción del público de esas épocas estaba casi siempre por fuera de sus posibilidades. En cuanto a las disqueras internacionales que tenían sucursales en el país, su estrategia de difusión consistió en los llamados “salones de escucha”; los de la Brunswick en Bogotá y la Victor en Medellín atrajeron numerosos visitantes.

Al mismo tiempo que Discos Fuentes fue la disquera más antigua del país, también fue la última en adquirir representaciones de sellos internacionales y la primera en remplazar los vacíos artísticos y comerciales mencionados. Ejemplo de ello fue la creación de la agrupación Fruko y sus Tesos a finales de la década de los sesenta.

Vale reiterar la influencia y el legado que las tres *majors* norteamericanas dejaron en la puesta en marcha y consolidación de los proyectos nacionales; asimismo, recordar que sus inicios en Colombia se dieron en Cartagena de Indias y Barranquilla –ciudades de la costa caribe colombiana alejadas de Bogotá y Medellín– con los emprendimientos de don Antonio Fuentes.

2. LAS DISQUERAS, SUS GRANDES ORQUESTAS Y LA DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS *POPULAR* Y *ACADÉMICO*

El fenómeno de las orquestas de la industria discográfica norteamericana en combinación con las *jazz bands*, introducido en Colombia en la década de 1920, terminó conformando las orquestas de planta de los radioteatros y las disqueras locales en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Su configuración orquestal demandaba de espacios idóneos, que ambos escenarios les procuraron.

Los estudios de grabación en particular fueron los espacios donde se gestó la estética sonora de las agrupaciones juveniles de música tropical de la época de estudio de esta investigación, y terminaron conformando un elemento de carácter compositivo dentro de la cadena de la producción. Cada uno tenía sus características propias de volumen, materiales de construcción y equipos tecnológicos.

A través del concepto de *escenificación sonora* –aplicado al uso de los espacios y de los dispositivos estéticos denominados “estudios de grabación”– fue posible analizar y escuchar de manera crítica una cantidad significativa de las producciones grabadas en ellos. Este ejercicio proveyó una forma diferente de apreciar las grabaciones desde un punto de vista escénico-sonoro que brinda herramientas diferentes de análisis a partir de la disposición de los instrumentos en el espacio y su relación con la grabación, el sonido y la propuesta artística final.

Esta escenificación sonora no solo tiene connotaciones que permiten un acercamiento aproximado a la ubicación de los artistas en el estudio, sino que además explica cómo fue la apropiación por parte de quienes realizaban las capturas y mezclas, con sus a veces impredecibles –e inexplicables– cambios en la ubicación real y la interpretación de los ejecutantes, que derivaban en dinámicas y tempos variables.

Si bien es cierto que según algunos críticos e investigadores el sonido tropical colombiano del excelso maestro Lucho Bermúdez y sus pares es el único digno de tener en consideración, la verdad es que estos juicios obedecen más bien a conceptos y concepciones predeterminadas derivados de un pensamiento de carácter hegemónico que solamente permitía lo tropical si estaba “vestido de frac”; de lo contrario era ruidoso, popular, sucio.

Cuando se recuerda que la voz de María Callas no era la más limpia y delicada, que Sinatra jamás puso una partitura sobre sus ojos o que J Balvin sabe más de motos –“el negocio, socio”– que de armonía o contrapunto, no vale la pena ocuparse de esos lamentos y más bien disfrutar del talento crudo y raizal de esos otros intérpretes que hicieron de la música tropical colombiana lo que es hoy.

La internacionalización de los géneros tropicales colombianos ocurrida en las décadas de los cuarenta y los cincuenta por artistas como el maestro Lucho Bermúdez en México, Cuba y Argentina estuvo precedida de la década de los veinte en Estados Unidos, entre otros, por Ángel María Camacho y Cano y Ladislao Orozco.

El hecho de que tanto la industria discográfica como la radio comercial en Colombia hubieran emanado de la costa caribe hacia el interior del país explica en gran parte la penetración que las músicas populares de esta región tuvieron allí, así hubieran llegado “disfrazadas” de recato y decoro sonoros para alentar el consumo social. Las tres primeras disqueras con

propósitos comerciales fueron las cartageneras y barranquilleras Discos Fuentes, Tropical y Sello EVA. Suerte contraria tuvieron los géneros de la región andina, tan populares en la primera mitad del siglo XX, que fueron perdiendo arraigo con la llegada de estos sonidos pelayeros tan cerriles y alegres.

“Donde manda capitán...”. Sin ahondar en las circunstancias históricas y políticas que terminaron convirtiendo a Medellín en la capital industrial de Colombia y la sede eventual de las tres *majors* –Discos Fuentes, Codiscos, Sonolux– en la década de los cincuenta, era claro para ellas que la olla de los leprechaun estaba en la música tropical: así lo demandaba el público comprador. Explicar cómo una incipiente urbe agarrotada de montañas en sus cuatro costados y dedicada a des-construir el legado arquitectónico y patrimonial de las pocas edificaciones culturales que los materialistas paisas miraban soslayada y desdeñosamente ha sido tema de otras investigaciones. Esta bonanza discográfica duró hasta los inicios de la década de los noventa, con la apertura económica y la entrada de las poderosas disqueras internacionales, que se instalaron en Bogotá.

El gusto popular fue cambiando con el tiempo, al igual que la visión comercial de las disqueras. Era más sencillo producir pequeñas agrupaciones de no más de diez integrantes *amateur* que tener que lidiar con los humores y la carga laboral de los veinte maestros de una gran orquesta. Fue así como las *big bands* colombianas dieron pie a reducidos grupos que, igualmente, fueron bien recibidos por el público.

Al igual que las grandes orquestas como las del maestro Lucho Bermúdez, Edmundo Arias, Pacho Galán, la Orquesta Sonolux, la Italian Jazz y los Hermanos Martelo, las agrupaciones sabaneras como las de Pedro Laza y sus Pelayeros y los Corraleros de Majagual, y las orquestas de sesión –armadas para algunos artistas con propósitos discográficos– jugaron un importante papel en la adquisición y la renovación de repertorio para los catálogos de las disqueras que operaron en Medellín entre las décadas 1950 y 1960. La calidad del sonido, la singularidad de los arreglos y la clase de repertorios permitió identificar la huella sonora de cada una de ellas.

Si bien Discos Fuentes fue la disquera que más música tropical grabó, Sonolux, Silver y Codiscos no se quedaron atrás. Con todo, una a una, fueron pasando de producir orquestas de gran factura y agrupaciones sabaneras y costeñas a grabar a artistas del género del chucuchucu.

Más que por conceptos estéticos, buena parte del sonido característico –la huella sonora– de las disqueras locales estaba determinado por su capacidad económica. Fue así como pequeños sellos fueron absorbidos por las *majors* locales. El caso más paradigmático fue el de Ondina Venus, que a pesar de no haber podido grabar en el formato estéreo, dadas sus limitaciones

técnicas, locativas y financieras, logró un sonido que aún hoy es perseguido y admirado por los coleccionistas de vinilos dentro y fuera de Colombia.

En definitiva, las grandes orquestas tropicales colombianas acercaron a los habitantes del interior del país a su idiosincrasia y cultura regionales, y terminaron aglutinando a toda su población alrededor de lo costeño, lo caribe. Para ello, la labor llevada a cabo por las disqueras y las emisoras radiales fue fundamental.

3. LAS AGRUPACIONES TROPICALES JUVENILES, SUS MÁQUINAS Y LA HUELLA SONORA DE LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA NACIONAL

La llegada de las agrupaciones tropicales juveniles vino de la mano con la participación de músicos de tradición académica, algunos de los cuales provenían de las grandes orquestas y aportaron sus saberes en aras de alcanzar un sonido de calidad. Fueran intérpretes, arreglistas o directores, las disqueras se ocuparon de que contaran con su asesoría permanente.

El constructo de lo popular en las músicas comerciales que provienen de lo tradicional no se da necesariamente por el rescate filantrópico de personajes amantes de las culturas populares; por el contrario, ocurre a pesar de este, y está determinado por las condiciones impuestas por la misma industria discográfica.

Ejemplo de ello es don Antonio Fuentes y sus emprendimientos con la música costeña de arraigo popular, donde su intención no era precisamente la de salvarla y conservarla para la posteridad, sino comercializarla; una actitud netamente mercantilista que produjo un resultado beneficioso: permear con ella la cultura y la tradición sonora del país.

Tan fue así, que los registros fonográficos de su primera época en Cartagena de Indias, allá en la década de 1930, están en el olvido. A la fecha, muchos de ellos están perdidos o en lamentable deterioro, y solo la esmerada labor de algunos coleccionistas que los conservan como tesoros ha permitido su escasa difusión.

Teniendo en cuenta que la opción de grabar instrumentos y voces separadamente –*sound-on-sound*– o por secciones del arreglo musical era estética, conceptual y técnicamente impensable –al menos hasta los inicios de los años setenta–, la grabación en bloque de principio a fin generó un sonido suigéneris. Su abundancia de frecuencias bajas, la saturación de las medias y los “errores” esporádicos de interpretación les dan esa naturalidad que lo caracteriza.

Mientras mayor fuera el número de instrumentos, menor era la posibilidad de detectar –y corregir en sesión, obviamente– los errores. Por el contrario, en las agrupaciones que solo

tenían uno o dos vientos, tanto en ellos como en los instrumentos de la base rítmico-armónica –guitarra, piano, órgano, bajo, batería, percusión– las “pifias” eran evidentes.

Grabar en bloque implicaba la captura de un momento único, especial, mágico, que iba a quedar registrado para siempre. En este sentido, los productores procuraban conseguir la mejor predisposición en los integrantes, de manera que esos intentos de grabar en modo de pre-mezcla tuvieran cohesión y naturalidad, pero que al mismo tiempo fueran lo más rítmico y entonadamente posibles. Asimismo, este ejercicio demandaba la constante atención de los ejecutantes para el manejo de las dinámicas de interpretación, la cercanía de los micrófonos, el cambio de instrumento e incluso el desplazamiento cuidadoso en la cabina de alguno de ellos para abrirle espacio a la intervención de otro.

Con la llegada de la grabación multicanal estas responsabilidades se fueron desplazando hacia el ingeniero de mezcla, que con las nuevas tecnologías podía crear *a posteriori* los espacios óptimos de escenificación sonora, controlar el balance y ajustar los detalles necesarios para conseguir un master de calidad. De este modo, lo que inicialmente era una tarea netamente técnica terminó convirtiéndose en artística.

El estudio de grabación se convirtió en el lienzo donde los artistas aplicaban diferentes técnicas para alcanzar la obra definitiva. Algunos como Los Graduados, Los Black Stars y El Combo de las Estrellas elegían caminos directos, precisos y planificados con anterioridad. Otros como Los Golden Boys y Los Hispanos acudían a una combinación de cortas ideas preconcebidas que se iban sumando de manera progresiva. Por último, estaban los que llegaban totalmente crudos, motivados por el reto de crear *in a snap* el material de los temas, como fue el caso de Afrosound. Cada estrategia arrojó resultados particulares que, sumados, produjeron la variedad de estéticas y huellas sonoras de las agrupaciones y disqueras analizadas.

El papel de la tecnología de grabación no se circunscribía únicamente al diseño y la creación del de las obras musicales: también incluía un alto componente de posicionamiento de marca de las disqueras, que anunciaban sus nuevas adquisiciones en las carátulas y contracarátulas de los álbumes.

En definitiva, es válido concluir que la relación tecno-estética entre las máquinas y aquellos que mediaban entre ellas y los músicos fue vital para alcanzar los resultados artísticos esperados. A partir del momento en que la difusión de la música ocupó y en buena medida desplazó la opción de escucharla en vivo, la grabación determinó que una obra no terminaba con la última nota del arreglo. A diferencia de la literatura y la pintura, que producen obras terminadas, la a veces elusiva escritura de notas en partitura –un registro visual– se

transformó en un producto auditivo al alcance de todos. Esta valiosa evolución, ocurrida a principios del siglo XX, debe dar pie a futuras investigaciones por parte de los musicólogos.

4. LOS “MAGOS” Y “BRUJOS” DETRÁS DE LAS CONSOLAS

Las máquinas y los equipos con los que se consolidó la estética sonora de la música tropical colombiana de las agrupaciones de chucu-chucu solo fue posible alcanzarse por medio de los mediadores entre la tecnología y el arte. Fueron ellos los responsables de hacer curaduría, decidir y escoger entre las diferentes tomas de una sesión cuál era la más idónea para satisfacer las necesidades del medio. A veces teguas, en ocasiones novatos, casi siempre “primíparos”, dichos mediadores aprendieron su oficio a punta de ensayo y error, y en la medida en que progresaban comenzaron a ser tenidos en serio por los dueños y ejecutivos de las disqueras y adquirieron elegantes títulos. Productores o directores musicales, productores discográficos, grabadores, técnicos de grabación, coordinadores, sonidistas, ingenieros de grabación, coordinadores de estudios, gerentes de producción, fueron los más empleados, todos ellos copiados de las poderosas disqueras internacionales y adaptados al medio local.

Más que esta aproximación transversal, la inmersión llevada a cabo en esta investigación permitió dar cuenta del extenso corpus de trabajos relacionados con el mundo de la grabación anglosajón, que reveló la necesidad de hacer lo mismo, de forma casi inédita, con el de la cultura discográfica latinoamericana enfocada particularmente en Medellín.

Fue así como partiendo de las propuestas de autores como Burgess, Schmidt Horning, Frith y Zagorsky-Thomas, que han enfatizado la importancia de estos “artistas de la grabación” –en términos simondianos los tecno-estetas–, la investigación profundiza en el papel que jugaron como mediadores entre la técnica y la estética.

A pesar de aquellos que siguen insistiendo en la soledad de sus mundos creativos, la historia de la discografía ha confirmado que el arte de la grabación es un asunto de trabajo en equipo donde varios proponen, discuten, ceden, resuelven y concretan una situación artística particular que deviene en la creación de un fonograma, una fotografía sonora que captura un momento único. De allí que estos personajes, integrantes de la tríada grabador/ingeniero-productor musical/director artístico-artistas, hayan sido denominados como brujos, magos o gurús por sus mismos colegas de equipo.

Sin esta conjunción de actores no habría sido posible conseguir productos extraordinarios como Sir George Martin- Geoff Emerick o Glyn Jones-los Beatles o Quincy Jones-Bruce Sweden-Michael Jackson.

Estas tríadas quedarían incompletas sin la participación de los gerentes de A&R, los administradores y gerentes de venta y mercadeo, las oficinas de promoción y ventas, las

maquilas de producción y distribución, y los contratos de licencia, cuya importancia hasta ahora se ha limitado a la divulgación de los indicadores que emiten asociaciones y gremios relacionados con la industria discográfica, pero que ameritan futuras investigaciones que destaquen su importante papel; solo así, y siguiendo a Zagorsky-Thomas (2014), será posible entender de manera integral este universo.

Es claro que aún hoy no falta el creador musical que insista en su soledad e individualidad, ya no como el sujeto al piano dibujando notas en un pentagrama, sino como un nerdo tecnológico manipulando software. Nadie le quita la posibilidad de que como “todero” pueda producir un éxito musical; sin embargo, sus chances mejorarán sustancialmente si se asocia. Así lo ha demostrado la historia, desde los más del millar de fonogramas que Louis Katzman dirigió y grabó en Ciudad de Nueva York y Camden en las tres primeras décadas del siglo XX hasta los sucesos comerciales del jazz, el rock and roll y los géneros urbanos.

En Colombia la tríada fue derivando en polígono con la participación de los promotores discográficos y el papel que jugaron en el posicionamiento de la industria a través de su trabajo con los medios de comunicación y los distribuidores. Les encantaba que los llamaran “disqueros”, y se ocupaban de escribir reseñas y listados de popularidad a veces malintencionados que llevaban a los periódicos y las emisoras radiales para alabar sus productos y denigrar de los de la competencia; asimismo, a modo de cazadores no precisamente culturales, olfateaban posibles éxitos de producciones internacionales que podían ser fusilados. Guardadas proporciones, su labor no distaba mucho –al menos en términos éticos– de las estrategias de mercadeo actuales, en las que una fotografía oportuna o un apunte socarrón de la vida privada de un artista publicados en las redes sociales despiertan la curiosidad de los consumidores mucho más que la calidad musical de sus productos.

Esta multiplicidad de funciones, por lo general desarticulada, fue la que permitió casi de modo providencial la consolidación de las disqueras paisas. Hubo porteros, conserjes y vigilantes que se convirtieron en recoge-cables, grabadores y terminaron como directores artísticos; hubo grabadores que participaron como intérpretes –Mario Rincón Parra o Fruko–; hubo compositores que se transformaron en cortadores de acetatos, grabadores, productores y directores artísticos –Jaime Rincón Parra–; y finalmente también hubo administradores y contadores que terminaron siendo gerentes generales –don Conrado Domínguez– o fundadores de su propia disquera –don Guillermo Galeano.

Claro que no todos venían de tan abajo. Ilustres personajes de la historia discográfica colombiana como don Hernán Restrepo Duque y don Javier García aportaron el valioso conocimiento que traían de las emisoras radiales como jefes de programación. Respecto del

primero, su invaluable contribución como director artístico de Sonolux y sus libros y columnas ocupan un destacado lugar en la historiografía colombiana; igual puede decirse del segundo como uno de los más importantes promotores y directores artísticos de Discos Fuentes. Igual de sobresalientes fueron don Humberto Moreno y don Fernando López en Codiscos, que aún siguen activos.

Mención especial merece don Rafael Mejía, sin duda uno de los más destacados directores artísticos y gerentes de A&R en la historia discográfica del país. Bajo su dirección surgieron El Combo de las Estrellas, El Binomio de Oro, Los Diablitos, el Grupo Niche, Carlos Vives y La Provincia, Chalie Zaa, Aterciopelados, Rodolfo Aicardi y Joe Arroyo.

En definitiva, la extraordinaria contribución de los grabadores en la época de estudio de esta investigación, asunto que más allá de sus roles técnico y operativo nunca antes había sido exaltado en debida justicia, queda expuesto aquí como un testimonio de sus aportes creativos en la cadena productiva de las disqueras locales. Con su dedicada labor, Gabriel Alzate, Mario Rincón Parra, Horacio Escobar, Javier Yepes y Darío Valenzuela fueron artífices de la huella sonora de las producciones de esos años; el último aún se encuentra activo y es el ingeniero más buscado en Colombia para las producciones del género vallenato.

5. EL LEGADO Y LA CONTINUIDAD DE LA SONORIDAD TROPICAL

Terminado el estudio de las dos décadas analizadas, que a pesar de su lejanía en el tiempo aún continúa agitando las piernas de los bailarines en los fines de año, los que faltaban para el final del milenio fueron ocupados por dos proyectos de música tropical respaldados por arreglistas, productores e intérpretes profesionales: El Combo de las Estrellas y El Tropicombo.

Fue así como cañonazos, discos del año, lo mejor de... y las demás denominaciones de los compilados de fin de año –equivalentes a las *play lists* de las plataformas de distribución digital de música de hoy– mantuvieron su predominio en las preferencias del público, que mientras llegaban los diciembres acudían a las producciones de estas dos orquestas para no entumecerse.

Simultáneamente con la música tropical local, el mercado ofrecía alternativas externas como el rock, el pop y el rap anglosajones, el rock en español de España, México, Argentina y Chile, y el merengue de República Dominicana y la salsa de Puerto Rico; e internas como propuestas tropicales orquestadas con sintetizadores y baterías electrónicas, y el llamado vallenato romántico que las opacadas disqueras medellinenses de esos años producían para competir con las estrellas vallenatas “auténticas”, que eran artistas de las poderosas disqueras

internacionales radicadas en Bogotá que habían entrado a Colombia a partir de la apertura económica.

No hay duda de que el fenómeno de Carlos Vives y La Provincia marcó un punto de inflexión en la industria musical y discográfica del país. Este proyecto de fusión vallenata fue producido en una disquera en evidente declive: Sonolux, que incluso estaba en la tarea de encontrar comprador.

Su propuesta de fusiones musicales motivó la aparición del tropipop, un género azucarado influenciado por agrupaciones caribeñas y venezolanas, a las que se le agregó el timbre inconfundible del acordeón vallenato y la gaita. La historia es circular y solo cambia sus actores y recursos: parecía como si aquellos Teen Agers de 1957 hubieran regresado a los escenarios, claro está, esta vez con tecnología y sonido de alta calidad.

Sin embargo, también surgieron propuestas más sólidas que aún permanecen: Bomba Stereo y ChocQuibTown, ambas en 2006, con un sonido más contundente apoyado en el rap, el hip-hop, el reggae y el dancehall.

La actualidad tropical colombiana exhibe una mezcla de lo realizado por Vives y los géneros urbanos que se asentaron en Medellín, la nueva capital mundial del reguetón, que no para de producir éxitos ganadores de los premios internacionales de la música. Con contadas excepciones, la juventud musical anda inmersa en la búsqueda de propuestas novedosas, y aquellos que lo están haciendo desde la academia vienen publicando trabajos de grado y posgrado relacionados con el tema.

La producción musical en las décadas de estudio de este trabajo significó quizás, el acervo musical y fonográfico más importante en la industria discográfica en Colombia, sin embargo, el tratamiento que este se le daba en su momento, no dejada de ser una simple labor empresarial por parte de un departamento técnico, y otro artístico en las compañías discográficas. Es decir, en su momento, era música comercial y poco importaba como se realizaba, simplemente no era tema de estudio y análisis más allá de las consideraciones técnicas derivadas de las ventas comerciales con la puesta en el mercado de las producciones. Las formas de producción y grabación estaban alejadas de cualquier tipo de análisis estético y mucho menos académico, y es precisamente lo que se ha pretendido con este trabajo, el de recuperar el valor patrimonial que estas producciones y como fueron realizadas, pueden significar para la memoria histórica y cultural de la discografía en nuestro país.

Como apunte final es apenas justo recalcar el legado y el patrimonio cultural que la industria discográfica en Medellín ha dejado para las nuevas generaciones de artistas, académicos,

investigadores, coleccionistas y melómanos del país. Sin su presencia no hubiera sido posible aprender, acceder, disfrutar, estudiar y recoger su enorme valor como creadora del imaginario sonoro de sus ciudadanos. Sin descartar la relevancia de la revisión bibliográfica y la escucha crítica llevadas a cabo, la oportunidad de haber podido conversar con algunos de sus protagonistas fue la parte más emotiva y enriquecedora de este trabajo.

Como siempre ha sido, quedan en la mente y el alma del autor la inquietud de seguir ahondando en aquellos temas que quedaron por fuera y alentar futuras pesquisas para continuar llenando estos vacíos. Múltiples áreas de estudio surgen después de haber profundizado durante este tiempo en los temas de este trabajo, algunos de ellos podrían estar relacionados con las formas interpretativas de los músicos en el estudio; el perfeccionamiento del sonido y el concepto estético de las grabaciones “sin errores” a partir de las obras de la década de los ocheta con las posibilidades que brindaba la grabación asincrónica multicanal; el paso de la grabación analógica a lo digital y sus implicaciones en el mercado, en la industria, en la estética y en las formas de grabación y producción; profundizar en los aspectos de la tecno-estética a partir del estudio y análisis de la obra de Gilbert Simondon y su relación con el arte de la grabación y producción musical, así como una serie de líneas de estudio dedicada a los géneros musicales posteriores a estas décadas de análisis hasta llegar a la música popular contemporánea y sus formas de grabación y producción en el estudio.

LA RENOVACIÓN Y EL AUGE DE LAS MÚSICAS URBANAS IMPORTADAS. DEL
REENCAUCHE, EL RAP Y EL REGUETÓN
AL FOLCLOR Y LA MÚSICA ELECTRÓNICA

REFERENCIAS

- Abbey Road Studios. (s. f.). *Studio Two. Our most famous studio space*. Disponible en <https://www.abbeyroad.com/studio-two>
- ACME (s. f.). “*El que canta olvida su dolor*”. *Centenario de Daniel Santos*. ACME [blog]. Disponible en <https://acme-cali.jimdo.com/puerto-rico/daniel-santos/discografia-daniel-no-2/>
- Adorno, T. W. (1947). *Kulturindustrie*. Ámsterdam: Querido Verlag.
- Alandete, L. (2014). Entrevista en vídeo a Francisco “Chico” Cervantes. Programa *Fiesta de Acordeones*. Magangué (departamento de Bolívar, Colombia). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HduaeHWC8xA&list=PLH9lmOTryGSpniG5AUzZRnPXFSfNEh7hM&index=17>
- Alcaldía de Medellín. (2007). *Plan de Desarrollo 2004-2007. Informe final de gestión*. Alcaldía de Medellín. Disponible en <https://bit.ly/3QHx79y>
- Almarales Blanco, P. E. (2018). *Configuración del imaginario sonoro costeño y sus resonancias estéticas en la obra de Ángel María Camacho y Cano* [tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad de Antioquia]. Disponible en http://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/3095/browse?type=dateissued&sort_by=2&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=40
- Alpañés, E. (11 de noviembre 2020). “¡La-Ro-sa-lí-a!”: por qué los cantantes de música urbana no dejan de repetir su propio nombre en las canciones. *El País*. Disponible en <https://elpais.com/icon/cultura/2020-11-11/la-ro-sa-li-a-por-que-los-cantantes-de-musica-urbana-no-dejan-de-repetir-su-propio-nombre-en-las-canciones.html>
- Arcadia. (18 de junio de 2015). El último suspiro. *Revista Arcadia*, editorial 117. Disponible en <https://www.revistaarcadia.com/opinion/editorial/articulo/desaparicion-discos-fuentes/42908#>
- Arias, J. D. (2011). *La industria musical en Medellín 1940-1960. Cambio cultura, circulación de repertorios y experiencias de escucha* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín]. Disponible en <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/8800>
- Audio Record. (diciembre de 1946). RCA makes billionth record. *Audio Record*, 2(11), 1. Disponible en <https://acortar.link/sBTsUC>
- Awad V., D. (s. f.). *Breve historia de la Orquesta Hermanos Martelo* [blog]. Disponible en <https://orquestahermanosmartelodecolombia.blogspot.com/2017/08/orquesta-hermanos-martelo-de-colombia.html>
- Barnat, O. (2019). *The recording studio as an international tool for Afro-Colombian music: The role of Bogota’s independent record labels* [conferencia]. 14th Art of Record Production Conference. Boston, MA: Berklee College of Music, mayo 17-19.

- Disponible en <https://arp19.sched.com/event/L4Fe/the-recording-studio-as-an-internationalization-tool-for-afro-colombian-music-the-role-of-bogotas-independent-record-labels>
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bermúdez Cújar, E. (2009). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de Pelón y Marín (1908) y su contexto. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 17, 87-134. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez Cujar, E. (2016). Los discos de The (Los) Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 20(30), 83-153. Disponible en https://www.academia.edu/29162506/Los_discos_de_The_Los_Speakers_1966_68_y_el_surgimiento_del_pop_rock_en_Colombia
- Bonacich, D. (s. f.). Reggaeton. Historia. *Satélite Musical* [revista en línea]. Disponible en <https://www.satelitemusical.net/reggaeton.html>
- Bosi, M. (1999). *High quality multichannel audio coding: Trends and challenges* [ponencia]. 16th International Conference: Spatial Sound Reproduction. Rovaniemi, Finlandia: Audio Engineering Society (AES), abril 10-12.
- Bruck, J., Grundy, A., & Joel, I. (2013). *An Audio Timeline*. Ciudad de Nueva York, NY: Audio Engineering Society (AES) Historical Committee. Disponible en <https://www.aes.org/aeshc/docs/audio.history.timeline.html>
- Burgess, R. J. (2013a). *The art of music production: The theory and practice*. Ciudad de Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Burgos Herrera, A. (2011). *Antioquia bailaba así* (2.^a ed.). Medellín: Lealon.
- Butler, J. (2010). Oeuvres musicales, reprises et strange little girls. *Volume! La revue des musiques populaires*, 7(1), 41-72. DOI 10.4000/volume.901
- Byrne, D. (2014). *Cómo funciona la música*. Oxford, Reino Unido: Reservoir Books.
- Byron, G. G., Lord (1851). The Waltz. En *The poetical works of Lord Byron, Volume III*. Londres: John Murray.
- Caballero Parra, C. A. (2010). *La producción musical en estudio*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Caballero Parra, C. A. (2017). *The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia* [ponencia]. Proceedings of the 12th Art of Record Productions Conference Mono: Stereo: Multi, J-O. Guillö, ed., pp. 55-70. Estocolmo: Royal College of Music (KMH) y Art of Record Production, diciembre 1-3.
- Caballero Parra, C. A., Parra Valencia, J. D., & Sepúlveda, M. (2020). *Afrosound acústico para dúo de guitarras. Tramas y urdimbres de la interpretación clásica en el rock tropical colombiano*. Curitiba: Artemis.
- Caicedo, A. (1993). *Que viva la música*. Barcelona: Seix Barral.

- Cannam, C. Landone, C., & Sandler, M. (2010). *Sonic Visualizer: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files*. Proceedings of the Association for Computing Machinery (ACM) International Conference on Multimedia 2010, Florencia, Italia, octubre 25-29. <https://doi.org/10.1145/1873951.1874248>
- Caracol Televisión (2001). *Pedro, el escamoso* [telenovela]. Disponible en <https://www.caracol.com/series/pedro-el-escamoso>
- Cheung Ruiz, M., & y Pérez Valero, L. (2020). *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. Guayaquil, Ecuador: Universidad de las Artes.
- Ciocca, S. (2017). How does Spotify know you so well? *Medium*. Disponible en: <https://medium.com/s/story/spotify-discover-weekly-how-machine-learning-finds-your-new-music-19a41ab76efe>
- Codiscos. (s. f.). *Álbum Codiscos 50 años* [documento inédito]. Archivo de la compañía.
- Cook, N. (2004). Forme et syntaxe. En *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI siècle*. Vol. 2, *Les savoirs musicaux*, J.-J. Nattiez, ed. Arlés: Actes Sud.
- Cook, N. (2014). *Beyond the score. Music as performance*. Ciudad de Nueva York, NY: Oxford University Press.
- Coronado Hurtado, T. (30 de agosto de 2017). *Orquesta A N.º 1* [blog]. Teomedicadas. Disponible en <https://teomedicadas.blogspot.com/2017/08/culturales.html>
- Correa, S. A. (2017). Naranjal, el rincón de los nostálgicos del vinilo. *Gente*. Disponible en <https://gente.com.co/la-vinilada-encuentro-de-aficionados-a-discos-de-vinilo-en-medellin/>
- Cortés Polanía, J. (2004). La música nacional y popular colombiana. *Colección Mundo al Día (1924-1938)*, pp. 53-161. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/318305872_La_musica_nacional_y_popular_colombiana_en_la_Coleccion_Mundo_al_dia_1924-1938
- Dinero. (2002). La venta de Sonolux. *Revista Dinero*, Disponible en <https://www.dinero.com/confidencias/edicion-imprensa/articulo/la-venta-sonolux/9346>
- Discography of American Historical Recordings, DAHR. (s. f.). Santa Bárbara: Universidad de California en Santa Bárbara. Sitio web <https://www.library.ucsb.edu/special-collections/performing-arts/victor>
- Discos Fuentes. (1960). Pedro Laza y sus Pelayeros. *Álbum Navidad negra* [contracarátula]. Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/496891-Pedro-Laza-Y-Sus-Pelayeros-Navidad-Negra>
- Discos Fuentes, Departamento de Comunicaciones. (1986). *Discos Fuentes – 52 años con tradición y sonido musical (28 de octubre de 1934-28 de octubre de 1986)*. Medellín: Editora Internacional de Música, Edimúsica.

- Dolby Laboratories Company. (s. f.). *Dolby Laboratories Company History timeline*. Disponible en <https://www.zippia.com/dolby-laboratories-careers-3512/history>
- Donin, N., & Stiegler, B., eds. (2004). *Révolutions industrielles de la musique : Cahiers de Médiologie, n.º 18 (Médiologie, 7)*. París: Fayard.
- Eargle, J. M. (1968). *Stereo / Mono disc compatibility: A survey of the problems* [ponencia]. 35th Convention of the Audio Engineering Society (AES), Ciudad de Nueva York, 12 de octubre. Disponible en <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=1407>
- Echeverri Arias, C. A. (noviembre de 2017). *Apuntes sobre tempranas presencias de intérpretes costeños en el interior del país*. ACME [blog]. Disponible en <https://acmecali.jimdofree.com/colombia/rumba-criolla/>
- Edimúsica S. A. (s. f.). *Historia gráfica de Discos Fuentes*. Disponible en <https://co.pinterest.com/discosf/historia-gr%C3%A1fica-de-discos-fuentes/>
- El Barrio, Portal de Noticias. (abril de 2008). Los ecos de la RCA Victor. *El Barrio*. Disponible en <https://periodicoelbarrio.com.ar/los-ecos-de-la-rca-victor/>
- El Universal. (25 de enero de 2012). Cronología de la vida de Lucho Bermúdez. *El Universal*. Disponible en <https://www.eluniversal.com.co/cultural/cronologia-de-la-vida-de-lucho-bermudez-62182-DVEU143819>
- Feldman, S. (7 de marzo de 1960). Mastertone develops new compatible. *Billboard*, s. n., 6. Disponible en <https://acortar.link/Gn1la1>
- Feldman, S. (1970). Phono disc compatibility. *db, the Sound Engineering Magazine*, 4(5), 24-27. Disponible en <https://bit.ly/3zQFoT5>
- Fischer, P. D. (2012). The Sooy dynasty of Camden, New Jersey: Victor's first family of recording. *Journal of the Art of Record Production*, 7, s. pp. Disponible en <https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-sooy-dynasty-of-camden-new-jersey-victor%E2%80%99s-first-family-of-recording/>
- Fischerman, D. (2013). *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Friedlander, J. P. (2019). *Mid-Year 2019 RIAA music revenues report*. Washington, D. C.: Recording Industry Association of America (RIAA).
- Frith, S., & Zagorsky-Thomas, S., comp. (2012). *The art of record production. An introductory reader for a new academic field*. Farnham, Surrey, Reino Unido Ashgate Publishing, Ltd.
- Funkfidelity.de (s. f.). *Lucho Bermúdez. A discography*. Disponible en <http://www.funkfidelity.de/lucho/sites/lps.htm>
- García Canclini, N. (1988). ¿Reconstruir lo popular? *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 13, 201-219. Disponible en <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/450>
- Garrido Escobar, F. J., & Menare Rowe, R. D. (2014). Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile. *Revista Musical Chilena*, 68(221), s. pp. Disponible en

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902014000100002

- Gibson, B. (2005). *The S.M.A.R.T. Mixing and mastering audio recordings*. Nashville, TN: Artistpro.
- Gil Congote, L. M., ed. (2020). *Individuación, tecnología y formación. Simondon en debate*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Gillet, C. (2001). Independent record labels and producers. *Encyclopædia Britannica*. Disponible en <https://www.britannica.com/topic/independent-record-labels-708667>
- Giné Janer, M. (2008). *La Exposición Universal del París (1889). Su recepción en La Vanguardia*. Segundo encuentro hispano-francés de investigadores (APFUE/SHF). Lyon. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4027215>
- González Henríquez, A. (marzo de 1989). Así era la rumba de la costa en los años 20. *Revista Diners*, 228, s. pp. Disponible en https://revistadiners.com.co/cultura/archivo/43281_asi-la-rumba-la-costa-los-anos-20/
- Gould, G. (1996). The prospects of recording. *High Fidelity*, 16(4), 46-63. Disponible en <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-High-Fidelity/60s/High-Fidelity-1966-04.pdf>
- Grohl, D. (2013). *Sound City* [documental]. Therapy Content & Diamond Docs.
- Guedson, J.-M., Margotin, P., & Smith, P. (2013). *All the songs: The story behind every Beatles release*. Londres: Black Dog & Leventhal.
- Hennion, A. (1983). The production of success: An anti-musicology of the pop song. *Popular Music*, 3, 159-193. <https://www.jstor.org/stable/853099>
- Hepworth-Sawyer, R., & Golding, C. (2011). *What is music production?* Reino Unido: Routledge.
- Herrera Colorado, M. A. (2018). *Análisis tecno-estético de la expresión sonora folklórica y popular del canto femenino en la música tropical colombiana* [tesis de maestría, Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín]. <https://doi.org/10.37127/25393995.43>
- Hicks & Jones. (2018). *Quincy* [documental]. Netflix. <https://www.netflix.com/co/title/80102952>
- Holguín, C. (30 de diciembre de 2017). El reguetón, se lo contamos pasito a pasito. *El Colombiano*, especiales Antología periodística. Disponible en <https://www.elcolombiano.com/especiales/antologia-periodistica/historia-del-regueton-se-lo-contamos-pasito-a-pasito-YD7335320>
- International Federation of the Phonographic Industry, IFPI. (2019). *Global Music Report 2019*. Londres: IFPI.
- Izhaki, R. (2008). *Mixing audio. Concepts, practices and tools*. Waltham, MA: Focal Press.
- Jargon, F. (2006). DJ Nelson. *Fader*, 40, 158, edición septiembre.
- Juan de Dios Cuartas, M. A. (2015). *La figura del productor musical en España* [tesis de doctorado en Musicología, Universidad Complutense de Madrid]. Trabajo no publicado.

- Katz, M. (2004). *Capturing sound. How technology has changed music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kozak, C., ed. (2012-2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- La mente es maravillosa (s. f.). *Edward T. Hall y el estudio del espacio personal* [blog]. Disponible en <https://lamenteesmaravillosa.com/edward-t-hall-y-el-estudio-del-espacio-personal/>
- Lacasse, S. (2000). *'Listen to my voice': The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression* [tesis de doctorado, University of Liverpool]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/35721252_'Listen_to_my_voice'_the_evocative_power_of_vocal_staging_in_recorded_rock_music_and_other_forms_of_vocal_expression
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.
- “Marcos”. (1996). Las canciones más populares de Colombia en estos momentos. *El Diario*.
- Marengo Better, G. (1990). *Pedro Laza: cuando los clubes bailaban al son de las corralejas* [documental]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=19-_c1KEYc0
- Marshall, W. (2008). Dem bow, dembow, dembo: Translation and transnation in reggaeton. *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 131-151. DOI 10.2307/20685604
- Marshall, W., Rivera, R., & Pacini Hernández, D. (2010). Los circuitos sociosónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, 1-9. Disponible en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton>
- Marx, K. (2002). *El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mendívil, J. (2020). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Moreno, P. M. (2009). *Doce años de historia. Programa nacional de estímulos. Ministerio de Cultura 1998-2009*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Musicalafrolatino. (2016). *Ladislao “Lalo” Orozco, pianista cartagenero* [entrevista en vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YSr2MPE0Npg>
- National Museum of American History. (2015). *RCA Victor Studio A, Nashville, TN: Places of (musical) invention* [vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Y7uWZjO6kGc>
- Ochoa Gautier, A. M. (2013). Músicas locales en tiempos de globalización. Vol. 26 de *Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Ong, W. J. (2016). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (2.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

- Pacini Hernández, D. (2011). *¡Oye cómo va! Hybridity and identity in Latino popular music*. Filadelfia, PA: Temple University Press.
- Pantalla. (viernes 5 de julio de 1963). Dimensiones de la sala de grabación Luis Uribe Bueno. *Periódico Pantalla*, p. 11.
- Pardo Rojas, M., ed. (2009). *Música y sociedad: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario. Disponible en <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/11061>
- Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Parra Valencia, J. D. (2017). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Parra Valencia, J. D. (2019). Simondon y la estética expandida. Formas técnicas de la sensibilidad y la imaginación adaptativa. En *Individuación, tecnología y formación. Simondon en debate* [memorias], L. M. Gil Congote, ed. IV Coloquio Internacional Gilbert Simondon. Medellín, 5-7 de noviembre.
- Peláez, O., & Jaramillo, F. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes.
- Phillip, R. (2008). Implicaciones de las grabaciones para la interpretación en el siglo XX. *Quodlibet*, 41, 34-48. Disponible en <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/45493>
- Portaccio Fontalvo, J. (15 de noviembre de 2016). *Discos RCA Victor. Sentimiento vallenato* [blog]. Disponible en <https://www.sentimiento-vallenato.com/?topic=3814.0>
- Pulley, A. (1946). Requirements for good phonograph recording. *Audio Record*, 2(10), 3. Disponible en <https://www.americanradiohistory.com/Archive-All-Audio/Archive-Audio-Record/Audio-Record-1946-11.pdf>
- Radio Nacional de Colombia. (18 de abril de 2016). *Recordamos a Guillermo González*. Disponible en <https://www.radionacional.co/noticia/artista-semana/recordamos-a-guillermo-gonzalez-arenas-1923-2016>
- Restrepo Gil, M. (2012). *Hernán Restrepo Duque, una biografía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Restrepo Gil, M. (22 de diciembre de 2016). Un colombiano que hizo patria en Estados Unidos. *El Mundo.com*. Disponible en <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=126034>
- Restrepo Gil, M. (2018). Primeras grabaciones hechas en discos de 78 revoluciones en Colombia 1913-1949. *Repertorio Histórico de la Academia Antioqueña de Historia*, 112(193), 181-208. Disponible en <http://academiaantioquenadehistoria.org/revista/index.php/repertoriohistorico/article/view/34>
- Reyes Fortún, J. (2015). *Música cubana: la aguja en el surco*. La Habana: Ediciones Cubanas.

- Rincón, F. (1966). *¡Nuevo ritmo! Los Corraleros de Majagual* [álbum fonográfico]. Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/689848-Los-Corraleros-Nuevo-Ritmo/image/SW1hZ2U6Mjc1MjQwNTE=>
- Rodríguez, M. A. (enero de 2006). *José María “Curro” Fuentes* [entrevista en vídeo]. Cartagena de Indias. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F1FfiSV2cB8>
- Rodríguez, P. (2007). *Gilbert Simondon. El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- SAE Institute (21 de octubre de 2019). *SAE Session con el productor musical Sergio George* [vídeo]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_BKZeRKhrQ8
- Sans, J. F. (2016). *Los bailes de salón en Venezuela*. Caracas: Fundación Biggot.
- Sans, J. F. (2020). Típicos tópicos tropicales. *El oído pensante*, 81, 7-33. DOI 10.34096/oidopensante.v8n1.7595
- Santamaría-Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Santamaría-Delgado, C. (2017). Establecimiento y consolidación de la industria del disco en Colombia entre las décadas del cincuenta y el sesenta: economía, industria cultural y creatividad musical. *Artes, la Revista*, 23, 138-156. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6907670>
- Santos, A. (2018). El golpe de una generación. Historia del reggaetón en Medellín. *Revista Arcadia*. Disponible en <https://pruebas.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/el-golpe-de-una-generacion-reggaeton-medellin-historia-del-reggaeton-j-balvin/70586>
- Santos, E. (2018). El golpe de una generación: ¿cómo se convirtió Medellín en la meca del reggaetón? *Revista Cultural Arcadia*, edición 155.
- Schmidt Horning, S. (2004). Engineering the performance: Recording engineers, tacit knowledge and the art of controlling sound. *Social Studies of Science*, 34(5), 703-731. <https://www.jstor.org/stable/4144358>
- Schmidt Horning, S. (2015). *Chasing sound. Technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP (Studies in Industry and Society)*. Charles Village, MD: Johns Hopkins University Press.
- Serna, C. (23 de julio de 1959). Colombia, a la cabeza de la producción de discos. *El Colombiano*.
- Serna, C. (1 de julio de 1960a). Codiscos conmemora hoy un decenio de fundación. *El Colombiano*.
- Serna, C. (1 de diciembre de 1960b). Progresa la industria fonográfica. *El Colombiano*.
- Serna, C. E. (s. f.). Camacho y Cano cuenta su vida [entrevista]. *Revista Porro y Folclor* [blog]. Disponible en <http://porroyfolcloronline.blogspot.com/2012/05/camacho-y-cano-cuenta-su-vida.html>
- Serres, M. (2011). *Música*. Luis Alfonso Palau C., trad. Paris: Le Pomier

- Sierra García, L. F. (9 de abril de 2017). ¿Hay una invasión del reguetón? *El Mundo.com*. Disponible en <https://www.elmundo.com/noticia/-Hay-una-invasion-del-reggaeton-/350024>
- Simondon, G. (1965). *Le point sur la technologie* [entrevista en vídeo]. Y. Deforge, conductor. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=xisJX9_hz5U&list=PLH9lmOTryGSpniG5AUzZRnPXFSfNEh7hM&index=20&t=1s
- Simondon, G. (2017). *Sobre la técnica: 1953-1983*. M. Martínez y P. E. Rodríguez, trad. Buenos Aires: Cactus.
- Skov, E. P. (1960). Stereo disk problems (Addendum). *Journal of the Audio Engineering Society*, 8(3), 154-155. Disponible en <https://secure.aes.org/forum/pubs/journal/?elib=511>
- Solano Alonso, J., & Larios Giraldo, P., comp. (2017). *Polifonía Caribe. Un concierto disciplinario*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar. Disponible en <https://acortar.link/LrVPqo>
- Sooy, H. O. (s. f.). *Memoir of my career at Victor Talking Machine Company. Main text (1921)*. The David Sarnoff Library. Disponible en <http://www.davidsarnoff.org/sooyh-maintext1921.html>
- Sosa, M. (2008). *Reggaeton: La clave* [documental]. MS Films.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Colección Futuros Próximos. Buenos Aires: Caja Negra.
- Stevenson Samper, A. (s. f.). De la Orquesta Sosa a la Emisora Atlántico Jazz Band. La conformación de un gusto musical. *Caribania Magazine*, s. d. Disponible en https://caribaniamagazine.webcindario.com/1AJULY6/h_jl/sossa.htm
- Stevenson Samper, A. (18 de febrero de 2015). Mauricio Martínez García [entrevista en vídeo]. *Red de comunicación cultural Cumbia, Poder y Porro*. Barranquilla. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-Q22YTdfwdg>
- Tatis, A. (25 de octubre de 2018). *60 años de candela pura*. Salsa sin fronteras [blog]. Disponible en <http://salsasinfronteras.blogspot.com/2018/10/>
- The David Sarnoff Library. (s. f.). *The Victor Talking Machine Company. Appendix I*. Disponible en <http://www.davidsarnoff.org/vtm-appendix01.html>
- The Music Trade Review. (12 de enero de 1929). Radio Corp. and Victor Co. Interest merged. *The Music Trade Review*, 88(2), 17. Disponible en <https://mtr.arcademuseum.com/MTR-1929-88-2-SECTION-1/17/>
- The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican-American Recordings. (s. f.). Los Ángeles: Universidad de California en Los Ángeles, UCLA. Sitio web <https://frontera.library.ucla.edu/>
- Ulloa, A. (1992) *La salsa en Cali* (2.^a ed.). Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.
- Vera Ángel, F. (6 y 11 de marzo de 1969). Los Hispanos se ha graduado. *El Diario*, Noti-artísticas.

-
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Zagorsky-Thomas, S. (2014). *The musicology of record production*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Zak III, A. (2012). Capítulo 4, No-Fi: Crafting a language of recorded music in 1950s pop, En *The art of record production. An introductory reader for a new academic field*, S. Zagorski-Thomas, & S. Frith, comp. Farnham, Surrey, Reino Unido: Ashgate Publishing, Ltd.
- Zuleta Jaramillo, L. A., & Gil Jaramillo, L. (2003). *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

ENTREVISTAS

Por inicial de nombre de pila.

- Alejandro Patiño (Mosty). 15 de noviembre de 2018. Medellín.
Alfonso Fernández. 24 de abril de 2018. Medellín.
Álvaro Rojas. 18 de marzo de 2018. Medellín.
Ángel Villanueva. 13 de junio de 2019. Medellín.
Aníbal Rodríguez. 1 de noviembre de 2018. Copacabana, departamento de Antioquia.
Aníbal Rodríguez. 1 de abril de 2018. Medellín.
Conrado Domínguez. 16 de marzo de 2018. Bogotá.
Danilo Jiménez (Sherman). 10 de septiembre de 2019. Medellín.
Danilo Jiménez (Sherman). 20 de noviembre de 2018. Medellín.
Darío Valenzuela. 7 de marzo de 2018. Sabaneta, departamento de Antioquia.
Fernando López Henao. 20 de marzo de 2018. Bogotá.
Guillermo Galeano. 1 de noviembre de 2018. Medellín.
Hernán Darío Usquiano. 1 de febrero de 2018. Medellín.
Hernán Darío Usquiano. 1 de mayo de 2020. Medellín.
Humberto Chaparro. Bogotá. 7 de marzo de 2018.
Humberto Moreno. 10 de diciembre de 2018a. Bogotá.
Humberto Moreno. 16 de mayo de 2018b. Bogotá.
Humberto Muriel. 9 de abril de 2018. Medellín.
Jaime Uribe Espitia. 18 de abril de 2018. Medellín.
Javier García. 11 de diciembre de 2018. La Vega (departamento de Cundinamarca).
Jorge Díaz. 3 de marzo de 2019. Cali.
Juan Escobar. Medellín. 21 de marzo de 2018.
Juancho Vargas. 21 de marzo de 2018. Medellín.
Julio Ernesto Estrada Rincón (Fruko) y Mario Rincón. 8 de febrero de 2018. Medellín.
Julio Ernesto Estrada Rincón (Fruko). Medellín. 8 de febrero de 2018a.
Julio Ernesto Estrada Rincón (Fruko). Medellín. 1 de marzo de 2018b.
Luis Carlos Montoya. 22 de febrero de 2018. Medellín.
Mariano Sepúlveda. 7 de junio de 2021. Australia [entrevista vía internet].
Mario Rincón Parra. 22 de febrero de 2018. Medellín.
Óscar Valencia. 25 de abril de 2018. Medellín.
Rafael Mejía. 20 de febrero de 2018. Marinilla, departamento de Antioquia.
Rodrigo Acosta Jaramillo. 24 de septiembre de 2018. Medellín.
Santiago Carvajal Valencia (Fainal). 26 de noviembre de 2019. Medellín.

*A la memoria de mi padre Julio Rómulo Caballero Guzmán,
fallecido al finalizar este documento...*