

AFRO SOUND ACÚSTICO PARA DÚO DE GUITARRAS

TRAMAS Y URDIMBRES DE LA INTERPRETACIÓN
CLÁSICA EN EL ROCK TROPICAL COLOMBIANO

CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA
JUAN DIEGO PARRA VALENCIA
MARIANO SEPÚLVEDA "PAPARÍ"

AFRO SOUND



EDITORIA
ARTEMIS
2020

AFRO SOUND ACÚSTICO PARA DÚO DE GUITARRAS

TRAMAS Y URDIMBRES DE LA INTERPRETACIÓN
CLÁSICA EN EL ROCK TROPICAL COLOMBIANO

CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA
JUAN DIEGO PARRA VALENCIA
MARIANO SEPÚLVEDA "PAPARÍ"

AFRO SOUND



EDITORIA
ARTEMIS
2020

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira

Editora Executiva:

Viviane Carvalho Mocellin

Autores:

Carlos Andrés Caballero Parra

Juan Diego Parra Valencia.

Mariano Sepúlveda “Paparí”

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba

Prof.^a Dr.^a Angela Ester Mallmann Centenaro, Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof.^a Dr.^a Carmen Pimentel, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal

Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima

Prof.^a Dr.^a Elvira Laura Hernández Carballido, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

Prof.^a Dr.^a Emilas Darlene Carmen Lebus, Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional, Argentina

Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Prof.^a Dr.^a Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco

Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dr.^a Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas

Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College, USA

Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros

Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Dr.ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Dr. Turpo Gebera Osbaldo Washington, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Peru
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca, Colômbia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A258 Afrosound acústico para dúo de guitarras [recurso eletrônico] :
tramas y urdimbres de la interpretación clásica em el rock
tropical colombiano / Carlos Andrés Caballero Parra, Juan Diego
Parra Valencia, Mariano Sepúlveda "Paparí". – Curitiba, PR:
Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-22-4

DOI 10.37572/EdArt_22405122020

1. Música – Colômbia. 2. Guitarra (Violão). 3. Afrosound acústico.
I. Parra, Carlos Andrés Caballero. II. Valencia, Juan Diego Parra.
III. Sepúlveda, Mariano.

CDD 780.986

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

Afrosound es uno de los proyectos de fusión musical más interesantes de la discografía colombiana. Su gestación como grupo, en el seno de la emblemática orquesta de salsa “Fruko y sus tesos”, apostó por la experimentación sonora a partir de la mezcla de diversos géneros: cumbia, latin-soul, salsa y funk, para integrarse en la atmósfera psicodélica rigiente en los comienzos de los años 70 y convertirse en el pionero de lo que podríamos denominar el *Rock tropical colombiano*. En el presente estudio se busca recuperar una parte del repertorio producido por la agrupación a lo largo de 15 años, desde una revisión tanto estilística como estética, contando con la participación del guitarrista original y fundador, llamado Mariano Sepúlveda.

Este ejercicio de carácter investigativo lo hemos intitulado inicialmente “Afrosound acústico para dúo de guitarras”, apelando al contraste de las producciones originales, las cuales giraban en torno a la ejecución de guitarra eléctrica del músico Sepúlveda. Y nos referimos, al mismo tiempo, a las nociones de “trama y urdimbre” para explicar los procesos de reinterpretación que exigen un contexto concreto en una trama simbólica (o tradición sonoro-cultural) y las “urdimbres” técnicas que permiten la concreción de las búsquedas estéticas y artísticas.

Así, pues, presentamos una exhaustiva revisión del proyecto Afrosound, apelando tanto a su impacto cultural como a sus estrategias de producción y expresión sonora, respaldados en la figura cardinal del legendario guitarrista Mariano Sepúlveda, quien garantiza el encuentro intergeneracional con la tradición musical y las búsquedas expresivas contemporáneas.

ADVERTENCIA AL LECTOR: El libro contiene piezas sonoras que se acompañan con la transcripción en partituras. Para un mejor acceso al audio se recomienda descargar el archivo pdf y escuchar desde el computador.

Carlos Andrés Caballero Parra
Juan Diego Parra Valencia.
Mariano Sepúlveda “Paparí”

SUMÁRIO

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
SOBRE TRAMAS Y URDIMBRES.....	2
CAPÍTULO 1	10
TRAMA # 1	
LA MÚSICA BAILABLE COLOMBIANA. BREVE SEMBLANZA.....	10
ENTRE EL SWING BIG BAND Y EL CHUCU-CHUCU, PASANDO POR EL ROCK TROPICAL.....	10
RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE ARTISTAS PRINCIPALES.....	18
Afrosound y la psicodelia tropical: entre el latin soul y el chucu-chucu.....	18
Pedro Jairo Garcés. Pionero de la guitarra fusión tropical.....	27
Mariano Sepúlveda “Paparí”. Pionero del rock tropical.....	29
CAPÍTULO 2	31
URDIMBRE # 1	
LA PRODUCCIÓN MUSICAL. EL ARTE DE LA GRABACIÓN DISCOGRÁFICA.....	31
Metodología de trabajo.....	33
Exploración inicial.....	33
Arreglos musicales.....	35
Las grabaciones de los demos.....	38
La escritura de las partituras.....	39
Producción discográfica.....	42
CAPÍTULO 3	47
TRAMA # 2	
LA PROPUESTA ARTÍSTICA. LA GUITARRA CLÁSICA Y LA MÚSICA TROPICAL	47
Obra N° 1. La Chichera.....	47
Obra N° 2. Caminito Serrano.....	53
Obra N° 3. El pesebre.....	58
Obra N° 4. Estrella.....	64
Obra N° 5. Caliventura.....	70
Obra N° 6. El ventarrón.....	76
Obra N° 7. Castilla.....	82
Obra N° 8. Cumbia de Colombia.....	86
Obra N° 9. La Danza del lorito.....	90
Obra N° 10. Raspa - Opus #1.....	95
Obra N° 11. Rubiela.....	99
Obra N° 12. La Buchaca.....	104
Obra N° 13. La chapolera.....	108
Obra N° 14. Tiro al blanco.....	114
Obra N° 15. La Danza de los Mirlos.....	120
ANEXO	
URDIMBRE # 2	125
LA TECNOLOGÍA DEL AUDIO Y EL SONIDO CARACTERÍSTICO.....	125
Las grabaciones de Afrosound.....	125
CONCLUSIONES	143

REFERENCIAS.....	146
INTERNET.....	149
ENTREVISTAS.....	149
DISCOGRAFÍA.....	149
SOBRE OS AUTORES	153
ÍNDICE REMISSIVO	154

Afrosound es uno de los proyectos de fusión musical más interesantes de la discografía colombiana. Su gestación como grupo, en el seno de la emblemática orquesta de salsa “Fruko y sus tesos”, apostó por la experimentación sonora a partir de la mezcla de diversos géneros: cumbia, latin-soul, salsa y funk, para integrarse en la atmósfera psicodélica rigente en los comienzos de los años 70 y convertirse en el pionero de lo que podríamos denominar el *Rock tropical colombiano*. En el presente estudio se busca recuperar una parte del repertorio producido por la agrupación a lo largo de 15 años, desde una revisión tanto estilística como estética, contando con la participación del guitarrista original y fundador, llamado Mariano Sepúlveda. Este ejercicio de carácter investigativo lo hemos intitulado inicialmente “Afrosound acústico para dúo de guitarras”, apelando al contraste de las producciones originales, las cuales giraban en torno a la ejecución de guitarra eléctrica del músico Sepúlveda. Y nos referimos, al mismo tiempo a las nociones de “trama y urdimbre” para explicar los procesos de reinterpretación que exigen un contexto concreto en una trama simbólica (o tradición sonoro-cultural) y las “urdimbres” técnicas que permiten la concreción de las búsquedas estéticas y artísticas. Así, pues, presentamos una exhaustiva revisión del proyecto Afrosound, apelando tanto a su impacto cultural como a sus estrategias de producción y expresión sonora, respaldados en la figura cardinal del legendario guitarrista Mariano Sepúlveda, quien garantiza el encuentro intergeneracional con la tradición musical y las búsquedas expresivas contemporáneas.

SOBRE TRAMAS Y URDIMBRES

En las tradiciones culturales existen muchas formas de relato. Están aquellos relatos que apuntan a la reivindicación del pasado ancestral, pretendiendo revelar el origen prístino de las expresiones vernáculas. Esta forma de relato tiende a “folclorizar” la tradición remitiéndola a la expresión genitiva. También están aquellos que pretenden relacionar la urgencia de los tiempos soportados en las costumbres y hábitos colectivos, para dirimir diferencias entre el pasado y el presente. Esta forma confluye con la reivindicación del pueblo a través de sus ritos, lo cual hace que lo identitario se comprenda según un tiempo circular restitutivo. Y, por otro lado, están aquellos relatos que buscan establecer un lazo ideológico entre las expectativas del presente y las promesas del futuro. Esta forma busca ligar el imaginario social con las construcciones simbólicas de los poderes ideológicos.

En la tradición musical colombiana hemos trasegado por estas variantes del relato constantemente, desde la ideologización de la música andina, correspondiente con las herencias europeas, hasta las búsquedas expresivas del ethos tropical a través de la música costeña. La noción circular del relato, ha determinado una serie de prácticas cohesionantes, generalmente ligadas a la música popular, la cual vehicula emociones colectivas de gran impacto comercial.

En todos los relatos, sin embargo, se privilegia “la trama”, es decir, el resultante simbólico, por encima de “la urdimbre”, es decir, la constitución técnica del símbolo. Se tiende a pensar que la dimensión técnica de un producto es sólo un canal material que permite la expresión de cierto tipo de “espiritualidad”, desligando una cosa de otra. Pero en realidad, lo técnico y lo simbólico se imbrican, dependen uno del otro. No es posible pensar un desarrollo técnico sin considerar sus implicaciones simbólicas y al revés, tampoco se puede pensar las dimensiones simbólicas sin sus sustratos técnicos. Justo por ello, José Luis Pardo afirma que:

“Cultura y técnica son como la trama y la urdimbre de la existencia humana: la técnica proporciona a las colectividades humanas, en efecto, una urdimbre con la que afrontar la inhóspita naturaleza, acotando el dominio de la utilidad, el sustrato instrumental sin el cual la especie como tal no podría subsistir; pero la cultura hila en esa urdimbre una trama, proporciona a la vida humana un argumento (planteamiento, nudo, desenlace) que confiere a los acontecimientos un sentido capaz de ordenarlos, un vínculo más o menos secreto que traba el sucederse cotidiano de la experiencia y que permite a los hombres, no ya vivir, sino cantar, contar y saborear la vida” (Pardo, 1996, p. 13)

No es, por lo tanto, suficiente la trama como relato, es indispensable concebir aquella base técnica que sostiene el argumento general que traza los modos de existencia de los colectivos.

Es en este sentido que consideramos que una buena parte de los relatos de las tradiciones musicales colombianas han permanecido ajenos a la urdimbre, mientras privilegian la trama. Ya sea en la búsqueda germinal expresiva del folclor, o bien en la búsqueda ideológica de los símbolos, o bien en la activación constante de los ritos grupales. La tradición, así entendida, desde cualquiera de las tres visiones, respalda la construcción simbólica de la expresión social, pero no se preocupa por los modos de producción de dicha expresividad. Es por ello que el trabajo de la consolidación del relato, por lo general ocurre de manera anónima, a partir de las modulaciones técnicas que permiten la difusión de la información a pequeña y gran escala. Y es justo este el problema al que nos vemos abocados cuando hablamos de las tradiciones musicales en Colombia.

¿Es posible entender el desarrollo de las músicas a partir de una perspectiva evolucionista que implique, por ejemplo, el desarrollo técnico de los instrumentos usados para la interpretación? Por ejemplo, para el caso de la cumbia, ¿es posible reconocer una evolución de la flauta de millo en el clarinete?, ¿se puede reconocer el timbal como una evolución de la tambora?, ¿quizás el güiro sea una evolución del guache? Evidentemente esta interpretación evolutiva es reduccionista frente a las características sonoro-expresivas. Incluso, porque no es necesario para un clarinetista saber tocar flauta de millo o para un guachero saber interpretar el güiro. Cada uno establece, desde su propia urdimbre las condiciones para expresar la trama. En este sentido, ¿cómo entender las características expresivas modulares, de acuerdo a los cambios tecnológicos de cada época? Necesariamente las modulaciones técnicas implican variaciones expresivas de los símbolos, aun cuando se trate de conservarlos a como dé lugar. Pues como dice Régis Debray:

“El instrumento en la mano es un objeto técnico, pero la mano que lo manipula es un sujeto cultural (y el instrumento sin mano es una abstracción propia del museo). Esta <<sinergia operatoria del instrumento y del gesto>> se convierte, de pronto, en <<tecno cultura>>” (Debray, 2001, p. 79)

Los dos polos expresivos se imbrican constantemente y las características tecno-culturales introducen de manera irreversible las maneras de producir lo real. Así como existen “tramas” que dan sentido a la expresión, existen “urdimbres” que posibilitan dicha expresividad. El instrumento diseña la mano tanto como la mano diseña el instrumento, y es desde ahí que se debe entender un proceso más de retroalimentación que de evolución. Por ello, incluso, podríamos poner en duda las “tramas” que relatan la evolución, por ejemplo, de la cumbia, y que nos llevaría desde los instrumentos arcaicos como las flautas de millo y las gaitas a los clarinetes y las flautas traversas. Sólo basta con constatar que el clarinetista por antonomasia de la cumbia, Lucho Bermúdez, no tocaba ni gaita ni flauta de millo, o por lo menos nunca las incluyó en sus grabaciones, y además, tampoco tradujo a su formato instrumental piezas del repertorio folclórico o tradicional. Esto no impidió, por supuesto, que la música de Bermúdez fuera reconocida en la tradición musical colombiana, como evidencia genuina del trazo causal y evolutivo de la expresión vernácula. Y es precisamente en eso que consiste la “trama”, como sistema cultural: en mantener un lazo

causal imaginario entre el pasado y el presente.

Pero veámoslo con detenimiento. Debray señala de manera lúcida lo siguiente:

“Un sistema técnico traduce las compatibilidades internas de cada época al equipamiento de las sociedades, sin considerarlas fronteras; un sistema cultural asegura, en el interior de una sociedad determinada, las solidaridades existentes entre su pasado y su presente” (Ibid, p. 87)

Mientras la técnica equipara en el espacio material las formas de expresión, la cultura liga temporalmente dichas maneras expresivas. La reunión de ambas fuerzas, la técnica y la cultural redundan en la construcción simbólica de lo real que, a la vez, constituyen la “trama” desde la cual se identifican las sociedades. De allí la condición paradójica de esta relación técnica-cultura o urdimbre-trama: ¿la trama sostiene las modulaciones técnicas o son los cambios de urdimbre los que derivan en la construcción de tramas? Es esta encrucijada la que determina los tipos de relato acerca de las tradiciones musicales en Colombia, y la que trataremos de enfrentar para dar respaldo al presente proyecto que presentamos a continuación.

Antes de describirlo, es necesario referirnos a la estela investigativa que sostiene este trabajo. Se trata de los proyectos de investigación acerca del patrimonio sonoro colombiano que han derivado en varios productos tanto impresos como sonoros y audiovisuales. El centro de atención ha sido fundamentalmente la música tropical urbana también conocida como “chucu-chucu”. Precisamente a partir de esta investigación nos hemos visto enfrentados a la disputa entre los desarrollos técnicos que posibilitaron la expansión comercial del género musical y el conservadurismo académico (erigido como relator de la “trama”) que propende por invisibilizar dicha manifestación por considerarla decididamente mercantil y comercial. En general, el “chucu-chucu”, como manifestación cultural, ha sido ignorado por la academia y sólo hasta hace muy poco se han emprendido estudios dedicados. En general, contando con la terminología que hemos empleado, dentro de la “trama” de la música colombiana, el “chucu-chucu” ha sido un invitado incómodo, debido a la alta carga de prejuicios que sobre él se posa, muchos de los cuales hemos analizado en estudios anteriores. Pero, por el contrario, aún no se han establecido suficientemente los intereses acerca de la “urdimbre” que permitió su desarrollo exponencial, hasta el punto de constituir esta música como uno de los ejes identitarios del ethos colombiano.

Poco se ha estudiado el hecho de que para la conformación de un universo simbólico son necesarias las logísticas de producción y las estrategias de difusión que, para el caso de la emergencia de la música tropical urbana requirieron todo un sistema integral que comprendiera al unísono, marcos de organización (sellos disqueros), actores (músicos, intérpretes, compositores), fábricas de producción y escenarios de divulgación (estudios de grabación, clubes, teatros, hoteles, grilles), guías (productores, empresarios, promotores), dispositivos de circulación, soportes y medios (radio, discos), sistemas de comunicación (radio, prensa) y, por último, el público consumidor. Y fue en este sentido que pretendimos considerar la relación entre trama y urdimbre para, por un lado, establecer el sistema de enunciaciones desde la estrategia arqueológica y, por otro, configurar una variación

de significados desde la estrategia deconstructiva, acerca de los modelos de referencia analítica que se constituyeron en relato “oficial” acerca de la música popular colombiana, específicamente la relativa a lo tropicalailable.

En el caso puntual del presente proyecto, insistimos en este enfoque, pero adecuándolo a un proceso de reinterpretación, tanto en su dimensión de urdimbre, como en la posibilidad de relato que se inscriba en la trama general. La idea inicial fue revisar parte del material grabado por la agrupación Afrosound en el sello Discos Fuentes, toda vez que ya habíamos producido algunas piezas derivadas de su repertorio inicialmente con un objetivo reivindicatorio. El producto obtenido fue un disco musical denominado “Raíces del rock tropical: Un homenaje a Afrosound”. La consecuencia directa de esta grabación consistió en la revisión de material sonoro de la época con fines reinterpretativos que dieran una nueva idea expresiva de las piezas musicales. Este proceso contó con el acompañamiento del fundador y guitarrista original de Afrosound, Mariano Sepúlveda y nos permitió grabar un disco con 10 canciones, entre las que se contaba un puñado de nuevas creaciones del maestro Sepúlveda. El disco, que contó con la participación de la agrupación de fusión tropical llamada Porrosivo, tuvo por nombre “Paparí” y fue coproducido por el Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes. El camino no acabó allí, y dadas las características artísticas tanto del grupo Afrosound, como repertorio potencial, quisimos revisar ciertas características tanto conceptuales como estéticas del proyecto y, desde allí, establecer ciertos lazos imaginarios que pudieran dar consistencia a su resignificación en el presente.

Dado que Afrosound, en el amanecer de los años 70, constituyó su estilo alrededor de la guitarra eléctrica, como instrumento central, buscamos redefinir dicho instrumento separándolo de su “hábitat” rítmico natural, emprendiendo un proceso de reinterpretación en un contexto acústico para guitarra clásica. Esto obligaba a una reestructuración tanto al nivel del arreglo musical como de la interpretación instrumental. Para la realización del proyecto, fue determinante el acompañamiento del guitarrista original de Afrosound, Mariano Sepúlveda, quien además es compositor de muchas de las obras grabadas por esta agrupación entre las décadas de los años 70 y 80. Su participación nos permitió establecer una curaduría adecuada que integrara no sólo una suerte de antología de Afrosound, sino un “recorrido emocional” a través de las obras que más le hubieran impactado a él como músico en sus casi 50 años de carrera artística. Por supuesto, incluimos piezas compuestas por el maestro Sepúlveda, con el objetivo de establecer un diálogo expresivo entre sus propias interpretaciones anteriores y la sugerencia de resignificarlas en un formato clásico para el presente proyecto. En total, para este trabajo incorporamos 15 piezas musicales grabadas para dueto de guitarra en formato clásico, obras que además fueron registradas en una producción fonográfica por el mismo Mariano Sepúlveda en la primera guitarra y el investigador y guitarrista clásico Carlos Andrés Caballero Parra en la segunda guitarra.

Así, las obras escogidas para la interpretación acústica fueron:

- *Estrella* (José Jiménez, 1970). Interpretada por Mariano Sepúlveda en la agrupación *The New Star Club*. Valiosa en el repertorio, además de su importancia dentro

de la tradición tropical urbana, por ser la primera canción grabada por Sepúlveda.

- *Caminito Serrano* (Enrique Delgado, 1974). Originalmente grabada por el grupo peruano Los Destellos y adaptada por Afrosound el mismo año. Esta canción le permite al maestro Sepúlveda rendir un homenaje a uno de sus referentes en la ejecución de la guitarra, Enrique Delgado, fundador del sonido eléctrico en la cumbia peruana.
- *La Chichera* (Carlos Barquerizo, 1966). Grabada por Los Golden Boys el mismo año de composición para Discos Fuentes. Con ella, el maestro Sepúlveda busca reconocer el impacto de la primera tradición peruana influyente en la música tropical urbana en Colombia.
- *Rubiela* (Pedro Jairo Garcés, 1962). Grabada también por Los Golden Boys el mismo año de composición para Discos Fuentes. Este será uno de los homenajes del maestro Sepúlveda a las composiciones de otro de sus referentes guitarrísticos, Pedro Jairo Garcés. La canción es importante por ser una de las más queridas por el compositor, dado que se la dedicó a su esposa.
- *La Buchaca* (Pedro Salcedo, 1948). Publicada póstumamente en el disco *Playa, brisa y mar* (1974) de Pedro Jairo Garcés. Esta canción de larga trayectoria comercial en la tradición tropical colombiana fue grabada por los más grandes exponentes de la músicaailable. En su disco solitario de 1974 Pedro Jairo Garcés hizo su propia versión, la cual le gustó tanto a Sepúlveda que decidió hacer la propia, unos cuantos meses después, en el disco *Calor* de Afrosound.
- *Cumbia de Colombia* (Jorge Monsalve, 1964). Publicada en el disco *Playa, brisa y mar* (1974) de Pedro Jairo Garcés. Esta es una de las piezas más interesantes del repertorio que interpretaba Garcés por su aire psicodélico en un contexto netamente tropical.
- *El Ventarrón* (Enrique Aguilar, 1975). Grabado por *Grupo La Droga*, con la guitarra de Mariano Sepúlveda. Canción de bastante repercusión en el repertorio tradicional popular, grabada originalmente por Sepúlveda con un grupo “espejo” de Afrosound y que ha sido incluida con regularidad en discos compilados de esta última agrupación.
- *El pesebre* (Gildardo Montoya, 1975). Grabado por *Grupo La Droga*, con la guitarra de Mariano Sepúlveda. Igualmente, incluida en repertorios compilados de Afrosound, aunque fuera grabada originalmente por el *Grupo La Droga*. La composición de Gildardo Montoya, quien fuera precisamente el fundador de esta agrupación para la cual invitó a Sepúlveda. Este proyecto fue abortado debido a la muerte prematura de Montoya.
- *Caliventura* (Julio Ernesto Estrada y Javier García, 1973). Grabado por Afrosound. Canción emblemática de la agrupación que le permitió a Sepúlveda explorar con nuevos efectos de guitarra, para entonces inéditos en la música tropicalailable.
- *La danza de los mirlos* (Gilberto Reátegui, 1973). Grabado originalmente por la agrupación peruana Los Mirlos. Posteriormente por Afrosound ese mismo año. Canción emblemática de lo que puede denominarse como “cumbia amazónica”, una de las variantes de la chicha peruana que resonó prontamente en los intereses expresivos del maestro Sepúlveda.
- *La danza del lorito* (Mariano Sepúlveda, 1979). Grabado por Afrosound en el disco *La pichoncita*. Composición de Sepúlveda con una fuerte influencia del latin rock

mexicano interpretado por Carlos Santana, otro guitarrista referente para el compositor.

- *La chapolera* (Mariano Sepúlveda, 1979) Grabado por Afrosound en el disco *La pichoncita*. De fuerte influencia andina, esta es una de las canciones preferidas del maestro Sepúlveda.
- *Tiro al blanco* (Javier García, 1981). Grabado por Afrosound en el disco homónimo. De fuerte influencia en la música Disco y Rock, emblemática del repertorio de la agrupación.
- *Castilla* (Mariano Sepúlveda, 2018). Nueva composición de Sepúlveda para el disco *Paparí*, prensado por Discos Fuentes en coedición con el Instituto Tecnológico Metropolitano
- *Raspa Opus #1* (Carlos Caballero, 2019). Composición especial para este proyecto.

El objetivo inicial en la reinterpretación de estas canciones era, por decirlo de alguna manera, separarlas de su “hábitat” y dotarlas de un nivel de exigencia distinto ajustado a formas interpretativas propias de la guitarra acústica, a partir de arreglos clásicos. En este sentido, se obligaba a los intérpretes a establecer un nuevo diálogo entre “trama” y “urdimbre”, en tanto se presentaban canciones vinculadas con ciertas formas de aprehensión y consumo popular, según un formato académico que sigue las pautas armónicas y melódicas exigidas formalmente en la interpretación. Es importante resaltar que estas piezas, hasta ahora, no han sido asumidas en el formato de dueto de cuerdas clásico, por lo cual el resultado interpretativo trae consigo un diálogo inédito entre la trama (tradicción) popular y la urdimbre (técnica) clásica. Por otro lado, en la propia interpretación, buscamos articular formalmente en el dueto la expresividad “naturalista” no académica del maestro Sepúlveda y la técnica interpretativa clásica de Carlos Caballero. Este ejercicio obligaba al diálogo permanente entre formas que en general han reñido dentro de los contextos académicos en los conservatorios musicales.

En este ejercicio, nos interesaba resaltar las posibilidades expresivas de piezas que por lo general no han sido consideradas en ámbitos distintos al consumo popular. Desde aquí, la reconfiguración formal de las piezas les permite integrarse en ámbitos académicos con fines tanto pedagógicos como creativos. Tal implicación buscaría, a su vez, reconocerlas en tramas culturales que no necesariamente habían sido consideradas. Con ello, la brecha entre interpretación clásica y composición popular no parecería tan amplia. Si bien es sabido que en la época de los Porros Big Band, promovidos especialmente en los Bailes de salón de clase alta urbana, y cuyo exponente principal fuera Lucho Bermúdez, el “aura” de la músicaailable pareció ennoblecerse, dicho fenómeno no se produjo con la música tropical urbana que fuera denominada como chucu-chucu. Es en este sentido que nos interesa proponer un tipo de repertorio que no necesariamente es asumido desde la “trama” musical colombiana. Para ello, buscamos integrar tanto el imaginario tropicalailable con el sonido “anómalo” del rock tropical interpretado por Afrosound, ambos pertenecientes a un tipo de tradición popular, de acuerdo a formas interpretativas resonantes con el contexto

clásico.

El libro, además, está estructurado por cuatro secciones que definen tanto la trama como la urdimbre del proyecto en conjunto. El primer capítulo, entendido como la primera trama, traza un marco contextual que permite reconocer la importancia cultural de la tradición musical que nos convoca, resaltando algunos momentos clave en el desarrollo estético sonoro y sus repercusiones a nivel artístico y cultural. El capítulo se detendrá también en las semblanzas del grupo Afrosound y los guitarristas Pedro Jairo Garcés y Mariano Sepúlveda. Dichas semblanzas se recuperarán de trabajos académicos previos, dada su pertinencia temática en el presente volumen y por considerarse el presente trabajo como una profundización y/o ampliación de los trabajos previos. El segundo capítulo, entendido como la primera urdimbre, consiste en una descripción meticulosa del proceso investigativo y el desarrollo procesual que derivaría en la interpretación, grabación y producción de las piezas sonoras incluidas. Nos parece de especial importancia revelar las características del proceso y con ello entender la imbricación dentro del “relato” general que impulsó la ruta investigativa, así como las maneras que encontramos a nivel metodológico de resolver problemas de orden técnico. El tercer capítulo, entendido como la segunda trama, consiste en la descripción y análisis de las piezas interpretadas según el diálogo propuesto entre las formas interpretativas clásicas y las bases culturales provenientes de la tradición popular. Aunque lo presentamos como “capítulo”, dadas las características de publicación, esta parte del proyecto se concentra en la interpretación misma de las piezas musicales. Es en ellas donde se comprende el “entramado” sonoro que establece el diálogo entre las formas clásicas y las composiciones populares, lo cual permite construir un tipo nuevo de relato que inserta las piezas musicales ámbitos distintos a nivel expresivo e interpretativo.

Finalmente, como anexo, presentamos la segunda urdimbre del texto, en la cual realizaremos una retrospectiva a la tecnología de audio, las formas de registro, captura, grabación y producción musical que enmarcaron la época del audio analógico y los diferentes momentos trascendentales de la evolución tecnológica y la influencia del componente humano y los equipos de trabajo particulares para cada caso. La idea de este último capítulo es reconocer la importancia de aquel “otro arte”, poco considerado dentro de las tramas que relatan el desarrollo musical colombiano: el arte de la grabación. Aunque podría perfectamente hacer parte de la trama, su desarrollo está más vinculado con la base técnica que sostiene el gran relato de la producción musical colombiana, por lo cual nos parece mucho más pertinente reconocer su valor como sustento de la estética musical que conforma y confirma el imaginario sonoro tropical.

De esta manera, a partir del presente ejercicio, que nos mueve entre tramas y urdimbres queremos reconocer no sólo la base material que soporta las posibilidades de transmisión del legado cultural depositado en las piezas musicales que integran nuestro análisis, sino establecer una ruta adecuada en el diálogo entre la cultura popular, denominada sectariamente como “baja cultura”, y las maneras nobiliarias que han revelado, desde la academia el acercamiento a ciertas tradiciones. Los conocimientos prácticos en la construcción de sentido garantizan, por supuesto, la generación de líneas expresivas de

impacto social. Muchas veces la teorización de ciertas prácticas empobrece su potencia estética. Por ello tratamos de construir un relato entre tramas y urdimbres en torno a un repertorio susceptible de reinterpretación, según un contexto nuevo. Con ello buscamos insertar nuevas maneras de entender ciertos legados que los hábitos de consumo quizás han discretizado o neutralizado en su impacto popular. En esto estamos completamente de acuerdo con Pardo cuando dice que

“La trama –el sabor de la comunidad-, aun siendo secreta o permaneciendo semi-oculta, alumbra plenamente la urdimbre. Por ello los mitos y narraciones, como los templos y los útiles, no tienen autor, propietario ni destinatario. Son patrimonio común. La disposición de las formas en el lugar hace morada, dibuja el territorio, así como la sucesión de narraciones en el tiempo hace época, teje las horas y los días” (Pardo, 1996, p. 20)

Precisamente, el trabajo sobre las piezas musicales que contiene esta investigación orienta la iluminación de la trama que se despliega en el tiempo a través de nuevas interpretaciones y dotan de sentido nuestra época. Por ello, declaramos lo honrados que nos sentimos de poder compartir este experimento musical y académico con el maestro Sepúlveda, a quien consideramos el gran forjador de la trama que le da significado a nuestras urdimbres.

LA MÚSICA BAILABLE COLOMBIANA. BREVE SEMBLANZA

ENTRE EL SWING BIG BAND Y EL CHUCU-CHUCU, PASANDO POR EL ROCK TROPICAL

Desde finales de los años 40 en la ciudad de Medellín se fueron sentando las bases del devenir musical colombiano que hubo de configurarse en torno a la música tropical bailable. El proceso de maduración de la industria discográfica fue veloz y en el transcurso de quince años, la ciudad albergaba casi una decena de sellos disqueros que atraían a músicos de todas las latitudes del país y el continente. Para finales de los años 50, el carácter comercial de la ciudad se había enfocado hacia la industria cultural cuya abanderada principal sería la música. El proceso de consolidación del circuito musical, con el desarrollo de la radio, la revolución tecnológica del disco de microsurco y los aparatos de transistores, permitió nuevas formas de consumo y la generación de nuevos públicos entre los cuales el perfil de la juventud se fue destacando. A través del disco llegaron producciones anglosajonas y europeas que revelaban un verdadero auge contracultural liderado por el rock and roll, lo cual empezó a influir de manera directa en las formas de expresión artística local.

Así, con el amanecer de la década de 1960, nació lo que podemos denominar el rock tropical, dentro de la juventud radicada en la ciudad de Medellín. Esta música despertó como ninguna el ímpetu juvenil que para entonces buscaba tipos de expresión contestataria frente a los sistemas socio-económicos rigentes y aprovechó el embate de algunas directrices políticas que dirigían la atención a la música festiva costeña, para consolidar una estética sonora renovada que parecía representar de manera precisa los movimientos ideológicos de la época.

En Colombia particularmente, la crisis social generada luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, propició una larga época de beligerancia exponencial que históricamente se ha conocido como La Violencia. Peter Wade señala, al respecto, lo siguiente:

“En 1948 estalló ‘La Violencia’ y sus intensos conflictos afectaron a todo el país, aunque en el interior presentaron rasgos de ferocidad muy especial; en términos comparativos, la región costeña se presentaba como bastante pacífica y esto contribuyó a reforzar otra lectura posible de la región, la de un lugar donde todavía reinaban valores comunitarios tradicionales (...). Podría ocurrir que los ciudadanos estuvieran predispuestos hacia una música ‘alegre’ mientras que a su país lo desgarraba una virtual guerra civil; lo cierto es que ‘La Violencia’ tenía expresiones literarias pero es bien difícil detectar su impacto en la música popular y por su lado la música costeña, con su contenido de celebración, ciertamente desconoce este fenómeno. Tal vez la música de carrilera, nacida antes de los peores momentos de ‘La Violencia’, constituya una reflexión parcial sobre el terror y el conflicto que desgarraron el campo colombiano en la

década del 50: así lo sugieren su deuda profunda con la ranchera mexicana y el tango argentino, su asociación con estereotipos ligados a las cantinas provincianas del interior y su evidente obsesión con el amor desgraciado, la depresión y la tragedia. Se hace posible, entonces, establecer una conexión entre esta música provinciana del interior y una experiencia directa de violencia, en tanto que la música costeña tal vez refleje un escapismo urbano que se solazaba con el crecimiento económico del período, le daba la espalda al conflicto interno y se proyectaba hacia un mañana brillante con raíces en una moralidad comunitaria y pacífica” (Wade, 2002: 180-181).

Y es precisamente Medellín la ciudad que establecerá con mayor relieve la simbiosis entre la discursividad melancólica del tango, con el amor desgraciado de la ranchera y la violencia de la carrilera, al tiempo que buscará crear una suerte de línea de fuga a través de los pulsos bailables que invitaban al carnaval de la música costeña. Y todo esto porque la creciente industria discográfica asentada en la ciudad lo permitía. Mas para entonces el régimen de verdad que se imponía poco a poco destacaba el virtuosismo expresivo de la costa que, apoyado por el grupo intelectual radicado en Barranquilla, especialmente por Gabriel García Márquez, quien destacaba una búsqueda genuina de las raíces rítmicas colombianas en el Vallenato de acordeón y las composiciones de Rafael Escalona. Mientras esto ocurría, en Medellín aparecían manifestaciones musicales que trataban de traducir estas ráfagas sonoras costeñas, al tiempo que combinaban los ritmos tropicales bailables de más fácil adopción en su formato, como el caso de la música vallenata de Guillermo Buitrago (a finales de los años 40), denominada comercialmente como música parrandera, que permitía, por persona interpuesta, reconocer un pasado campesino directo que conectara con el imaginario fundacional del ethos regional.

Fue de especial importancia para el circuito musical de Medellín la presencia de Lucho Bermúdez, quien residió en la ciudad entre el año 1947 y 1962. Bermúdez influyó directamente en las formas de adopción urbana de la música costeña. Su impronta fue evidente en los circuitos de baile concentrados en clubes sociales de clase alta y en hoteles internacionales. Antes de llegar a Medellín, Bermúdez había logrado internacionalizar su música a través del sello disquero RCA Víctor tanto en Buenos Aires, Argentina como en México DF. Su trabajo, siguiendo la estela de su mentor José Planeta y del gran compositor Camacho y Cano, logró establecer un diálogo efectivo entre los formatos de Swing Big Band norteamericano y los pulsos rítmicos costeños, especialmente la variante denominada Porro. Esta fusión, de evidentes intereses comerciales, fomentó el consumo de la músicaailable costeña en las clases altas urbanas, especialmente en Barranquilla, Bogotá y Medellín. Dado que fue en Medellín donde se consolidó la gran industria discográfica colombiana, desde mediados de los años 40, Bermúdez decidió importar su proyecto a dicha ciudad. El éxito de esta propuesta musical, la cual provechó a su vez el desarrollo de la radio y de la nueva tecnología de registro en los discos de microsurco, la convirtió rápidamente en modelo de producción y en pocos años, la ciudad estaba inundada de orquestas paralelas a la de Bermúdez. Entre ellas la de Pacho Galán y Edmundo Arias. Incluso, gracias a este auge, muchas orquestas rurales pudieron ingresar con relativa facilidad en el circuito del consumo musical, a pesar de su sonoridad extremadamente local-regional y contextualmente atada a prácticas festivas de zonas campesinas. Lo que

lograría, en suma, la propuesta del porro big band fomentado por Bermúdez fue, si se quiere, urbanizar y “blanquear” las sonoridades campesinas y negras que hasta entonces daban cuenta de marginalidad y exclusión social.

Decíamos que la influencia de Lucho Bermúdez fue determinante para la consolidación urbana de la músicaailable costeña. Desde su llegada en 1947, Bermúdez consiguió orientar al gusto conservador los pulsos rítmicos de imagen liberal de la costa norte, a partir de ciertos ajustes en el formato y en la estructura instrumental. Con ello logró traducir un fondo rítmico osteomuscular definido según las cadencias negras desde escenarios expresivos más integrados al flujo fluvial que a las vibraciones marítimas y oceánicas. Esto contribuyó, por supuesto, a una mejor asimilación por parte del público inmediato y objetivo que acudía a sus conciertos o que le escuchaba por radio. Para esta época, Bermúdez ya reconocía las tradiciones rurales del Porro y la Cumbia, ligadas ambas a las fiestas, carnavales y rituales negros y mestizos de corrales en pueblos costeños, sin embargo, su apuesta estuvo dirigida a un cálculo preciso de las estridencias y un control más adecuado de frecuencias y campos melódicos, logrando lo que podríamos denominar una domesticación de la expresividad agreste proveniente del paisaje melódico negro. No hay que olvidar que la base de su orquesta se sostenía en músicos interioranos, más familiarizados con los bambucos, pasillos y demás músicas andinas. Esto, sin contar con que durante su periplo por territorio argentino, Bermúdez ajustó su propuesta a formas interpretativas de músicos rioplatenses. Por lo tanto, su trabajo musical apuntó rápidamente a complacer al público consumidor urbano, logrando integrar campos sonoros de mayor auge comercial (como el jazz de Big Band) en las clases de élite social.

Bermúdez logró insertar, conscientemente, giros melódicos andinos (usados en la música interiorana, más afín al bambuco y el pasillo) y con ello se hizo más audible al público urbano del interior colombiano, y además configuró formas estructurales simbólicas dentro del imaginario social, logrando ser identificado con élites y clases sociales altas. Todo esto no lo logró de inmediato. Antes de Medellín, Bermúdez probó fortuna en la capital Bogotá, sin lograr el éxito que vendía luego durante su estancia en la capital antioqueña. Quizás, dada su vocación comercial, Medellín era una ciudad más dispuesta a recibir aires de novedad, toda vez que en su seno se gestaba el auge industrial del país, por lo tanto su principal fuente de supervivencia apuntaba a la consolidación económica, constituyéndose como centro de flujo comercial que permitía mayor gama de idiosincrasias, producto de visitantes pasajeros. En los años 40, Medellín aún era una “ciudad de paso” en el flujo comercial, localizada entre los ejes capitales de Rionegro y Santa Fe de Antioquia, y esto hizo que se asimilara de forma tan “natural” la importación del tango, y su discursividad obrera y porteña. Discursivamente, el tango ofrece una atmósfera de desarraigo en el que se condensa la decepción amorosa y la crisis socio-económica, lo cual conectaba bien con la expresión popular contestataria del corrido mexicano, que pronto se adoptaría según la denominación de música parrandera. Como el corrido se consumía sobre todo en clases bajas, el tango pronto, y contrario a lo que ocurría en Buenos Aires, encontró un importante nicho en los salones de clase alta, debido a la presencia cada vez más determinante de los

formatos de orquesta. No olvidemos, tampoco, que la muerte de Carlos Gardel, ocurrida en Medellín en el año 1935, propició una suerte de devoción cultural en torno al personaje y el género musical argentino.

Dado que el consumo del tango de orquesta, ofrecido en salones de clubes de clase alta y hoteles internacionales, tenía connotaciones de élite social, todo aquello que pudiera analogarse a este espectáculo podía concebirse dentro de la misma estirpe. Por ello, y en función del formato de orquesta de salón, escuchar a Bermúdez de pronto se convirtió en sinónimo de clase y buen gusto, por un lado, y en expresión de contemporaneidad, por otro. Esto llevó a que tanto las clases altas como las bajas accedieran de forma simultánea a los repertorios ofrecidos por el compositor carmero, y las características de adopción determinaron la redefinición de los pulsos idiosincrásicos antioqueños. En esta adopción, de manera casi milagrosa, se insertó la cadencia rítmica osteomuscular costeña con una superestructura discursiva, de apropiación simbólica, proveniente del imaginario porteño del tango, con lo que pudo aparecer una extraña forma de bailar denominada en Medellín como “Porro marcado”. Esta forma de baile se ajustaba perfectamente a las exigencias formales de la etiqueta de salón y, por otro lado, a la domesticación del sentido marginal ínsito en el tango de arrabal, con lo que el bailaror sentía a la vez su cercanía con lo negro y con lo blanco. Este “Porro marcado” garantizó la comprensión por parte del antioqueño urbano de la tradiciónailable costeña conforme lograba adecuar su rítmica osteomuscular a las exigencias motrices de los nuevos pulsos experimentados. Al respecto dice Peter Wade que “el porro bailado así es reelaboración antioqueña de una danza costeña, transformada a partir de elementos extraídos del tango, que sigue teniendo mucha influencia en Medellín” (Wade, op. cit.: 246-247)¹.

No deja de ser paradójico, sin embargo, que este auge musicalailable haya tenido contexto en una ciudad como Medellín, de corte conservador, sin embargo, es necesario entender que más allá de este “talante”, la idiosincrasia antioqueña le ha apostado al desarrollo económico e industrial y justo por ello, luego de haber consolidado la industria textil, un buen grupo de empresarios decidió expandir sus intereses comerciales hacia la producción musical, la cual ya demostraba rentabilidad efectiva en otros países. En poco más de 10 años, para finales de los años 50, en Medellín ya existían alrededor de 8 sellos discográficos, entre los que se destacaban Discos Fuentes, Zeida y Discos Silver. La existencia de las disqueras garantizaba la articulación amplia de un circuito musical que para entonces era inédito y que fue construyendo sus propias reglas y estrategias de distribución y producción. La consolidación de la industria discográfica se consiguió rápidamente, pero con la misma velocidad, el impulso de los tiempos obligó a reconocer el cambio generacional que la propia música declaraba. Por lo tanto, aquellos grandes músicos que contribuyeron a esta consolidación, como Lucho Bermúdez o Pacho Galán, a finales de los años 50 parecían representar un tipo de expresión “antigua”, ya superada por la corriente vanguardista que aupaba la lucha juvenil mundial.

1 En Medellín y Envigado es común ver tabernas, cantinas, bares donde se alternan Porros, Cumbias y Tangos con la mayor naturalidad, como si pertenecieran a un mismo contexto rítmico-melódico.

En este contexto surgieron iniciativas juveniles antioqueñas que buscaron, sin escatimar irreverencia, fusionar ritmos de rock and roll y twist con cumbias, porros, gaitas y boleros. Si bien al inicio pretendieron replicar las producciones inglesas y norteamericanas, desde *Elvis y Bill Halley*, hasta *Paul Anka y The Shadows*, pronto notaron la importancia comercial que brindaban los ritmos vernáculos que representaba la generación “adulta”. Así que decidieron plantear un escenario de hibridación sonora y rítmica de fusiones entre lo “viejo” y lo “nuevo”. Precisamente este es el escenario para el surgimiento de lo podríamos denominar como “rock tropical”.

Los jóvenes antioqueños, cuya formación musical era en la mayoría de los casos mínima, empezaron a experimentar con sonidos de sus grupos favoritos ingleses y norteamericanos, dentro de formatos reducidos y empezaron a componer canciones para un público nuevo. A partir de mezclas e hibridaciones, impulsados por la estridencia de las guitarras eléctricas, los saxos, el solovox y las baterías, y amparados por nombres en inglés (*Teen Agers, Golden Boys, Falcons, Black Stars...*) crearon un gran movimiento que repercutió en las formas de recepción estética, tanto en el campo sonoro como el visual y aparecieron derroteros de consumo novedosos, atados a los conciertos y los discos. Fue una gran revolución musical en la que surgieron nuevas formas de composición e interpretación, gracias a la versatilidad y audacia de sus ejecutantes que a la postre fundarían un estilo propio en el que se combinaba el interés por lo vernáculo y folclórico musical, la interpretación moderna y la performatividad espontánea.

Como personajes de excepción para esta revolución, podemos destacar a Gustavo “el loko” Quintero y a Pedro Jairo Garcés. El primero, ampliamente conocido, puede ser quizás el bastión de la música tropical urbana producida en Colombia; el segundo, el gran precursor del sonido eléctrico en formato de rock and roll y twist, en el proceso de renovación instrumental sonora de la músicaailable. Los referenciamos sin desconocer otros grandes “próceres” del devenir musical juvenil, tales como Aníbal Angel (pianista, compositor y co-fundador de *Los Teen Agers*) y Miguel Velásquez (saxofonista, compositor, fundador de *Los Falcons* y co-fundador de *Los Golden Boys* y *Los Yetis*).

Por un lado, Quintero (cantante de *Los Teen Agers, Los Hispanos* y *Los Graduados*) fue el centro de gravedad para la modernización escénica de la música en vivo y, además, la consolidación de una nueva estética del canto, desligada de la fonética idiosincrásica de la costa norte colombiana. Su forma frenética de moverse, similar a las torsiones de Elvis Presley o Bill Halley, y el tipo de fraseos vocales, menos sincopados rítmicamente que los costeños, aludían más a un contexto urbano rockero que a la músicaailable vernácula. Antes de “el loko”, la puesta en escena era acartonada, seria, formal, así que la revolución que él provocó no sólo aludía a la inserción de un tipo de sonoridad, sino a la construcción de un imaginario expresivo del cual emergían nuevas maneras de habitar el mundo². En torno al “loko” se gestó un espacio de auto-reconocimiento para la expresión juvenil que, hasta entonces, parecía atrapada en modelos “adultos” de rigor moral y confesional. El

2 No hay que olvidar que paralelamente apareció en el circuito otro personaje con gran potencia expresiva a nivel escénico y, además, de gran virtuosismo instrumental, como Noel Petro “el burro mocho”.

movimiento juvenil, por tanto, apuntó a relajar las costumbres y a insertar nuevas estéticas visuales y sonoras que expandían el universo simbólico de las nuevas generaciones. La industria discográfica supo reconocerlo rápido y consiguió moldear una suerte de “star system” musical, gracias a los emergentes medios de comunicación impresa y radiofónica. Pronto llegaría la televisión para consolidar este movimiento.

Para dar cuenta de este auge basta con examinar la producción gráfica de las carátulas de los discos y las campañas de publicidad en los periódicos y las revistas de la época. Mensajes visuales y lingüísticos que aludían siempre a la rebeldía juvenil, a la urgencia por viajar, separarse de las normas hogareñas, la formación de “clanes” escolares autónomos y autosuficientes (alusivos a las típicas “fraternidades” de los colegios norteamericanos). Por supuesto, esta construcción simbólica debía estar acompañada de un soporte musical resonante con los nuevos aires de transformación generacional. Y es allí donde podemos localizar la otra figura de excepción mencionada: Pedro Jairo Garcés. Guitarrista excelso, luthier, compositor, fundador de *Los Golden Boys*, siempre buscó establecer vínculos entre modos expresivos atávicos y formas instrumentales y técnicas modernas. Fusionó en su grupo estilos del interior andino, como el Pasillo, con ritmos bailables “fríos” como el vallenato de trío que popularizó Guillermo Buitrago. Luego, por inquietudes musicales cada vez más profundas, decidió experimentar con tipos de cumbia adaptadas en Perú, importando algunos repertorios aún en proceso de consolidación popular urbana, como la Chicha peruana. Todo ello gracias a un trabajo meticuloso de arreglos instrumentales de acuerdo a las nuevas exigencias organológicas donadas por el rock and roll y el twist.

Es importante destacar el impacto de la relación binacional entre Colombia y Perú, donde surgió un movimiento urbano popular muy importante alrededor de las chicherías (especies de bares o cantinas donde se consumía la bebida fermentada de maíz denominada Chicha). El impacto de la música tropical juvenil producida en Colombia logró internacionalizarse de manera veloz y se encuentran evidencias que para el año 1963 ya algunas agrupaciones hacían versiones propias de los repertorios colombianos, especialmente de los proyectos juveniles antioqueños. Como ejemplo significativo está la canción Liliana, del grupo juvenil antioqueño Los Falcons, la cual fuera compuesta por su fundador Miguel Velásquez. Esta canción fue tempranamente versionada por la agrupación “chichera” Los Demonios del Mantaro. La siguiente canción significativa fue, precisamente, “La chichera” del legendario compositor Carlos Barquerizo, a quien se le atribuye la invención de la Chicha peruana, como género de cumbia popular urbana. Barquerizo, de hecho, hizo parte de Los Demonios del Mantaro. La canción “La chichera” fue adaptada por Pedro Jairo Garcés para su grupo Los Golden Boys, añadiéndole un poco más de velocidad e introduciendo algunos arreglos de guitarra significativos que la hicieron muy cercana al público juvenil de entonces, lo cual contribuyó a convertirla en éxito rotundo a mediados de los años 60. El trabajo instrumental de Garcés fue asimilado en Perú en el nuevo contexto de la música popularailable y tuvo impacto sobre todo a partir del guitarrista académico Enrique Delgado, fundador de la agrupación Los Destellos quien, a partir de diversas herencias sonoras provenientes del rock y la música clásica logró constituir un interesante modo interpretativo que se

reconocería rápidamente como la típica cumbia peruana, la cual se entroncaría con la música chichera inmediatamente anterior.

El proyecto de Delgado y *Los Destellos* marcaría una nueva etapa de la música tropical urbana, llevando muy lejos el proceso de fusión entre el rock y la cumbia colombiana, con matices andinos. Muchos grupos posteriores advertirían la potencia expresiva del género e incrementaron formas estilísticas que llevaron a la “chicha” peruana a ciertas variaciones internas, en función de las localizaciones geográficas. Por lo tanto, se puede hablar de tres tipos de cumbia peruana: “cumbia costeña” (interpretada en Lima), “cumbia de sierra” (interpretada sobre todo por los migrantes campesinos que se alojaban en los márgenes urbanos) y “cumbia selvática” (un tipo de cumbia ligada a las tradiciones chamánicas indígenas del Amazonas peruano). Este movimiento no fue ajeno al embate juvenil colombiano y varios intérpretes, entre los que estará el propio Pedro Jairo Garcés y la agrupación Afrosound, lograron incluirse en esta modalidad interpretativa de la cumbia urbana, como una variación del rock tropical de los primeros años del 60. Esto tardará en ocurrir hasta finales de la década, cuando la música tropical bailable entre en franca pugna con la salsa, la cual se había encumbrado como movimiento genuino de la migración latina que integraba el sentir latinoamericano en las grandes ciudades.

Un poco antes de ello, los grupos juveniles ya habían ido perdiendo el ímpetu, condicionados por nuevas exigencias del mercado que aún no lograba estabilizar la oferta y la demanda, en función de un público cada vez más ávido de espacios de consumo. Esto llevó a decisiones comerciales que apostaron a la profesionalización sonora y estética de los grupos juveniles, lo cual coincidió con la normalización de repertorios y la estabilización de los formatos hasta adquirir el definitivo de “orquesta bailable”. Esta decisión trajo consigo la casi total supresión de las guitarras eléctricas y la inserción masiva de vientos metálicos, siguiendo la estela exitosa de las orquestas venezolanas que, para mediados de los años 60, parecían colonizar completamente los mercados musicales. Es en este punto donde aparecen los formatos que, a la postre, derivaran en el estándar de la música tropical y que será denominado, despectivamente, como “chucu-chucu”. El término “chucu-chucu” es una onomatopeya que alude al simplismo rítmico de la música bailable producida en Medellín, frente a la poli-ritmia de los ritmos vernáculos de la costa norte colombiana. El uso del término “chucu-chucu” tiene unas connotaciones más de orden ideológico y elitista que propiamente estético, y su contexto cultural nos remite casi de manera exacta a la animadversión provocada por los movimientos populares masivos como el rock, el punk o recientemente el reguetón. Se trata de un tipo de satanización proveniente del cuestionable purismo estético que se sostiene en el discurso reactivo frente al consumo de masas. Pero esto es tema de otra discusión³.

La consolidación de la música tropical o “chucu-chucu” implicó el abandono paulatino de los formatos de rock de los primeros años 60 y poco a poco se fue constituyendo un estilo menos transgresor y experimental. Sin embargo, pronto las orquestas se verían en

3 Al interesado en profundizar sobre el tema lo remito a la obra “Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana” (Parra, 2017)

la necesidad de reactivar el ímpetu contracultural. El advenimiento de la Salsa, desde los primeros años de 1960, trazó una forma paralela de entender la revolución juvenil latinoamericana, y a medida que los grupos tropicales estabilizaban sus propuestas, en el movimiento salsero explotaba todo tipo de experimentos que vinculaban el jazz, el funk, el soul y la música clásica. El sello discográfico Fania supo condensar estos ímpetus y para finales de los años 70 el fenómeno de la Salsa era muy potente en toda Latinoamérica. En Colombia el fenómeno empezó a tomar forma alrededor del año '68, con un conjunto juvenil llamado *Sexteto Miramar*, cuyo referente principal estaba en el proyecto de *Joe Cuba y su Sexteto*. Es en ese momento en el que aparece la primera insinuación de un tipo de Salsa colombiana, en el seno de Discos Fuentes. Sin embargo, no fue el *Sexteto Miramar* el que recogería los frutos sembrados. Quien estuvo atento de este fenómeno y buscó conformar de manera formal el proyecto fue Julio Ernesto Estrada "Fruko", fundando el reconocido proyecto *Fruko y Sus Tesos*. Fruko reunió los que consideró mejores músicos del momento y, siguiendo los pasos de *Los Corraleros de Majagual*, agrupación a la que había pertenecido, conformó un taller musical de investigación y experimentación sonora. No sólo interpretaban y componían salsa, también buscaron conectarse con los imaginarios de época y ahondaron en el latin jazz, el soul y el rock, sin renunciar a los pulsos rítmicos en los que hasta el momento se habían formado, es decir, las cumbias, los porros y el chucu-chucu. Estas búsquedas sonoras no siempre se ajustaban a los intereses del grupo de salsa, así que fueron configurando repertorios distintos que compilaban bajo distintos nombres. Entre los proyectos más audaces y experimentales estuvo *Afrosound*, híbrido de excepción entre el rock, el soul y el chucu-chucu.

Esta agrupación, fundada en el seno del proyecto pionero de la salsa en Colombia, *Fruko y sus Tesos*, y liderada por el guitarrista Mariano Sepúlveda, es quizás la propuesta de mayor vigencia en el desarrollo de la cumbia urbana colombiana y la que podríamos denominar como motor para el renacimiento del rock tropical colombiano durante los años 70. En comparación con otras agrupaciones de la época, *Afrosound* es un gran experimento sonoro, una "anormalidad" musical que supo integrar un espíritu de "época" en los años 70, asumiendo contextos rítmicos casi totalmente ajenos al devenir musical psicodélico de entonces, gracias a la predominancia de la guitarra la cual no sólo cumple con funciones rítmicas, sino que asume el peso melódico, emulando las características de los grupos de rock, y reactivando los experimentos sonoros de Pedro Jairo Garcés.

La propuesta sigue en rigor tanto las formas expresivas sugeridas por las bandas de la vanguardia musical del rock, como los experimentos paralelos que se gestaban sobre todo en Perú con la denominada cumbia psicodélica de *Los Mirlos* y *Los Destellos*. La apuesta sonora implicaba cambios tanto en la instrumentación de carácter progresivo para la época (guitarras distorsionadas, uso de delays, reverbs, wah-wahs y efectos de sintetizado), como en el concepto general, revelados en algunos de sus mensajes líricos y visuales que conectaban con las búsquedas estéticas de los jóvenes setenteros. Este proyecto fue, sin embargo, bastante irregular y en la historia de la música colombiana aparece y desaparece dejando un aire fantasmático de ambigüedad. Si bien grabó durante

toda la década de 1970, y aún conservó algunos estertores hasta finales de los 80, su aura de grupo espectral, gracias a la mínima información que ofrecen sus carátulas y la ausencia casi total de menciones en archivos de prensa, ha generado todo tipo de especulaciones acerca de su origen y procedencia, no sólo en Colombia, pues es común encontrar sus canciones en repertorios compilatorios de música peruana, antillana y africana, por ejemplo.

En tanto propuesta estético-sonora, *Afrosound* nos sirve para reconocer también un cierre en el arco narrativo que empezó con la revolución juvenil de los años 60, dentro del rock tropical. Después las rutas de transformación siguieron otros rumbos. La industria discográfica se trasladó a Bogotá y hubo que esperar hasta finales de los años 80 para el surgimiento de un movimiento de investigación sonora popular relativa a las músicas vernáculas. Este movimiento daría como resultado el proyecto de *Carlos Vives y La provincia*. Pero esta es otra historia. En Medellín, particularmente, la embestida violenta del narcotráfico durante los años 80 modificó estructuralmente las formas expresivas y de consumo estético sonoro. Nuevamente los jóvenes tomaron la batuta, pero ya en un contexto oscuro y contestatario, mucho más reflexivo y comprometido socialmente, tanto a nivel existencial como ideológico, lo cual derivará en la formación de lo que hubo de bautizarse como el “metal medallo”. Esta también es otra historia...

RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE ARTISTAS PRINCIPALES

Afrosound y la psicodelia tropical: entre el latin soul y el chucu-chucu⁴

La consolidación del fenómeno musical orientado al género tropicalailable se gestó durante el asentamiento de los sellos disqueros en la ciudad en Medellín entre las décadas de 1950 y 1960. Para entonces los esfuerzos por constituir un circuito artístico sonoro se enfocaron en atender las necesidades de las clases altas ofreciendo conciertos en clubes sociales o en hoteles internacionales. Precisamente fue en el marco de esta estrategia que un músico como Lucho Bermúdez pudo insertarse en la oferta musical de las clases altas bogotanas, sin embargo, pronto se dio cuenta el compositor carmero de que en Medellín se estaba gestando un gran movimiento cultural en torno a la música y decidió trasladarse a finales de los años 40. Si bien encontró en esta ciudad una audaz estrategia de producción y difusión musical, gracias al crecimiento de los sellos disqueros y la colaboración de la radio, su presencia determinó un giro definitivo en la estructuración del circuito con fines de exportación. Así, para finales de los años 50. Medellín había logrado posicionarse como la ciudad musical colombiana, sirviendo de eje, pasarela y residencia de músicos de todas las regiones a nivel nacional e internacional. Esto permitió la veloz profesionalización en muchos aspectos y una evidente normalización de prácticas sociales, aún atadas a las propias experiencias elitistas de las que el propio Bermúdez había sido precursor. Y es este

4 La mayor parte de este texto es tomada de: Parra, J.D (2017) Artes, la revista, ISSN 1657-3242, Vol. 16, N°. 23, 2017, págs. 66-80

el contexto que permite la aparición de un movimiento juvenil que buscaba descentralizar y deselitizar el consumo musical, a partir de propuestas ciertamente irreverentes, lideradas por jóvenes y adolescentes que recibían para entonces todo tipo de estímulos anglosajones de los géneros rock y twist.

Los jóvenes tomaron la batuta y ofrecieron un nuevo escenario de transformación estético-musical y performática, nivelándose con sus precursores en otras latitudes continentales, pero insertándole condimentos específicos tomados de la cultura tropicalailable que conocían. Así, se gestaron propuestas musicales que fusionaban ritmos de rock and roll y twist con ritmosailables colombianos y afrocaribeños, bajo denominaciones que parecían más provenientes del imaginario anglo. Las agrupaciones tomaron nombres en idioma inglés: *Teen agers*, *Golden boys*, *Falcons*, *Black stars*, etc..., y usaron los formatos organológicos del rock, que derivaron en transformaciones interpretativas al tratar de adaptar melodías de instrumentos acústicos de orquesta a otros accionados con electricidad y que requerían de amplificación. Esto modificó no sólo las características expresivas de las piezas sino que fracturó las relaciones entre músicos, pues los procesos de herencia artística ligados a la ejecución de instrumentos dejó de ser básica en las prácticas formativas y pedagógicas. Fue una gran transformación tanto en la forma de entender la expresividad musical como en la relación con la tradición y el contexto cultural.

El tiempo pasó velozmente y los grupos, ante las exigencias del mercado y la presión por atender el éxito comercial, fueron normalizando sus búsquedas expresivas, hasta estabilizar ciertos formatos y adquirir el definitivo de orquestaailable. Así, redujeron casi al mínimo sus pesquisas sonoras previas, renunciaron progresivamente al uso de instrumentos del rock e intentaron parecerse un poco más a los formatos de las orquestas que, paradójicamente habían reemplazado algunos años antes, dando paso a su vez a la célebre música tropicalailable que a la postre adquiriría la denominación informal de chucu-chucu, en la cual no nos detendremos ahora. Nos interesa, sin embargo, destacar que en el momento en que los formatos de orquesta tropical se estabilizan y los intentos de experimentación sonora se descartan, aparece con violencia el fenómeno de la Salsa, que significó una nueva veta de revolución juvenil en América Latina en contextos urbanos y defendiendo un lazo genitivo con las raíces africanas. La salsa vinculó, además del ethos afrocubano, una cantidad importante de ritmos negros estadounidenses como el jazz, el soul y el funk. Como respuesta a este embate, en Colombia surgieron algunos proyectos a partir del año '68, con el conjunto juvenil llamado *Sexteto Miramar*, y el proyecto *Fruko y Sus Tesos*, liderado por Julio Ernesto Estrada "Fruko". El proyecto de Fruko no sólo interpretaba y componía salsa, sino que buscó conectarse con los imaginarios de época y ahondaron en el latin jazz, el soul y el rock, sin renunciar a los pulsos rítmicos en los que hasta el momento se habían formado, es decir, las cumbias, los porros y el chucu-chucu. Estas búsquedas sonoras no siempre se ajustaban a los intereses del grupo de salsa, así que fueron configurando repertorios distintos que compilaban bajo distintos nombres. Entre los proyectos más audaces y experimentales estuvo *Afrosound*, híbrido de excepción entre el rock, el soul y el chucu-chucu. Las siguientes líneas nos servirán para revisar un

poco su historia e impacto en el devenir musical colombiano.

Afrosound fue liderada por el guitarrista de *Fruko y sus tesos*, Mariano Sepúlveda “Paparí”, a partir del año 1972, y pronto se convirtió en un experimento sonoro, una “anormalidad” musical que supo integrar un espíritu psicodélico de “época” en los años 70, uniéndose a la estela creciente de grupos peruanos que para entonces se posicionaban dentro de la escena musicalailable con propuestas de vanguardia que aún hoy suenan contemporáneas, gracias al uso de instrumentación de carácter progresivo para la época (guitarras distorsionadas, uso de delays, reverbs, wah-wahs y efectos de sintetizador...). Este proyecto fue, sin embargo, bastante irregular y en la historia de la música colombiana aparece y desaparece dejando un aire fantasmático de ambigüedad. Si bien grabó durante toda la década de 1970, y aún conservó algunos estertores hasta finales de los 80, su aura de grupo espectral, gracias a la mínima información que ofrecen sus carátulas y la ausencia casi total de menciones en archivos de prensa, ha generado todo tipo de especulaciones acerca de su origen y procedencia, no sólo en Colombia, pues es común encontrar sus canciones en repertorios compilatorios de música peruana, antillana y africana, por ejemplo.

Recientemente se han visto algunos intereses comerciales referidos a la idea de *Afrosound*⁵ como marca, e incluso como género, que pudiera competir con el difundido Afrobeat, consistente en recuperar producciones de funk yoruba psicodélico africano, surgido en Nigeria, pero diseminado en toda Africa. De hecho, el proyecto *Afrosound* tiene mucho que ver con esta emergencia, durante de los años 70 del Afrobeat, tanto así que una agrupación paralela y casi gemela a *Afrosound*, liderada también por Fruko y con los mismos integrantes, se llamó simbólicamente *Wganda Kenya*, remitiéndose inmediatamente al imaginario que por entonces crecía exponencialmente, gracias a los intereses investigativos de fusión musical de los músicos europeos y norteamericanos y que derivaría en el famoso “world music”. Según las iniciativas recientes en el ámbito discográfico, se denominan algunos compilados bajo el nombre de “The Afrosound of Colombia”, siguiendo precisas recuperaciones de material grabado sobre todo en Discos Fuentes y que se distribuyen tanto en formato digital como en Compact Disc y Vinilos. Esta iniciativa crea aún más confusión, pues los repertorios escogidos no son sólo de *Afrosound* sino que recogen material de otras agrupaciones de la época, como si hicieran parte de un mismo movimiento sonoro, lo cual no es para nada cierto, pues dentro del desarrollo de la música tropical, se presentan muchos cambios de formato, orquestación e incluso de organología que redundan tanto en las formas expresivas como en las de consumo y difusión.

El proyecto *Afrosound* tuvo varios nacimientos, los cuales seguiremos con cierto detalle para entender las características innovadoras de su propuesta sonora. El primer nacimiento ocurrió en el año '72, en un disco recopilatorio promovido desde Discos Fuentes, llamado sugerentemente *Joint*. El disco surge como resultado de la influencia determinante de *Joe Cuba y su Sexteto*, el cual ya había sido visible en el *Sexteto Miramar* (primer grupo, por demás, en grabar Salsa en Colombia, sólo un poco antes que Fruko). Este disco, es una

5 Para citar dos ejemplos claros, están los sellos discográficos Vampysoul y Munster Records.

especie de divertimento sin aspiraciones comerciales, y sirve de excusa para presentar a *Afrosound* como una nueva agrupación de latin soul. La participación se reduce a dos cortes: una versión de *Jungle Fever* del grupo belga *Chakachas*, en la que se intensifica más el sentido tribal que en la original y *Dog, Cat*, que presenta una delirante persecución de un perro a un gato, en la que metafóricamente se refieren a las condiciones delictivas dentro del imaginario representado visualmente en las carátulas de Fruko. Ambas canciones están colmadas de sonidos de connotación sexual, sobre todo gemidos femeninos, y la carátula presenta las manos de una persona en plena elaboración de un cigarro de mariguana, el cual es remarcado de manera indexical. Este experimento se conecta con otro proyecto de fusión surgido en Bogotá llamado *Columna de Humo*, grabado por la *RCA Victor*. Así, *Afrosound* nace como un grupo de soul latino en la estela de *Joe Cuba* y siguiendo la ruta abierta por el *Sexteto Miramar*. Pero las cosas cambiarían pronto. Para el disco anual de éxitos de *Discos Fuentes*, en el '72, *Afrosound* vuelve a escena con la canción de fusión de son cubano y rock, con cierta atmósfera hippie, *El Eco* y *El Carretero*, corte cantado por Jaime Ley. Luego, a mediados de 1973, de manera bastante extraña, aparece un disco fantasma llamado *Sugar Ice Tea* y firmado por *Afrosound*, presentando en la carátula, de color fucsia y con diseño de pop art, una foto de hombres afroantillanos en actitud festiva dentro de un escenario isleño. Este disco, de prensaje mínimo y cuya procedencia parece incontestable tanto por la disquera como por los integrantes del grupo, realmente no fue grabado por *Afrosound*, aunque para el mercado suramericano se presentó así. El disco pertenece a un grupo de Curazao llamado precisamente *Sugar Ice Tea* y fue prensado en El Salvador por el sello *Dicesa*. Esta agrupación es famosa por la canción *Palo Bonito* de gran recordación por versiones en ritmo merengue distintas al funk original, especialmente (y lamentablemente) la grabada por *Chayanne* en los años 90. La confusión general radica en que el disco fue también prensado en *Discos Fuentes* y en la carátula se le insertó el nombre de *Afrosound* con el mismo logotipo de *Sugar Ice Tea*. Todo el mundo pensó que se trataba de *Afrosound*, justo por su concordancia musical con el disco *Joint*. Las razones para editar el disco de esa manera por parte de *Discos Fuentes*, seguramente fueron netamente comerciales y buscaban perfilar el proyecto *Afrosound* en el contexto del latin soul.

Evidentemente, no había una decisión clara acerca del concepto de *Afrosound* hasta que, gracias al entusiasmo del guitarrista Sepúlveda por repertorios peruanos de la época, especialmente del grupo *Los Destellos*, encuentran sentido a la propuesta. Con parte del ensamble de *Los Tesos*, Sepúlveda empieza a definir su proyecto según la evaluación de los repertorios que estaban teniendo en el Perú y encuentran que la canción más destacada del '73 es *La Danza de los Mirlos* de Gilberto Reátegui interpretada por grupo sanmartinense *Los Mirlos*. La canción había sido grabada pocos meses antes y deciden grabarla para el disco *14 Cañonazos Bailables* que saldría en diciembre, con lo cual aprovechaban el éxito de la versión original, pero promovían la propia como si fuera el verdadero éxito, cuando en realidad no había sido divulgada. Hacen una versión muy distinta, más acelerada y bailable, matizando ciertas modulaciones indígenas del

huayno, presentes en la versión original. La canción fue un éxito rotundo. Para cerrar con broche esta estrategia, aprovecharon el impacto y devolvieron la versión al Perú, donde se consumió aún más que la versión de *Los Mirlos*, y aún hoy la de *Afrosound* es asumida como oficial, por encima de la original. Paralelamente al lanzamiento de los *14 Cañonazos* del '73, *Afrosound* presenta el disco completo que llevará el nombre de la canción: *La Danza de Los Mirlos*. La carátula conserva la estética de los *14 Cañonazos*, presentando las nalgas desnudas de una voluptuosa mujer que se ha quitado la parte inferior de su vestido y camina por la playa. El brazo que porta la prenda logra formar una sombra que disimula la desnudez. La mujer ha estado recostada en la playa según revelan las marcas en su piel. Evidentemente nada tiene que ver este concepto con el disco original de *Los Mirlos* cuya propuesta es la de una “cumbia selvática” y trata de marcar diferencias tanto geográficas como idiosincrásicas con respecto al modelo. *Afrosound*, a diferencia de *Los Mirlos*, es un grupo colombiano de contexto caribeño integrado en un imaginario idílico de la costa norte colombiana⁶. El repertorio es escogido en consecuencia. Además de la canción que da nombre al disco, que sólo parece hasta la cara B, y que es de origen peruano, el sentido general de la programación indica un recorrido por estilos colombianos. *Caliventura*, de Javier García (también incluida en los *14 Cañonazos*), se presenta como un homenaje al pacífico colombiano, desde una atmósfera psicodélica especialmente configurada por el uso de wha-wha y distorsionador en la guitarra y algunos efectos de Hammond. *En La Espesura del Monte* de Enrique Bonfante se presenta como un homenaje al estilo sabanero impuesto por *Los Corraleros de Majagual*. *El Chorrillo*, compuesto por Fruko, es un homenaje al guitarrista Sepúlveda, a quien nombran constantemente por su apodo “Paparí” en la canción. La canción *Sabor Navideño*, se instala en el mismo ambiente melancólico que había ya establecido Gildardo Montoya en *Navidad Negra*, aunque esta canción se instala en un contexto rítmico afroantillano. También vale destacar *Cachucha Bacana* de Alejandro Durán con la cual homenajean el vallenato y *La Sirena* de Luis Felipe González, con la cual establecían lazos con el movimiento de orquestas venezolanas sustentado en repertorios colombianos. El concepto del grupo estaba claro entonces. Si bien se integraba al movimiento de Chicha peruana, abierto por Enrique Delgado y su grupo Los Destellos, también marcaba diferencias tanto rítmicas y expresivas con respecto a la producción peruana, presentando un escenario tan innovador para Colombia como para Perú, toda vez que ningún grupo inca sonaba y podía sonar como *Afrosound*.

De todas maneras, es importante precisar la propuesta de Delgado, a su vez, consistió en aplicar sonoridad eléctrica a los ritmos de cumbia colombiana que habían sido importados al Perú desde una década atrás, y que se condensaban en los repertorios exportados por las disqueras antioqueñas. Por lo tanto, los primeros grupos que sirvieron de referencia para el movimiento de rock tropical peruano fueron *Los Teen Agers*, *Los*

6 Este imaginario de alegría, pacifismo y ensoñación que se le atribuye a la música tropical, y que ha sido distribuido visualmente de manera sistemática a través de las carátulas de los discos desde los años 50, proviene de decisiones políticas en un contexto de turbulencia beligerante en las zonas del interior colombiano, dentro de las pugnas partidistas. Una de las estrategias para desenfocar la atención sobre estos asuntos fue crear una idea de la costa norte como territorio de paz deseable, donde confluía la música, la tranquilidad y la alegría. (Ver, Wade, 2002: 180-181 y Parra, 2014: 146-147)

Falcons y *Los Golden Boys*, como se puede comprobar en las primeras grabaciones de Chicha. De hecho, fueron *Los Golden Boys* los que primero notaron la importancia del intercambio sonoro con Perú y adaptaron a comienzos de los años 60 la canción *La Chichera*, cuyo compositor Carlos Barquerizo Castro, por otro lado, adaptó un poco antes la canción *Liliana* de *Los Falcons* en su grupo *Los Demonios del Mantaro*, canción con la cual, según algunas interpretaciones, nació formalmente la Chicha Peruana en 1963, cinco años antes de la aparición de Enrique Delgado. Lo que hizo Delgado luego, desde 1968, fue ajustar sus conocimientos de música clásica, y en el marco de la gran revolución roquera peruana liderada por los *Belkings*, *Los Holy's* y, por supuesto, *Los Saicos*, a una propuesta inédita que hibridaba los sonidos andinos con cadencias tropicales. A esta excursión rítmica la llamó Delgado, la cumbia peruana. Mariano Sepúlveda, desde sus comienzos en la agrupación *New Star Club*, admiraba el trabajo de Delgado a la par que el de Pedro Jairo Garcés, así que *Afrosound* significó la oportunidad de replicar, a su modo, lo aprendido durante esos años de estudio sobre la obra de los dos guitarristas. Así, *Afrosound* debe reconocerse como la hibridación entre el proyecto de guitarra psicotropical colombiana de Garcés y la psico-andino-tropical de Delgado.

El segundo disco de *Afrosound*, *Onda Brava* fue grabado en 1974. Para él se prensaron dos carátulas. Una, con fondo negro, muestra un marco con figuras *art nouveau* en cuyo interior aparece una pareja formada por un hombre negro y una mujer blanca que se miran a los ojos y aparentemente a punto de besarse, demostrando el concepto integrador del proyecto musical. En la parte superior el nombre *Afrosound* ya ensaya una tipografía de identificación, aunque como se verá no se usará más. La otra carátula, más consonante con el anterior disco, y en el estilo de *14 Cañonazos*, consiste en la foto una mujer en traje de baño rojo, con pose seductora que levanta eróticamente su pierna, en una clara insinuación sexual. El fondo de esta versión es café y conserva la misma tipografía para el logotipo. El repertorio es bastante dinámico rítmicamente, manteniendo la referencia a distintos aires de música colombiana. Ya no hay cortes extraídos del repertorio peruano, aunque sí un corte de sonoridad andina de contexto más colombiano: se trata de la versión instrumental de *Canción India* del venezolano Luis Felipe González. Prácticamente todas las composiciones son colombianas y la tendencia sonora se decanta hacia el imaginario afroantillano, siguiendo los pasos del *Sexteto Miramar*, pero interviniendo los ritmos con atmósferas psicodélicas. Hay algunos ensayos claros de rock tropical como en la canción *La Realidad*, autoría de Fruko, o de latin soul como en *Una Abeja en el Semáforo* de Luis Carlos Montoya, en las cuales se crea una atmósfera de rock psicodélico fusionado con pulsos tropicales. También hay una cumbia en la que la guitarra no está casi presente, en función de los órganos y pianos, llamada *María Isabel*, de Antonio Fuentes. Como curiosidad, se presenta una versión instrumental de *El Día de Mi Suerte* de Willie Colón, en ritmo chucu-chucu bastante pintoresca pero efectiva.

En año '74 también apareció el disco *Carruseles*, de un concepto mucho más salsero, del cual se extractaron dos canciones en los *14 Cañonazos*, según el mismo concepto del disco de ese año: *Neguá* de Senén Palacios, un corte afroantillano con un gran solo

de guitarra y una composición de Lupe Méndez, de sonoridad andina en estilo peruano, llamada *Ponchito de Colores* cuyas referencias aluden al *Festival de Negros y Blancos* de Pasto - Colombia, con juegos sonoros que incluyen el falso ladrido de un perro. La canción que da título al disco, *Carruseles* compuesto por Darío Gil, proviene del disco *La Manigua* del *Sexteto Miramar* grabado en 1968. En ella *Afrosound* le da un carácter más cercano al funk latino, separándose del mambo cumbiero original, reemplazando el piano por sintetizador Yamaha Jet y el acordeón por guitarra eléctrica, con lo que se consigue un ambiente psicodélico. Aparece también *Salsa con Tabaco*, en el que se referencia la frase célebre “échale semilla a la maraca pa’ que suene”, de la canción *El Ratón* grabada en el disco en vivo *Fania All Stars* e interpretada por Cheo Feliciano. Luego hay un corte llamado *Banana de Queso* de Javier García, el cual es denominado como Salsa-Son y que juega con los aires de *Carruseles*, mezclando ritmos de latin soul y mambos con improvisaciones de guitarra eléctrica distorsionada de aire muy psicodélico. El concepto visual es parecido al de un proyecto paralelo que grababa el combo de *Los Tesos* por esos días, llamado *Wganda Kenya*, presentando una mujer de rasgos mestizos, en vestido de baño, recostada con una sugerente postura en la que se toma las piernas con los dos brazos como intentando abrirlas. La postura de la mujer se torna ambigua debido a que la foto es presentada de manera lateral y da la sensación de que ella estuviera flotando, sobre un fondo de color plano naranja que da una atmósfera onírica. El disco también fue presando con otra carátula un poco más convencional en el que se presenta una foto de una mujer en bañador, sobre un fondo campestre posando con una mano erguida con la que se toma el cabello. El título del disco, *Carruseles*, se resalta con tipografía especial de color rojo y un dibujo de la carpa de carrusel.

El cuarto disco *Calor* fue grabado en 1975. Presenta en su carátula una mujer de espaldas con los brazos levantados formando un arco, en actitud de baile y ante un fondo plano que genera una sensación onírica en la que toda la atención recae sobre la postura de la mujer que mira algo bajo ella. Como es de suponerse se mantiene el concepto sonoro en el uso de canciones que abarquen el campo sonoro de Sur y Centroamérica. Aparece un corte, autoría de Enrique Delgado, y de resultados tan buenos como los de la versión original, llamado *Caminito Serrano* (el cual será incluido en los *14 Cañonazos* de ese año) y otra versión impecable de *La Buchaca* de Pedro Salcedo con un solo de guitarra absolutamente brillante. También incluyen el corte llamado *Pacífico* de Wilson Saoko, con ciertos aires melódicos andinos de Bambuco, pero de instrumentación que remite a danzas Currulao. El cuarto disco, del año '76, llamado simplemente *Vol. 4*, presenta una carátula pintada en la que aparece la cabeza de un tigre rugiendo sobre un fondo naranja, y unos personajes africanos danzando ritualmente. A un lado reposan instrumentos de tradición afrocubana y una guitarra. En este disco hay experimentos con ritmos distintos a los usados hasta entonces: *Honolulu* de Alfredo Tallani tiene ambiente hawaiano, *Platico Chino* de Julio García juega con melodías orientales, *Brasilia* de Mario Rincón simula una samba con aires antillanos, *Jerez de la Frontera* de Fruko fusiona chucu-chucu con pasodoble. Aparecen por supuesto cortes más tradicionales como *Danza del Gusano* de Francisco

Aristizabal que fusiona rock con porro sabanero, con un solo de guitarra muy expresivo. Como dato curioso en este disco hace su debut artístico Juan Carlos Coronel cantando la canción *Salomé* de Isaac Villanueva.

Habrá que esperar hasta 1979 para el quinto disco, que tendrá por nombre *La Pichoncita*. *Afrosound* realmente fue un grupo de grabación y sus producciones dependían de la disponibilidad que dieran otros proyectos. Entre 1975 y 1980, el proyecto *Fruko y Sus Tesos* consiguió muchísimo reconocimiento gracias a la canción *El Preso* y paralelamente otro ensamble dirigido por Fruko, *Los Latin Brothers* le competía en popularidad. Las constantes giras y la demanda del público por nuevas producciones obligaron a suspender los trabajos de *Afrosound* como ejercicio de grabación, y mucho más cuando las características del mercado de la cumbia habían cambiado en función de la hegemonía de la salsa para entonces. Esto por supuesto no significó renunciar al repertorio grabado, pues el esquema diseñado por Fruko para los shows siempre daba cabida, dentro del concierto de *Los Tesos*, para “un momento *Afrosound*”, que servía de intermedio para que el público recuperara el aliento. Esto era perfectamente posible, pues los mismos integrantes de *Los Tesos* grababan para *Afrosound*, con lo cual el grupo no perdió vigencia aunque no grabara. Una vez las exigencias de shows mermaron, Fruko y Mariano decidieron volver a grabar, en el año '79. El disco *La Pichoncita* presenta en su carátula parte de un cuerpo de mujer en la zona del pubis, luciendo un panty color morado. Las manos de la mujer muestran un esfuerzo por quitarse la prenda y en el comienzo de su muslo como si fuera un tatuaje el logo de *Afrosound* (rescatado del disco de *Sugar Ice Tea*) del mismo color que el panty. El disco presenta dos destacables canciones de Mariano Sepúlveda: *La Chapolera* y *La Danza del Lorito*, en las que propone para el caso de la primera juegos melódicos cromáticos nunca usados en cortes anteriores y fabricando una mezcla entre atmósferas de carácter etéreo y dinámicas fuertes que fuerzan al baile y para la segunda, una combinación entre pulsos chucu-chucu y guajira cubana. En ambos el trabajo instrumental es impecable y los solos son destacables. Aparecen también dos cortes de Fruko: *Pichoncita* y *Vamos pa' Pereira*. En el primero hay un trabajo armónico y de orquestación muy interesante que no se habían ensayado antes en el grupo y bastante exigente, además, para la ejecución de la guitarra, y para el segundo, encontramos una referencia curiosa en la introducción a *La Burríta* de *Los Corraleros de Majagual*, y un desarrollo dinámico que se enmarca en la música sabanera, que se respalda en otros dos cortes: *Gaita pa' Los Niños* de Enrique Bonfante y *La Changa* de Isaac Villanueva. Aparece de nuevo un corte peruano de Gilberto Reátegui llamado *La Marcha del Pato* y cuya ejecución es muy similar a la original.

En 1981 publican *Tiro al Blanco*, cuya canción homónima podría considerarse como condensación estética del concepto *Afrosound*. A pesar de que la canción es firmada sólo por Javier García, la participación de Sepúlveda es fundamental, como en muchas otras canciones cuyos créditos no aparecen por distintas circunstancias. El aporte de García es el motivo de la introducción, cuyo pulso rockero abre el track de manera muy contundente, y que evidentemente fue tomado de la canción *Margherita* del grupo italiano *Massara* (lo cual no puede menos que cuestionar su autoría). El resto de la canción fue propuesta por

Sepúlveda a partir de juegos cromáticos de difícil ejecución en la guitarra y que no permiten su inserción en algún tipo de estilo melódico, estableciendo dinámicas muy interesantes dentro de la canción que se debate entre un ir y venir que no termina de resolverse, lo cual produce una tensión permanente que da la falsa sensación de evadir la estructura armónica funcional. Esta sección además de la introducción, fue utilizada por Manu Chao en la canción *Malegría*, de su disco visionario llamado *Clandestino* de 1998. En general el disco es bastante irregular y se separa bastante del concepto de los discos anteriores, a excepción de unos cuantos cortes como *La Mordidita* de Fruko, que revive la sonoridad peruana con ciertos aires psico-tropicales y *El Esclavo*, también de su autoría, que tiene un carácter más cubano. Se destaca un gran solo de tres cubano que realiza Sepúlveda en la canción *Lucero* de *Fernando Morello*. Está incluido también el corte *Muñequita Bailarina* de Guillermo Chaponán proveniente del repertorio peruano. El disco, sin embargo, destaca por su estética visual. Hay una foto de una mujer desnuda de perfil que toma una guitarra de marca Teisco con las dos manos y la apoya sobre su muslo izquierdo el cual se levanta para hacer ángulo con la guitarra. La guitarra adquiere un sentido fálico bastante directo y la mujer cuya actitud demuestra dominar la situación parece indiferente a lo que ocurre. Tal como en el disco *Calor*, el fondo es plano y de un amarillo quemado que crea sensación onírica. El logo de *Afrosound* se posa sobre la zona púbica cumpliendo su objetivo de taparla y en la parte superior derecha con una tipografía grande dice, por fin, *Tiro al Blanco*.

El séptimo disco, publicado en 1984, tiene por nombre *La Negra Carolina*, cuyo corte homónimo es una cumbia de aire atmosférico compuesto por Heber Macías. Casi en su totalidad integrado por cumbias y de un destacado trabajo de la guitarra eléctrica, tanto en el desarrollo melódico de gran carácter como en los solos de gran expresividad. Vale mencionar los cortes *Esa Pareja* de Ramón Callejas, aún de bastante repercusión, cantado por May González y *Cumbia en La Jungla* de Fruko, en la que se mezcla el sonido sabanero estilo Corraleros con aires amazónicos peruanos. Se incluye además un interesante track de jazz fusion llamado *Birdland* de Joseph Zawinul, en el que se logra una correcta mixtura con rítmicas tropicales. El concepto visual mantiene la idea de *Tiro al Blanco*, presentando la misma modelo desnuda y de perfil, con actitud impasible pero ahora de rodillas apoyándose en una trompeta, sobre un fondo naranja y verde oliva de atmósfera onírica que juega cromáticamente con el contraste entre el fuego y el agua de mar. Con un trabajo muy juicioso de orquestación y arreglos, este disco funciona como la despedida de la agrupación que sufrirá ese año la desbandada de músicos pertenecientes a *Discos Fuentes*.

El último disco firmado como *Afrosound* se publicó en 1989 con el nombre de *Mar de Emociones*. Antes habían salido algunos temas en discos sencillos que tenían como finalidad ser difundidos por radio, como *La Bamba*, *Agüita e Coco* o *La Pava Congona*, e incluso, durante las sesiones para el disco del 89 decidieron grabar *La Negra Tomasa*, desde la versión del grupo mexicano *Caifanes*. *Mar de Emociones* es un disco que nada tiene que ver con *Afrosound* y en el que ya no participan sus integrantes y del cual sólo se destaca la canción *Nadie sabe mis penas*, dado el énfasis en la ejecución de las guitarras

que recuerda las mejores épocas del grupo. Para entonces Mariano se había retirado de *Discos Fuentes* y Fruko vivía en Estados Unidos. Los demás músicos pertenecían a otras agrupaciones y la escena musical ya veía aparecer el auge de los revivals y aquello que terminará denominándose tropipop.

Dentro de la revolución sonora tropical colombiana, ocurrida en los años 60 y 70, Afrosound fue uno de los proyectos más audaces e interesantes. Su fundación, en el amanecer de los 70, lo ubica casi al final del proceso experimental sonoro que se formalizaría bajo el apelativo de chucu-chucu, en un momento en el que la mayoría de las agrupaciones habían estandarizado sus propuestas creativas. Afrosound apareció como un aire fresco en el circuito musical del país, experimentando con sonidos provenientes del soul, el latin jazz, el rock y el funk, sin perder los pulsos rítmicos de la cumbia urbana de la que habían bebido los músicos durante la década anterior. Afrosound, más que un grupo musical, fue un taller de experimentación sonora que bien podríamos considerar pionero de un tipo de rock tropical colombiano.

Pedro Jairo Garcés. Pionero de la guitarra fusión tropical⁷

Pedro Jairo ha sido uno de los músicos más determinantes en el devenir de la música tropicalailable colombiana. Con una capacidad inconcebible para la composición y la interpretación de instrumentos. Ejecutaba con suficiencia el saxofón, la trompeta, la lira y por supuesto la guitarra, en la cual era un virtuoso. Su infancia la pasó en el Huila de donde era oriundo y muy joven se desplazó con sus padres y hermanos a Medellín. Pronto destacó en el colegio en actividades tan disímiles como el ajedrez, el fútbol y la música. Siendo aún muy joven se empeñó en aprender hipnotismo y según relatos de su hermano y conocidos lo practicó constantemente, muchas veces sin el consentimiento de las “víctimas”. Tomando el legado de su padre decidió dedicarse a la música con más intensidad y convenció a su hermano Guillermo de que fundaran un grupo. En ese momento, ya habían despuntado dos conjuntos con gran reconocimiento popular, *Los Teen Agers* y *Los Falcons*, y Pedro Jairo se propuso lograr algo similar, así que él mismo decidió fabricar una guitarra eléctrica, según los modelos que veía en fotos. Fue así como surgió *Los Golden Boys*. *Los Golden* se volvieron famosos por su impecable interpretación del twist, y dentro de su repertorio había no pocas canciones de Chubby Cheker, por lo tanto, los jóvenes de la época enloquecieron con el grupo. Eventualmente incluían cancionesailables, siguiendo los pasos de los grupos precedentes, con muy buenos resultados, sobre todo por la capacidad de Pedro Jairo de pasar de un ritmo a otro, hasta lograr fusiones entre porros, guarachas y parrandas con twist y rock and roll, algo que, si bien se notaba dentro de los conceptos de los otros grupos, no ocurrían con tanta naturalidad que con *Los Golden*. Pasó poco tiempo, y gracias a sus exitosas presentaciones en vivo, para que la empresa *Discos Fuentes*, que buscaba insistentemente un proyecto similar al de

⁷ Tomado de: Parra, JD (2017). Deconstruyendo el Chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana. Medellín: ITM

Los Teen, se fijara en ellos y les propusiera grabar. La condición era presentar una canción que recogiera lo que expresaban en vivo y Pedro Jairo compuso *El Elevao*, una mezcla de ritmo gaita con twist que, una vez presentado al público se convirtió en un éxito rotundo. De inmediato *Fuentes* les firmó exclusividad. El genio de Pedro Jairo lo convirtió en referente fundamental para la decisión de repertorios dentro de *Discos Fuentes*, hasta el punto que aceptaron su sugerencia de adaptar una canción peruana de Carlos Barquerizo Castro llamada *La Chichera*, algo impensado para entonces cuando la empresa se enfocaba en la caza repertorios bailables colombianos. Pedro Jairo logró hacer una versión potente que mezclaba la melancolía huayno de la original, pero agregándole pulsos cumbieros electrificados. Fue un éxito inmediato.

Luego se atrevieron con repertorios costeños directamente. Tomaron composiciones de *Los Corraleros de Majagual*, como *El Pirulino*, algo que parecía excesivamente irreverente, pero al final *Los Golden* impusieron sus arreglos. Luego sería el propio Alfredo Gutiérrez el que usaría canciones de Pedro Jairo para sus repertorios. Como guitarrista se convirtió en referente para todos los nuevos prospectos que acudían a sus shows en busca de aprendizaje y ciertamente a su alrededor se formó una suerte de escuela del “estilo Pedro Jairo”. Paralelamente a su trabajo con *Los Golden* insistió en un proyecto sólo de guitarra eléctrica, pero tuvo que aplazarlo varias veces. Para ello incluso fabricó una guitarra de doble mástil que se puede ver en algunos discos de *Los Golden*. Todos los guitarristas de la época esperaron con ansias el disco prometido por más de cinco años. Para el año '70 Pedro Jairo no dilató más su proyecto en solitario, acosado sobre todo por el movimiento de guitarra tropical que había explotado en Perú y del cual ya se veían estertores. De hecho, si revisamos metódicamente las intersecciones musicales entre Perú y Colombia nos encontraremos en sus orígenes la figura de Pedro Jairo, presentando una versión guitarrera de *La Chichera*, canción emblemática como la que más del movimiento Chicha en Perú. Presentándola bajo presupuestos de fusión entre rock and roll y ritmo tropical que para el momento no se usaba en el país inca, hasta tal punto que algunas canciones que adaptaron tempranamente, como *Liliana* de *Los Falcons*, tuvo como elemento clave la supresión de las guitarras. Es lógico pensar que Pedro Jairo se considerara con total autoridad para reclamar derechos de propiedad sobre aquel movimiento surgido entre las costas y las selvas peruanas. Y fue así como, por fin, en 1971 dio vía libre al que seguramente sería su proyecto definitivo: *La Guitarra Estereofónica*.

Para *La Guitarra Estereofónica* grabó suficientes canciones como para completar tres discos, los cuales seguramente iban a salir periódicamente. El disco que sirvió de debut se llama llanamente *La Guitarra estereofónica* de Pedro Jairo Garcés. Con una estética visual simple, aparece él sentado sobre un amplificador *Fender Deluxe* en plena ejecución de su guitarra *Teisco* azul, elegantemente vestido y sonriente mientras una fan de rodillas lo mira en actitud de total admiración, tomándose el tobillo con las manos. Esta escena según parece era frecuente en los shows de *Los Golden*, pues Pedro Jairo se convirtió en una suerte de *sex symbol*. El repertorio del disco comprende canciones en su totalidad costeñas con autores como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, José Barros, Alejo Durán, etc... El concepto

sonoro evidentemente presentaba una alternativa artística para el movimiento peruano, respaldado en huaynos y música andina. *La Guitarra Estereofónica* parecía consistir en reintegrar los objetivos iniciales del movimiento de fusión tropical juvenil de principios de los años 60 que terminó decantándose en los formatos de orquesta, con el fin de darle un sentido de continuidad sonora al movimiento juvenil como relevo de los proyectos de salón impuestos por Lucho Bermúdez. Sin embargo, en el disco se destaca con creces una versión surf de la célebre composición de Ernest Gold para la película *Exodus* de 1960, llamada, precisamente, *Exodus (The Land is Mine)*: sencillamente impresionante!!!. Como sabemos el proyecto fue truncado por su muerte temprana, ocurrida en Pereira en diciembre del '72. Pedro Jairo fue asesinado en circunstancias muy extrañas y ciertamente trágicas. Quizás demasiado seguro de sí, consideró que podía librarse de cualquier peligro, creyó estar por encima de las circunstancias y terminó pagándolo muy caro. Fue hallado en las orillas de un río, varios días después de su desaparición, un 12 de diciembre a la edad de 30 años. El resto de canciones que grabó para su proyecto fueron publicadas después de 1974 con los nombres de *Playa, Brisa y Mar* en *La Guitarra de Pedro Jairo Garcés y Nuevamente Pedro Jairo Garcés y su guitarra estereofónica*.

Mariano Sepúlveda “Paparí”. Pionero del rock tropical⁸

Pese a no haber grabado un proyecto a título personal durante su paso por la industria⁹, Mariano Sepúlveda ha sido el guitarrista más influyente de la música tropical colombiana. Desde sus comienzos en el conjunto *New Star Club*, determinó una estética interpretativa propia, en la que integraba distintas técnicas de ejecución que brindaban bastante versatilidad y expresividad a cada estilo interpretado. Trabajó en *Los Claves, Fruko y Sus Tesos, Los Bestiales, Los Ídolos, Wganda Kenya, Los Hispanos, Los Graduados, Los Soberanos* y por supuesto *Afrosound*. Su trabajo como compositor y arreglista es poco reconocido, pero en un estudio más preciso de obras en las que interpretó la guitarra, sobre todo en su paso por *Afrosound* durante los años '70, revelan sus grandísimos aportes. Al ser guitarrista oficial de *Discos Fuentes* durante casi veinte años, por sus virtuosas manos pasaron miles de producciones, en las que determinó ciertos pulsos rítmicos que sirvieron de referencia estilística para no pocos guitarristas de su época. Como puede constatarse por la mayoría de ellos, siempre fue reconocido como el sucesor de Pedro Jairo Garcés. De hecho, estuvo a punto de emprender el proyecto de la *Guitarra Estereofónica* con él, antes de la tragedia que significó su desaparición. *Paparí* participó activamente en varias canciones del proyecto *Fruko y sus Tesos* y se convirtió en gran amigo de Joe Arroyo quien lo nombra varias veces en sus canciones, por ejemplo en *Tania*. En uno de los cortes de *Afrosound, El Chorrillo*, la línea melódica vocal repite sin cesar su apodo.

8 Tomado de: Parra, JD (2017). Deconstruyendo el Chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana. Medellín: ITM

9 Si bien el maestro Mariano fue contratado por la empresa Codiscos para realizar una producción bajo su nombre en el año 1976 e incluso alcanzó a grabar cuatro temas, la producción finalmente salió bajo el nombre de “La Patrulla”, muy seguramente por su contrato de exclusividad con la empresa Discos Fuentes.

Su forma de tocar, que mezcla cierta rusticidad campesina con una destreza rítmica destacable, ciertamente influye sobre otros instrumentos que lo acompañan y consigue que las canciones terminen ajustándose a su dinámica interpretativa. Generalmente parece ejecutar acordes abiertos, pero de la nada aparecen motivos melódicos que aún interpretados solos serán complicados, con lo cual da la sensación de que sonaran dos guitarras a la vez. Su técnica depurada, que mezcla el uso de la pajueta de gancho y la articulación de pajueta plana, da libertad a todos sus dedos para abarcar todos los rangos armónicos que ofrece la guitarra en cada posición, con lo cual sus manos siempre están trabajando sobre armonías y melodías simultáneamente. Muchas de las canciones de *Afrosound* revelan esta característica y se hacen difíciles de interpretar para el guitarrista común. Sus modelos de referencia directa, como él mismo lo reconoce, fueron Pedro Jairo Garcés y León Cardona, sin embargo algunos guitarristas de la época, especialmente Santana y Enrique Delgado, le sirvieron de referencia según cada proyecto que enfrentó. Cuando nadie más lo hacía, se decidió a usar efectos de guitarra y aprovechó como ninguno la *Gibson Les Paul* de *Discos Fuentes* para definir una sonoridad distinta en un contexto en el que reinaban las guitarras *Teisco* y *Gretsch*. Dentro de los estilos que grabó se encuentran los ritmos tropicales, entre Cumbia y Chucu-Chucu (*Los New Star Club*, *Los Claves*, *Los Hispanos*, *Los Bestiales*, *Los Soberanos*, *Los Graduados...*), La Salsa (*Fruko y Sus Tesos*, *Joe Arroyo*, *Afrosound*, *Wganda Kenya*), el Latin Soul (*Afrosound*, *Wganda Kenya*), El Corrido y La Ranchera (*Los Vecinos*, *Trío Marimbancha*), La Balada (*Rodolfo*).

LA PRODUCCIÓN MUSICAL. EL ARTE DE LA GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

Nuestra idea inicial, al proponer nuevas versiones para piezas tradicionales de la música tropical colombiana, era establecer diálogos no frecuentes entre los diversos públicos familiarizados con esta expresión musical. La idea, tal como lo expusimos en la introducción era reconocer tramas y urdimbres dentro del gran relato de la tradición musical colombiana, de acuerdo a ciertas distancias formuladas desde el academicismo musical y la interpretación popular de las piezas. Para ello, partimos de dos frentes concretos: la formación académica de uno de los guitarristas y la experticia interpretativa de un músico popular, ligado a la tradición musical. entre ambos se podía establecer un diálogo prolífico que pudiera redundar en formas nuevas de creación sobre las piezas. El músico popular elegido fue el guitarrista Mariano Sepúlveda, dada su importancia dentro de la tradición tropicalailable en Colombia.

En alguna de las muchas conversaciones que tuvimos con el maestro Mariano Sepúlveda a lo largo de este proyecto y los que antecedieron a este trabajo de investigación, nos manifestó que siempre quiso interpretar la guitarra clásica, de hecho, en sus ratos libres y completamente “a oído”¹ interpreta obras de música andina colombiana, brasilera entre otros géneros internacionales. Esto nos motivó a proponerle realizar reinterpretaciones musicales de varias de las obras que fueron importantes en la tradición musicalailable y que tuvieran como principal referente el uso de la guitarra eléctrica en la cumbia en la ciudad de Medellín.

El reto consistía en realizar los arreglos que permitieran la interpretación de Mariano dentro de los estándares del sonido de la guitarra popular y acercarla al formato de la guitarra clásica. Es importante mencionar que el maestro Sepúlveda no usa notación musical tradicional. Si bien este hecho resulta trascendental para cualquier formato musical, para la música popular no tiene gran relevancia y es de hecho, muy común que los músicos populares no dominen el lenguaje de la notación musical, sin embargo, era necesario entablar una comunicación y un sistema que permitiera llevar a cabo la grabación sin la utilización de la notación musical tradicional, así uno de los productos finales fuera una partitura basada en la grabación realizada. Pudimos lograr una comunicación adecuada gracias al trabajo compartido y al uso de las grabaciones de pequeños demos con las propuestas musicales previos a la grabación y a la partitura.

Por otra parte, era necesario lograr una adecuada combinación de dos sonidos completamente diferentes, por un lado el sonido brillante, fuerte y presente de la uña o pajuela en la interpretación

1 El término “a oído”, se refiere a la capacidad de reconocer e interpretar melodías sin necesidad de una partitura, simplemente con escucharla, el músico logra su interpretación.

de la guitarra de Mariano, instrumento que al ser interpretado con plectro (imagen 1), genera una sonoridad distinta a la interpretación clásica, con más ataque y presión sonora, mientras que la guitarra clásica interpretada para este trabajo por el guitarrista Carlos Caballero, se caracterizó por tener un sonido de carácter pastoso y suave. Por esta razón, cada uno de los arreglos tendrían que ser pensados para que el dueto sonara balanceado desde el punto de vista acústico y equilibrado desde el punto de vista musical en cada guitarra.



Imagen 1. Pajuela, plectro utilizado por el maestro Mariano para interpretar la guitarra

Fuente: archivo personal del autor

Con base en estas características particulares de sonoridad y musicalidad, se iniciaron los arreglos de la producción fonográfica, en donde se tuvieron las siguientes consideraciones.

- Distribución de las voces: teniendo en cuenta que Mariano lleva interpretando dichas melodías por los últimos 40 años, era lógico que la primera voz o línea melódica principal recayera en él para su interpretación, sin embargo, esto conllevaría a delegar en la segunda guitarra toda la línea de acompañamiento y las segundas voces, lo cual, por obvias razones, recargó el trabajo de la segunda guitarra.
- Tonalidades: si bien la guitarra es un instrumento que puede interpretar piezas musicales en cualquier tonalidad existente, para los arreglos musicales se consideraron tonos que permitieran el uso de toda la extensión de la guitarra o tonos guitarrísticos; estos fundamentalmente tienen la condición de utilizar las tres últimas cuerdas de la guitarra al aire, es decir Re (D), La (A) y Mi (E). A la mayoría de las obras se les conservó el tono original, sin embargo, algunos fueron transportados a tonos que cumplieran con las condiciones ya mencionadas.
- Duración: varios de los temas seleccionados fueron arreglados y versionados tal cual como se encontraban los temas originales en la duración y distribución de sus partes, en algunos casos decidimos alargar un poco los temas, de tal forma que le pudiéramos sacar más provecho interpretativo a cada una de las obras. Esto dio como resultado un promedio de tres minutos y diez segundos (3'10") entre las 15 obras interpretadas.

Metodología de trabajo

El trabajo se realizó en varias etapas, la primera de ellas fue de exploración estilística e interpretativa, luego se procedió con los arreglos musicales, las grabaciones de los demos, luego la escritura de las partituras, la grabación asincrónica o no lineal de cada guitarra y posteriormente la verificación y corrección de la partitura final, veamos.

Exploración inicial

Esta etapa consistió en la realización de varias reuniones y ensayos de trabajo entre los dos guitarristas, de esta manera empezamos a explorar y a buscar el sonido deseado, las capacidades y el alcance del nivel guitarrístico necesario para realizar un ensamble adecuado de las obras. En esta etapa, tuvimos incluso la oportunidad de presentar cinco de las primeras obras que exploramos en una presentación en público, esto sirvió de medidor para varios aspectos, entre ellos, el que consideramos más importante y era si el producto final sería llamativo para una audiencia determinada, teniendo en cuenta que la mayoría de estas obras fueron realizadas con propósitos comerciales, de baile y entretenimiento; para fortuna del proyecto, los resultados fueron muy alentadores, a pesar de que el nivel interpretativo estaba apenas en sus primeras etapas la respuesta del público fue muy satisfactoria, lo que nos permitió continuar con el proyecto de manera precisa.



Imagen 2. Tarjeta de invitación al lanzamiento del libro donde presentamos la primera versión del trabajo del dueto en la Fiesta del Libro de 2018

Fuente: Fondo Editorial del ITM.



Imagen 3. Concierto en el marco del lanzamiento del libro “Deconstruyendo el Chucu-chucu”



Imagen 4. En la imagen se encuentra el equipo investigador conformado de izquierda a derecha por Carlos Caballero, Juan Diego Parra y Mariano Sepúlveda

Fuente: archivo personal del autor.

Es importante mencionar que, en esta primera etapa, el equipo de trabajo el cual vemos en la imagen anterior realizó la selección de las piezas que serían interpretadas y registradas en el proyecto. Ahora bien, era necesario tener ciertos referentes para el estilo interpretativo que tendría el dueto, en este punto fue necesario escuchar algunos duetos de guitarristas para tener una idea de a donde queríamos llegar a nivel técnico y estético sonoro, sin embargo, la mayoría de los duetos consultados tenían un carácter y corte clásico, con sonidos homogéneos y precisos que se alejaban del carácter “popular-clásico” que necesitaba el proyecto. En esta búsqueda encontramos un dueto que nos llamó la atención por su libertad y soltura en la interpretación, conformado por el guitarrista brasileiro Toquinho a dúo con Paulinho Nogueira y grabado en 1999; en este precioso álbum, ellos

realizan una mezcla de canciones tradicionales, choros, sambas e incluso música barroca con una intención y carácter propio del bossa nova sin limitarse en la expresividad, esto combinado con un sonido apropiado a la estética del proyecto que da cuenta de un muy buen proceso de grabación y un nivel elevado de preparación musical.

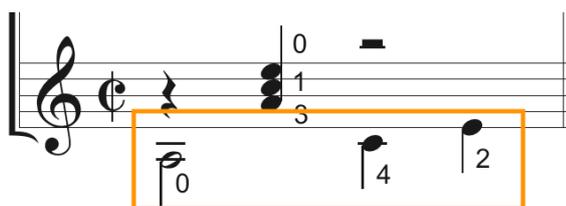
Arreglos musicales

Una vez terminado ese primer momento exploratorio y de selección de obras, iniciamos el proceso de los arreglos musicales con elementos característicos de un dueto para guitarra clásica al estilo interpretativo de la guitarra popular, con las referencias antes mencionadas. En este punto fue necesario tomar ciertas decisiones de carácter musical para la evolución del proyecto, la principal de ellas fue, no alejar mucho la interpretación del maestro Sepúlveda de las versiones originales, las cuales viene interpretando desde hace más de 40 años, esto inconscientemente, crearía una barrera que le impediría interpretar y memorizar nuevas líneas melódicas con sus respectivas digitaciones, sumado a la condición de que sus ejecuciones originales eran para la guitarra eléctrica, lo cual difiere mucho de la guitarra clásica y acústica tradicional.

Ahora bien, no todas las obras se conservaron de la misma manera que la versión original, en algunos casos fue necesaria la modificación de ciertas formas melódicas y la distribución de segundas voces, muchas de ellas sugeridas en las sesiones de trabajo inicial de exploración por el mismo Mariano, algo que facilitó mucho el trabajo de ensamble teniendo en cuenta el tremendo talento, versatilidad y musicalidad que le han dado tantos años al lado de ese instrumento musical.

Si bien la primera guitarra interpretada por Mariano tendría la gran responsabilidad del canto y las líneas melódicas principales y en algunos casos segundas voces o pequeños acompañamientos en forma de arpeggio, la segunda guitarra debería tener tres funciones fundamentales, el bajo, el acompañamiento armónico y las segundas voces melódicas, veamos algunos aspectos que se tuvieron en cuenta para los arreglos de la segunda guitarra:

El bajo: la primera de las funciones era la de llevar el bajo característico del ritmo de cumbia, el cual, escrito en compas de dos medios o compás partido (♩), tendría la notación de una blanca y dos negras para cada compás, veamos un ejemplo en la menor (Am):



Ejemplo musical 1. Notación del bajo en la segunda guitarra

Ahora bien, existe otra variación en el bajo, muy común en las canciones grabadas

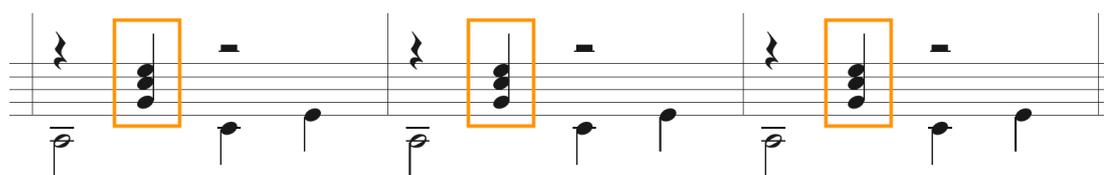
por Jairo Jiménez con la agrupación Los Hispanos y en general por otras agrupaciones, la cual consistía en que, al cambiar de la tónica a la dominante (I-V), la tónica estaba en fundamental y la dominante en segunda inversión, y esto funciona para cualquier modo, mayor o menor, la característica del 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):



Ejemplo musical 2. Variación del bajo con el quinto grado de la escala de pivote

En el fragmento anterior podemos apreciar que, en el primer compás, el bajo rompe el ritmo característico de la cumbia de blanca y dos negras, para hacer dos blancas, a partir de la fundamental y que se mueve cromática y ascendentemente hacia el segundo grado de la tonalidad, correspondiente al quinto grado del acorde de dominante, de tal manera que, el quinto grado de la escala correspondiente al primer grado de la dominante queda como pivote entre los dos acordes de dominante y tónica, en otras palabras, el acorde dominante se interpreta en segunda inversión.

Acompañamiento armónico: el acompañamiento clásico de la música tropical o chucuchucu, sigue el golpe a contra tiempo del llamador en la cumbia, en algunas ocasiones dos veces por compas, sin embargo, en la mayoría de las veces, solamente se ejecuta una vez en la mitad del primer tiempo y puede tener una corta duración o por el contrario y de acuerdo con la necesidad del arreglo puede tener una duración prolongada, veamos un ejemplo también en La menor (Am):



Ejemplo musical 3. Notación del acompañamiento en la segunda guitarra

Ahora bien, el acompañamiento puede variar de acuerdo a la parte de la obra que se esté interpretando, no son lo mismo las partes correspondientes a lo que en una canción se denomina estrofa, a aquellas partes en las que evidentemente sugieren estar representando el coro, esto para dar una semejanza con la forma musical de canción, sin embargo, esto se deja a criterio del arreglista y la obra en particular; usualmente las partes intermedias, puentes o intersecciones se realizan con un acompañamiento básico como el presentado anteriormente, en cambio, las partes principales suelen acompañarse

con algún tipo de arpeggio que simule el “tumbao” correspondiente al piano en los arreglos de conjunto tradicional, veamos en concreto un acompañamiento de este estilo, esta vez también en la tonalidad de La menor (Am):



Ejemplo musical 4. Acompañamiento en arpeggio en la segunda guitarra

En la imagen anterior, podemos apreciar dos compases con los dos tipos de acompañamiento, el primero con un acorde en la mitad del primer tiempo y en el segundo con el arpeggio característico de los arreglos realizados.

Segundas voces melódicas: sin lugar a duda, la combinación que más dificultad conlleva para la interpretación es aquella en la que se combinan las melodías, ya sean de primeras o segundas voces, con el bajo acompañante, el cual, por razones de carácter rítmico no debe dejar de sonar en ningún momento de la pieza; veamos un ejemplo de segunda voz en un fragmento musical en la tonalidad de Do menor (Cm):



Ejemplo musical 5. Segunda voz melódica con bajo acompañante

En el fragmento anterior podemos apreciar que la segunda guitarra esta haciendo la segunda voz melódica a la primera guitarra, al tiempo que debe conservar la estructura rítmica en el bajo.

Otra de las variaciones interesantes que se realizan por parte de la segunda guitarra, es cuando al mismo tiempo que desarrolla el bajo y la melodía, aparece el acorde acompañante ubicado en la mitad del primer tiempo del compás, por supuesto, no todas las veces se puede realizar por lo complejo de la ejecución; a continuación, tenemos un fragmento de esta variación en la tonalidad de La menor (Am), veamos:

Ejemplo musical 6. Fragmento con bajo, acompañamiento y segunda voz en la segunda guitarra

En el fragmento anterior podemos apreciar la combinación entre la melodía de la segunda voz (recuadro), el bajo y el acompañamiento en la mitad de los primeros tiempos de cada compás (flecha).

Otro de los componentes interesantes a la hora de realizar los arreglos musicales, tenía que ver con los solos de guitarra, que tienen varios de los temas seleccionados para este trabajo. Lo que hicimos fue seleccionar, cuáles solos queríamos volver a reinterpretar o recrear y cuales íbamos a conservar lo más parecido a la versión original. De los 15 temas grabados tan sólo ocho tienen solos en sus versiones originales, lo que hicimos tuvo un poco de carácter democrático y decidimos repartir cuatro solos para cada intérprete, de esta manera cada uno tendría una propuesta creativa adicional que aportar al proyecto.

Las grabaciones de los demos

Una de las estrategias más importantes implementadas para lograr ensamblar las piezas musicales, fue la del uso de sistemas de grabación DAW² para la realización de demos, los cuales, le permitieron a Mariano la escucha y una primera propuesta interpretativa. En este punto, el guitarrista Carlos Caballero realizó una primera propuesta musical basado en el tema original, a partir de allí empezamos a realizar el arreglo musical, iniciando por la primera guitarra y luego por la acompañante.

Para el proceso de grabación en un sistema DAW de manera individual, es decir, sin un asistente o grabador que acompañe la ejecución mientras se realiza la grabación, es recomendable utilizar, en el secuenciador o sistema DAW, un canal independiente para la grabación y otros para la reproducción, de esta forma siempre tendremos el canal de referencia para la escucha de lo que ya está grabado.

En algunas ocasiones se pudo contar en un canal independiente, con la pista del tema original, de esta manera pudimos realizar un mapeo del tiempo con el cual grabaron la canción y a partir de allí, realizar una propuesta interesante del tempo de la canción. Esto se pudo realizar en muy pocos temas, pues la mayoría cambiaron sus tiempos para la adaptación a dueto de guitarras, siendo los casos más evidentes los de los temas *Caliventura*, *Tiro al Blanco* y *Estrella*. En la siguiente imagen, podemos apreciar el DAW utilizado, que para este caso fue Pro-Tools v.2018 en el que se muestran los dos canales

² DAW: término que proviene de las siglas en inglés de Digital Audio Workstations y que hace referencia a los programas de producción musical.

de reproducción y el canal de grabación.

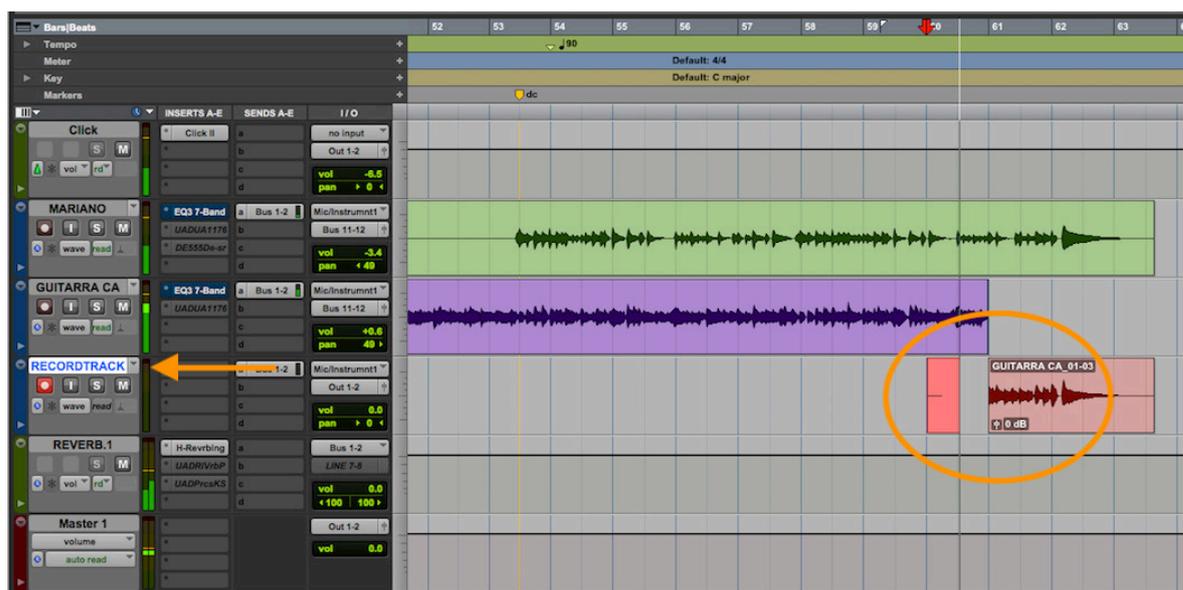


Imagen 5. Secuenciador multitrack con los canales de grabación y reproducción

Fuente: elaboración del autor.

Cada uno de los demos se envió posteriormente a Mariano para que los escuchara y estudiara antes de iniciar el ensamble de las grabaciones, en donde incluso realizó sugerencias que fueron tomadas en cuenta para la interpretación a la hora de la grabación.

La escritura de las partituras

Este fue quizás uno de los momentos más complicados del trabajo, principalmente por lo que conlleva el proceso de edición de una partitura, vamos a describirlo por etapas. Lo primero fue la elaboración de las pistas en formato MIDI³ y para esto, no se trabajó directamente sobre el editor de partituras -que para este caso fue el Finale- sino sobre un DAW directamente, el mismo que utilizamos para la grabación de los demos. De esta manera tuvimos mejor maniobrabilidad y velocidad de trabajo, teniendo en cuenta que el proceso de programación MIDI se realiza con mayor confiabilidad en sistemas DAW que en un editor independiente de partituras.

Se debe mencionar en este punto la importancia que tenía desde el proceso de grabación del demo y posteriormente el de las partituras, la configuración de cada sesión con el tempo, la velocidad y el compás con el que finalmente serían exportados los archivos MIDI para ser importados desde el editor de partituras, en la siguiente imagen podemos apreciar la configuración de una de las sesiones realizadas.

³ De las siglas en inglés Musical Instruments Digital Interface y hace referencia al protocolo que permite la comunicación entre equipos digitales y los instrumentos musicales que soportan dicha tecnología.

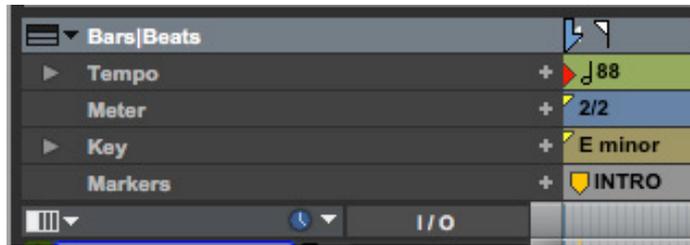


Imagen 6. Configuración de la sesión del DAW para la programación MIDI

Fuente: elaboración del autor.

En la imagen anterior, podemos observar los tres ítems más importantes que utilizamos para la configuración de cada sesión de los demos y las partituras, en primer lugar el tempo estaba ajustado con valor de Blanca y no de Negra como suele utilizarse por defecto; el tempo es de 88 BPM⁴, lo cual está acorde con los tiempos aproximados de la cumbia, luego está la configuración de la métrica del compás, la cual, desde el inicio quedó en 2/2 o compás partido y finalmente la tonalidad de la obra. La importancia de configurar todos estos parámetros desde el inicio permitió que, al momento de importar la información en el editor de partituras, toda esta información se conservara.

Para la programación MIDI de cada guitarra, utilizamos la misma sesión o plantilla en donde se realizaron los demos de escucha para Mariano, de esta forma era más eficiente transcribir exactamente la música que contenía cada guitarra, esto se realizó, por supuesto, con guitarra en mano para comprobar que la frase fuera ejecutable y con la ayuda de un controlador MIDI o teclado que permitió la interpretación a través del instrumento virtual utilizado en el DAW. En la siguiente imagen podemos apreciar una sesión de programación MIDI utilizando la misma plantilla en la que se realizaron los demos.

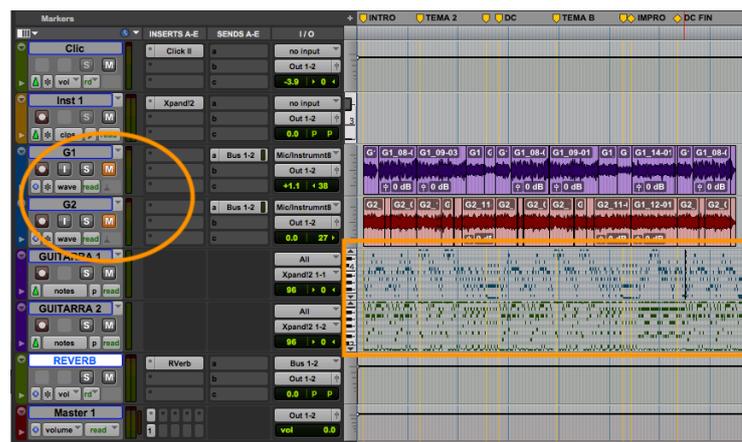


Imagen 7. Plantilla en DAW para programación MIDI

Fuente: elaboración del autor.

En la imagen anterior, podemos apreciar los dos canales enmudecidos de audio en los que se grabó el demo (óvalo), y los dos canales con la programación MIDI de cada una

4 Referente a las siglas en inglés Bites Per Minute o golpes por minuto.

de las guitarras (rectángulo). Se observan también, el canal del metrónomo o clic, que es fundamental para realizar correctamente la grabación y el canal del instrumento virtual, de donde saldrían los sonidos MIDI que permitieron una programación o secuenciación⁵ más precisa.

Una vez programada cada una de las guitarras, se procedió con la exportación de los dos canales de guitarra a formato .mid, el cual, posteriormente permitió la importación desde el editor de partituras. Una vez todas las pistas estuvieron en archivo .mid, se importaron desde el editor de partituras Finale, allí el procedimiento de trabajo fue el siguiente.

En primer lugar, se creó una plantilla o sesión desde el inicio, con la tonalidad, el tempo y los dos sistemas de guitarra; al mismo tiempo importamos a una sesión independiente los archivos MIDI realizados en el DAW, de esta forma tendríamos dos sesiones, la de la partitura y la de los MIDI importados. Luego, pegamos la primera guitarra completa de la sesión importada a la sesión nueva y ajustamos las alturas (en ocasiones se desajustan entre el programa DAW y el editor de partituras). Ahora bien, la segunda guitarra tuvo un tratamiento diferente, esto fue necesario porque esta guitarra tiene como mínimo dos voces, que serían el bajo y el acompañamiento, por lo tanto, tuvieron que ser ubicadas en diferentes capas para su correcta escritura en la partitura, incluso algunos temas tenían tres voces o tres capas, como se denomina en el software de edición. Para realizar de manera más ágil la edición de la segunda guitarra, procedimos a explotar o separar (en términos del software editor de partituras), en dos pentagramas diferentes la segunda guitarra, de tal forma que el acompañamiento y las melodías quedaran en pentagramas diferentes, de esta forma fue mucho más sencilla su edición.



The image shows a musical score for 'GUITAR 2' in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The middle staff contains a bass line with notes G3, F3, E3, and D3. The bottom staff contains a bass line with notes G2, F2, E2, and D2. Three orange arrows point to the first three notes of the top staff, indicating the separation of the melodic voice from the accompaniment.

Ejemplo musical 7. Proceso de separación de voces de la segunda guitarra

Finalmente, una vez se obtuvieron todas las notas de las dos guitarras en la nueva sesión, se procedió a realizar las ediciones de vueltas y repeticiones; de nuevo, con guitarra en mano se verificó la digitación de cada guitarra, luego la realización de dinámicas y finalmente una primera impresión para realizar correcciones y volver a la corrección final de la partitura antes del inicio de la grabación de la producción discográfica.

⁵ Secuenciación se refiere a la actividad de programar cada uno de los instrumentos musicales dentro de un programa musical o DAW.

Producción discográfica

El proceso de grabación se compone de tres partes fundamentales, la preproducción, la grabación o registro y la postproducción (Caballero: 2010 p.111), en cuanto a la preproducción podríamos decir que fue la parte inicial correspondiente a la exploración, arreglos musicales, grabación de demos y partituras, todo esto para llegar al proceso de registro, que fue donde finalmente se plasmó, en un formato capturado de forma digital, la expresión artística que se registró en la producción musical, de allí la importancia del concepto de “arte de la grabación”, el cual presenta al estudio de grabación, como un instrumento musical más, con la posibilidad de intervención artística, en donde más que un medio o herramienta de captura, se convierte en un componente creativo con carácter y personalidad dependiendo del protagonismo que quiera darle el productor. “In the studio technical decisions are aesthetic, aesthetic decisions are technical, and all such decisions are musical” (Frith & Zagorski-Thomas: 2012, p. 3). En esta cita se resume la importancia del estudio de grabación para las producciones musicales, en donde decisiones de carácter técnico y estético se juntan para crear música.

En este punto, el concepto de *staging* o de puesta en escena planteado por Lacasse (2005) y Zagorsky-Thomas (2014), es primordial para la realización de la grabación. En él se plantea la escenificación de una obra musical grabada en un espacio y/o lugar determinados, esto no necesariamente hace referencia al realismo sonoro buscado en la primera mitad del siglo XX por compañías como la RCA Victor o Columbia, empresas desarrolladoras de equipos de audio, que montaban un reproductor de sonido en un escenario y tapaban los ojos de los asistentes con el reto de identificar y diferenciar, el sonido grabado emitido por el artefacto, al sonido de los músicos en el escenario. En realidad, el concepto de puesta en escena se refiere a las posibilidades que los equipos de audio profesional permiten realizar al ser controlados y programados por el productor musical, de allí que una grabación realizada en un espacio determinado pueda ser presentada en otro escenario; finalmente no se trata del realismo de la grabación, es más la grabación como obra artística mas allá del concepto de espacio real de la captura. En este concepto, prima la presentación final, el resultado final que deriva de un proceso previo creativo, en donde los instrumentos musicales no son propiamente los convencionales, aquí los procesadores, los preamplificadores, los micrófonos y su ubicación son los que condicionan el resultado final. Al respecto Zagorsky-Thomas menciona:

Perhaps the most obvious, and certainly the most widely studied, aspect of staging in recorded music has been the creation of the impression of real and imaginary space through the production process. Perceptions of intimacy, scale and atmosphere that suggest or reinforce particular interpretations of a performance have become the common currency of recorded music. (Zagorsky-Thomas: 2014 p.39)⁶

6 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 interpretaciones particulares de una interpretación se han convertido en la moneda común de la música grabada. Traducción: Carlos Caballero.

Volviendo a la referencia de la producción del año 1999 de Toquinho y Paulinho de Nogueira, la sensación de puesta en escena por parte de este dueto es sin lugar a duda, la del ensamble en sesión y la magnificencia del lugar de grabación, esto muy seguramente gracias al gran tratamiento de la reverberación y la puesta a punto de cada instrumento en el proceso de mezcla. Tratar de llegar a ese sonido particular, para el caso nuestro era complicado, teniendo en cuenta en primer lugar, el nivel guitarrístico y por supuesto, la trayectoria musical de los artistas, por lo tanto, recrear las condiciones particulares de dicha grabación era muy complicado desde el punto de vista técnico y musical, sin embargo, con el uso de las herramientas adecuadas y la aplicación de conocimientos básicos de acústica de espacios, pudimos resolver varios de los problemas encontrados en el proceso de captura y para ello, lo más importante fue decidimos a realizar una grabación asincrónica⁷, también llamada no lineal, de esta forma podíamos estar mucho más seguros de nuestra interpretación y avanzar de manera rápida en el proceso de registro y captura de cada instrumento.

A nivel técnico y como ficha de referencia, vale la pena mencionar los equipos de la cadena de sonido o flujo de la señal que intervinieron en el proceso de captura de las dos guitarras. En primer lugar se encuentra el transductor, para este caso realizamos la captura con un micrófono de cierta edad y uso, perteneciente a las primeras versiones de dicha referencia de la marca austríaca AKG con la referencia C 414 B – ULS construido en el año de 1988, este micrófono tiene una respuesta en frecuencia mucho más plana que las versiones modernas, las cuales están un poco más cargadas de frecuencias altas, de esta forma estábamos seguros que la guitarra estaría balanceada en todo su espectro. Si bien, estos micrófonos son construidos en procedimientos industriales, su revisión y chequeo se realiza de manera individual a cada uno de los productos, el micrófono utilizado tiene una medición específica de acuerdo con su modelo, la cual podemos apreciar en la siguiente imagen.

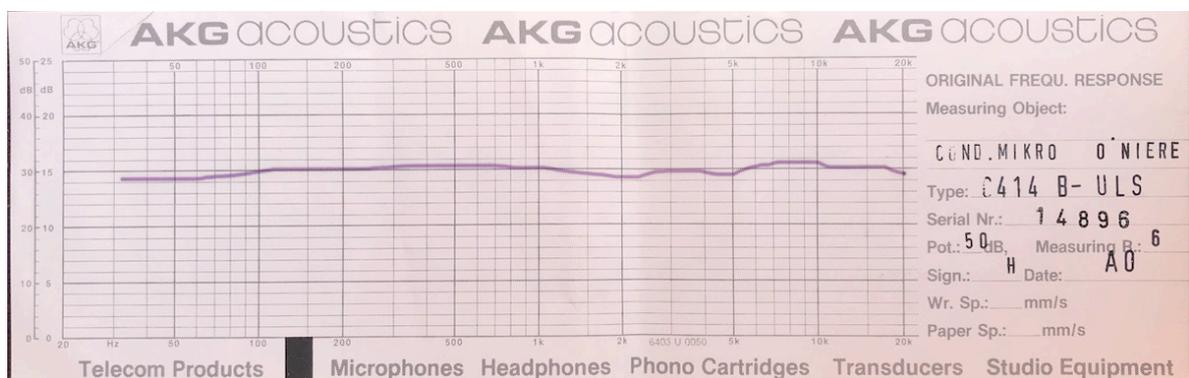


Imagen 8. Respuesta en frecuencia del transductor usado en la captura

Fuente: archivo personal del autor.

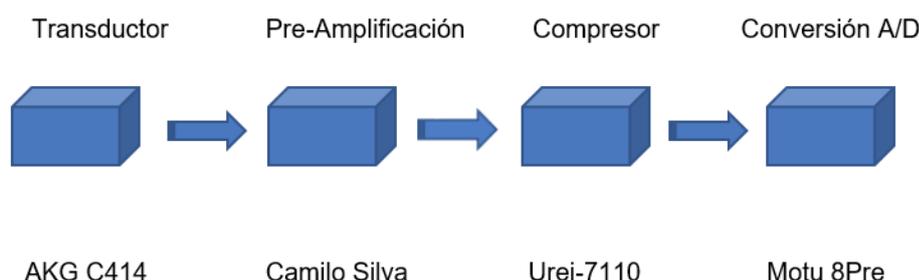
La imagen anterior nos muestra una respuesta en frecuencia bastante plana, con

⁷ La grabación asincrónica o grabación no lineal, es aquella en la que es posible introducir, uno a uno cada instrumento musical y presentarlos al final como una sola grabación, esto con la ayuda del proceso de edición.

un par de leves caídas en 2 y 4 kHz y un pequeño realce entre los 8 y los 10 kHz, este comportamiento en frecuencias altas nos permitió anticipar que esas frecuencias en la guitarra, principalmente las que provienen del ataque de las uñas en la fricción con la guitarra y los armónicos superiores de las notas superiores de la guitarra, tuvieran una respuesta adecuada. En este caso lo más importante es la curva casi plana entre la respuesta de las frecuencias medias y bajas del transductor, esto es importante porque la parte más compleja de trabajar en el instrumento, son precisamente los medios bajos, de tal forma que no tuvimos en el resultado final, ningún realce significativo en esas frecuencias.

Otro de los elementos importantes en la cadena es el relacionado con el proceso de pre-amplificación, el cual lo realizamos con un equipo construido en Colombia por uno de los mejores ingenieros de mastering y constructores de tecnología de audio de nuestro país, se trata del Camilo Silva Dual All Discrete Class A Jfet. Posterior al proceso de pre-amplificación y antes del ingreso a la tarjeta de sonido para la conversión A/D⁸, la señal la pasamos por un procesador dinámico, el cual nos permitió entregar una señal constante y estable al convertidor, el procesador utilizado fue el Urei Model 7110.

La conversión se realizó con una tarjeta de sonido Motu 8-Pre, a partir de allí los demás procesos fueron por medio de procesadores en plugins o software.



Al momento de la grabación, en primer lugar, capturamos la segunda guitarra, aquella que contenía el bajo y la armonía, este procedimiento se realizó de la misma manera que se hicieron los demos, es decir, con un canal de grabación diferente al de reproducción y en una sesión del programa DAW completamente diferente; con base en la partitura se realizó el mapa de tiempo y se realizaron las capturas. En este punto la ubicación del micrófono fue lo más importante, esto debido a que el cuarto de grabación era pequeño y con poco tratamiento acústico, de tal forma que fue necesario jugar con la cercanía del micrófono a la fuente y a la vez con la poca acústica del cuarto, que para estos casos es mejor tratar de anularla lo más posible. Para la segunda guitarra fue además necesario el incremento de la ganancia del preamplificador, de tal forma que cuando se grabara la primera guitarra se pudiera emparejar el nivel, debido a la fuerte sonoridad del estilo interpretativo de Mariano Sepúlveda con pajuela o plectro.

Al momento de grabar la primera guitarra, fue necesario ubicar de forma diferente el micrófono con respecto a la ubicación utilizada en la grabación de la segunda guitarra,

⁸ A/D hace referencia al proceso por medio del cual se convierte el audio analógico en audio digital a través de un aparato de hardware.

toda vez que, al ser interpretada con pajueta tenía un ataque más agresivo y por lo tanto un contenido mayor de formantes y armónicos superiores, de tal forma que la decisión fue alejar el micrófono un poco más, en relación con la segunda guitarra, esto permitió balancear, al menos desde el posicionamiento del micrófono, la diferencia de tonos entre las dos guitarras.



Imagen 9. Sesión de grabación de la 1ª guitarra

Fuente: archivo personal del autor.

Una vez grabadas las dos guitarras, fue necesario hacer algunos ajustes de edición que permitieran un mejor ajuste rítmico del dueto, esto daría pie para mejorar algunas interpretaciones e incluso proponer diferentes efectos sonoros que enriquecieron el resultado final.

Finalmente, para el proceso de mezcla y masterización, recurrimos a otro de los integrantes del equipo de trabajo del grupo de investigación en Artes y Humanidades del ITM, el profesor y productor musical Daniel Marín, quien finalmente dio el último toque estético sonoro para lograr el color deseado en la producción; él también contó con las referencias musicales antes mencionadas, de igual forma propuso una estética que girara en torno a un sonido un poco menos contemporáneo y más hacia una estética de años pasados, esto en resumidas cuentas se pudo lograr a través del uso de procesadores en hardware, en combinación con plugins emuladores de cinta analógica y sobre todo de una reverberación de resortes, la señal además fue pasada por un sumador de señales de audio analógico que imprimió una sonoridad y espacialidad diferente a los procesos solamente de software.

La cadena de audio para la mezcla y masterización final del producto estaba compuesta por elementos de carácter digital y otros analógicos, esto es lo que se llama una cadena de mezcla híbrida, que consiste en la combinación de equipos de hardware analógicos

con equipos digitales, sean estos en hardware o por medio de “plugins” que se instalan en los sistemas de producción musical y permiten emular, de manera digital, la mayoría de procesos que existen en los aparatos físicos o hardware. Con base en una cadena de audio o flujo de señal que, en otras palabras, es por donde pasa la información sonora de la música grabada para que finalmente se convierta en un archivo de audio reproducible en cualquier sistema, de carácter híbrido, estábamos incluyendo procesamiento analógico con carácter “vintage” que finalmente darían una estética sonora particular a la producción discográfica, ubicando el “staging” o escenario, en un lugar y carácter preciso.

La línea digital y sistematizada de la cadena estaba compuesta por los siguientes plugins:

- BrianworxV2
- Manley Massive Passive (UAD)
- Fairchild 670 (UAD)
- K stereo (UAD)
- Ampex ATR102 (UAD)
- MI1 (MSDCP)

La línea analógica tenía los siguientes equipos:

- X-Desk Solid State Logic
- Soundworks 424 Spring Reverb

De los anteriores elementos, los plugins tienen una particularidad y es que la mayoría de ellos están simulando equipos de la época en la que fueron grabadas las canciones originales de Afrosound.

LA PROPUESTA ARTÍSTICA. LA GUITARRA CLÁSICA Y LA MÚSICA TROPICAL

Este capítulo estará dedicado a la obra musical denominada “Duetos de Cumbia en Guitarra Clásica-Popular”, aquí presentaremos las obras por medio de una introducción a cada una de ellas y una contextualización del arreglo musical, así como también algunas indicaciones de interpretación.

Vale la pena mencionar que, en la mayoría de las obras, a la primera guitarra le corresponde la primera voz de los arreglos musicales, en algunas ocasiones, la primera voz le corresponde a la segunda guitarra a la vez que hace el bajo y la primera guitarra pasa a realizar algún acompañamiento con arpeggios. Si bien los solos están ubicados siempre en la primera guitarra, en la grabación discográfica no siempre ocurre de esta manera, esto debido a que, como lo mencionamos anteriormente, decidimos dividirnos los solos en la grabación. En cada introducción, realizaremos la aclaración de quien realizó el sólo en la grabación.

Obra N° 1. La Chichera¹

Compositor: Carlos Barquerizo Castro

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: Sol mayor (G)

Tempo: 88 BPM

Solo de guitarra: Mariano Sepúlveda

Audio 

Esta canción, grabada en Colombia por los Golden Boys en el álbum ¡De nuevo! del año 1966 para el sello Fuentes, fue originalmente grabada por la agrupación peruana Los Demonios del Mantaro en el año 1965, esa versión fue uno de los primeros acercamientos a la cumbia por parte de los peruanos y fue grabada con batería, instrumentos de viento y armónica. La versión de los Golden Boys incluye la guitarra eléctrica y unos coros, además de una buena interpretación del ritmo que, por su tempo, es más parecido al porro que a la cumbia.

En la versión de los Golden Boys, la instrumentación esta conformada por batería / tumbadora / maracón (o algún instrumento de semillas) / contrabajo / órgano / saxofón / guitarra

¹ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/la-chichera?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroysepul-veda_cumbias_y_otros_aires

/ voces. El bajo tiene la interpretación propia del porro, sin embargo, en las secciones de percusión abierta, realiza una anticipación o síncopa un poco más característica de los ritmos afrocubanos, caribeños o antillanos, es decir un poco más montuno. El tema termina con un solo de saxofón y se va desvaneciendo.

En la versión realizada por nuestro dueto, la guitarra uno hace la melodía principal a sextas y la segunda guitarra realiza un acompañamiento contrapuntístico en arpeggios repetitivos en la primera parte del tema, en la segunda parte la melodía es interpretada por la guitarra dos en la octava inferior para poder hacer los bajos al mismo tiempo, mientras la guitarra uno realiza acompañamiento y melodías contrapuntísticas en la parte inferior. En este punto es importante resolver el tema de las dinámicas, esto debido a que la primera guitarra debe bajar su dinámica para no opacar, por la altura de su interpretación, a la segunda guitarra que realiza la melodía. Finalmente, el solo es interpretado y creado por el maestro Mariano para esta producción en particular. A diferencia del final del tema grabado por los Golden Boys, nuestro arreglo realiza un *da capo* para terminar con el mismo tema de la introducción.

La Chichera

Autor: Carlos Baquerizo Castro

Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 88$

1/2 CVII

Guitar 1

Guitar 2

mf (p)

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CX

Gtr. 1

Gtr. 2

p

simile

1/2 CX

Gtr. 1

Gtr. 2

La Chichera

The musical score for "La Chichera" is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system (measures 21-24) includes first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the first system, while the second ending leads to the start of the second system. Dynamic markings include *mf* and *f*. The second system (measures 25-28) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 29-32) features a *mp* marking and includes a *mf* marking in the bass line. The fourth system (measures 33-36) continues the piece. The fifth system (measures 37-40) includes a *f* marking and concludes with a *mf* marking. Performance instructions include "D.C. al Coda" (Da Capo al Coda) and "solo" in the fifth system. The score is annotated with various fingerings and articulation marks throughout.

La Chichera

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The score is organized into six systems, each containing two staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system starts at measure 41. The second system starts at measure 45. The third system starts at measure 49. The fourth system starts at measure 53. The fifth system starts at measure 57. The score includes numerous fingerings (1-4) and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a *mf* dynamic marking in the final system.

La Chichera

The musical score for "La Chichera" is presented in three systems, each with two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 61. Gtr. 1 plays a melodic line with slurs and accents, while Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, with Gtr. 1 playing a similar melodic line. The third system starts at measure 69 and concludes with a double bar line. It features more complex notation, including fingerings (e.g., 2, 4, 2, 1, 0, 1) and accents on the Gtr. 1 staff. The Gtr. 2 staff shows a sequence of chords and notes, ending with a final chord marked with a "2" below it.

Obra N° 2. Caminito Serrano²

Compositor: Enrique Delgado

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 90 BPM

Solo de guitarra: Mariano Sepúlveda

Audio 

La obra fue grabada en el año de 1974 para el sello discográfico Zeida, de la compañía Codiscos por la agrupación *La Patrulla*, en ella, Mariano Sepúlveda también fue el guitarrista líder. La canción fue publicada un año después bajo el nombre de Afrosound por el sello fuentes en el disco Calor.

La composición original es del peruano Enrique Delgado para su grupo Los Destellos. Delgado fue uno de los guitarristas destacados en la tradición de la cumbia eléctrica peruana, la cual representó un gran referente en la música de Afrosound y Mariano Sepúlveda.

El arreglo de *La Patrulla* fue interpretado por los siguientes instrumentos, guitarra eléctrica 1 y 2 / bajo eléctrico / güiro / timbales / conga / bongo. La forma del tema da cuenta de dos partes A y B, donde A, se interpreta primero en la octava media de la guitarra y luego se repite en la octava superior y B, en donde el ritmo se abre con el platillo a contratiempo y el bajo hace un ritmo más parecido al son con anticipación de síncopa al acorde siguiente. Como particularidad el bongó en este tema esta continuamente jugando y haciendo repiques.

En la primera parte (A) la segunda guitarra acompaña a contratiempo y luego hace un contrapunto y segunda voz a la guitarra líder. En la segunda parte, acompaña siempre a contratiempo.

En la propuesta realizada, decidimos utilizar la tonalidad de La menor (Am), diferente a la original de Mi menor (Em), la idea del cambio surgió por la necesidad de realizar la melodía en dos octavas como lo propone el tema original, sin embargo, en Mi menor (Em), la primera voz quedaría muy bajita para un dueto de guitarra, es decir en el rango medio bajo del instrumento, al hacerla en La menor (Am), pudimos utilizar una disposición de las voces diferente en donde la primera voz estuviera siempre en la segunda guitarra, a la vez que hacía el acompañamiento y el bajo, sin embargo, la segunda guitarra siempre realiza una segunda voz; en la primera parte lo hace por debajo de la voz principal y luego una octava arriba, de esta forma se asemeja un poco más al arreglo original. En este arreglo, a diferencia del tema original creamos un solo de guitarra, sin embargo, no se escribe, se deja a voluntad de los intérpretes, ahora bien, en nuestra grabación el solo lo realiza Mariano y la segunda guitarra realiza, además de los arpeggios característicos del ritmo de son, un apagado que le da una intención diferente para finalizar el tema.

² Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/caminito-serrano?in=carlosanmusic/sets/dueto-caballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

Caminito Serrano

Autor: Enrique Delgado

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 90$
1/2 CV

Guitar 1
mp

Guitar 2
 $\bar{0}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$

Gtr. 1
 $\bar{0}$ $\bar{3}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$

Gtr. 2
mf $\bar{0}$ $\bar{3}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$

Gtr. 1
CV $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Gtr. 2
f $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Gtr. 1
Cl $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Gtr. 2
 $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Gtr. 1
 $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Gtr. 2
mf CV $\bar{2}$ $\bar{4}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ $\bar{0}$ $\bar{2}$ $\bar{1}$ $\bar{0}$

Caminito Serrano

The musical score for "Caminito Serrano" is presented in five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The notation includes treble clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*. Fingering numbers (0-4) are indicated for many notes. A "cl" marking is present in the first system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Caminito Serrano

The musical score for "Caminito Serrano" is presented in five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The notation includes treble clefs, notes, rests, and various musical symbols. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes in the Gtr. 1 staff. Dynamic markings include *f* (forte) and *(mf)* (mezzo-forte). A performance instruction *(sólo ad libitum)* is placed between the second and third systems. The score concludes with a final measure in the fifth system.

Caminito Serrano

D.S. y sigue...

The image shows a musical score for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, for the piece 'Caminito Serrano'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 61 to 64. Measure 61 is marked with a forte dynamic (*mf*) and a first ending bracket. Gtr. 1 plays a melodic line with a first ending of four chords, while Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment. The second system covers measures 65 and 66. Measure 65 is marked with a forte dynamic (*mf*) and a first ending bracket. Gtr. 1 plays a melodic line with a first ending of four chords, while Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line.

Obra N° 3. El pesebre³

Compositor: Gildardo Montoya

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: Mi menor (Em)

Tempo: 86 BPM

Audio 

El tema original fue grabado en el año 1975 por la agrupación La Droga para el sello Zeida de la compañía discográfica Codiscos, para ese entonces, Mariano Sepúlveda también fue el guitarrista principal en la sesión de grabación.

La composición se debe a Gildardo Montoya, uno de los creadores e intérpretes más importantes de la generación musical antioqueña de los años 60. Según cuenta Sepúlveda, el método que usó Montoya para las composiciones de este proyecto fue reunirse con él silbándole melodías hasta que decidían cuál podría ser más adecuada, luego Sepúlveda procedía a componer los arreglos para grabarla.

La obra fue grabada con la siguiente instrumentación, guitarra / bajo / timbal (batería) / bongó / campana / conga (tumbadora) / Moog. El tema es tonal y solamente tiene dos acordes, tónica y dominante y su forma, da cuenta de dos partes al inicio, en la primera de ellas, la guitarra realiza un juego de pregunta en la octava superior del instrumento y respuesta en el registro medio y en la segunda, la melodía se queda en la octava superior, pero con el ritmo abierto, en donde el platillo está a contratiempo, la campana a tempo y el bongó realiza repiques.

Para la segunda parte, vuelve el juego de pregunta y respuesta de la guitarra, esta vez, empieza en la parte inferior con unas notas rápidas en semicorcheas y una respuesta en la octava superior, la segunda parte también tiene una sección de ritmo abierto, en donde la melodía principal de la guitarra empieza en el registro medio y termina en el superior.

La tercera parte del tema es un puente para regresar al tema inicial, el cual tiene la participación del órgano Moog y trata de realizar una melodía característica y alegórica a algún villancico tradicional, de esta forma se hace alusión al nombre del tema. El tema se repite todo tres veces y al final se realiza una repetición del ritmo abierto para terminar en un corte seco.

Esta obra, a diferencia de la anterior la cual tenía más marcado el ritmo de cumbia, está dentro del denominando género “chucu-chucu” o raspa, de allí que la interpretación de la tumbadora se alterne entre dos golpes a contratiempo, abierto y quemado.

Este tema también tuvo un cambio de tonalidad, el original esta en Fa sostenido menor (F#m) y nuestro arreglo lo hicimos un tono abajo en Mi menor (Em). La primera guitarra lleva todo el tiempo la melodía, la segunda en ocasiones acompaña y en otras lo

³ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/el-pesebre?in=carlosanmusic/sets/duetocaballe-roypulveda_cumbias_y_otros_aires

hace con segundas voces. En la segunda parte se acompaña con una especie de “tumbao” hecho por la segunda guitarra. Como dato interesante, el efecto de semicorcheas es muy común y práctico en la versión con guitarra eléctrica pero un poco mas difícil en guitarra acústica. La versión tiene dos puentes en los cuales la primera guitarra realiza unas melodías alegóricas a la navidad, como el nombre del tema lo indica. En el segundo puente hay una clara referencia a un villancico tradicional, para ambos casos, el acompañamiento se realiza de forma particular, en primer lugar, el acorde es muy corto y el bajo juega con el sexto grado natural de la tonalidad, que para este caso sería la nota Do (C).

El Pesebre

Autor: Gildardo Montoya

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 86$



The musical score is arranged in five systems, each with two staves labeled 'Guitar 1' and 'Guitar 2'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Capo positions are marked with 'CII' and bar lines. The piece concludes with a final chord in the fifth system.

El Pesebre

The musical score for 'El Pesebre' is presented in five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-3 in circles. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: Gtr. 1 starts with a melodic line, and Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment. A *CII* marking is present above the first measure of Gtr. 1.

System 2: Gtr. 1 continues the melody, and Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment. A *p* dynamic marking is shown in the second measure of Gtr. 1. Fingerings 2, 3, and 1 are indicated for the final notes of Gtr. 1.

System 3: Gtr. 1 features a more complex melodic line with triplets. Gtr. 2 continues the accompaniment. Dynamic markings *mp* and *mf* are used. A *1/2 CII* marking is present above the final measure of Gtr. 2.

System 4: Gtr. 1 continues the melody, and Gtr. 2 plays the accompaniment. A *1/2 CII* marking is present above the second measure of Gtr. 2. The system ends with a double bar line and repeat signs.

System 5: Gtr. 1 plays a final melodic phrase with a *mf* dynamic. Gtr. 2 provides a final accompaniment. The instruction *con vibrato y arpeggiado* is written above the final measure of Gtr. 1. Fingerings 1, 2, and 3 are indicated for the final notes of Gtr. 1.

El Pesebre

D.S. al Coda

Gtr. 1 *con vibrato y arpegiado* *mf*

Gtr. 2

Gtr. 1 *lacrimoso*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 1

Gtr. 2

D.S. al Coda'

Gtr. 1 *mf* *p*

Gtr. 2

Gtr. 1 *mp*

Gtr. 2

El Pesebre

The musical score for "El Pesebre" is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. Gtr. 1 plays a melodic line starting with a *staccato* (*stacc.*) marking. Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the second measure of Gtr. 2. The second system also consists of four measures. Gtr. 1 continues its melodic line, and Gtr. 2 continues its accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the second measure of Gtr. 2. The piece concludes with a final chord diagram for Gtr. 2, labeled "1/2 CVII", which is a barre across the first five frets with the following fingerings: 2 on the 1st string, 3 on the 2nd, 2 on the 3rd, 3 on the 4th, and 2 on the 5th.

Obra N° 4. Estrella⁴

Compositor: José Jiménez

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: Re menor (Dm)

Tempo: 88 BPM

Audio 

El tema fue grabado por la agrupación los New Star Club al inicio de la década de los setenta para la compañía Discos Victoria, en él, el guitarrista principal también fue Mariano Sepúlveda, siendo esta la primera grabación que realizó Mariano con alguna agrupación de la ciudad.

La canción significó, en su momento, un retorno a los formatos instrumentales de las agrupaciones juveniles de comienzos de la década de 1960. Para la época de aparición de los New Star Club, los formatos de orquesta tropical eran hegemónicos y en muchos casos se había prescindido del uso de la guitarra, por lo tanto, la aparición de esta agrupación y en especial de Mariano Sepúlveda, fue recibida como una recuperación de las raíces del género de fusión tropical que lideraron los jóvenes de los años 60.

El tema original fue lanzado en un sencillo de 45 rpm y aparece marcado como “cumbia”, sin embargo, el tempo es un poco acelerado, aunque la base rítmica efectivamente es del género, al estilo “chucu-chucu”. La agrupación instrumental estaba conformada por bajo / timbal / tumbadora / güiro / saxofón / órgano solovox⁵ / guitarra eléctrica. La primera parte se repite dos veces y es interpretada a tres voces por los instrumentos melódicos, el bajo acompaña al estilo tradicional con la dominante empezando en la quinta del acorde y el ritmo se alterna entre dos blancas por compás a blanca y dos negras por compás; en el segundo motivo melódico de la primera parte la guitarra hace un contrapunto a los demás instrumentos melódicos, luego se repite la fórmula desde el inicio, pero esta vez, el contrapunto es realizado por el órgano y quienes acompañan son la guitarra y el saxofón. Antes de empezar la segunda parte se escucha el repique o llamado del timbal, en donde claramente se escucha un redoblante, no se puede afirmar que era una batería completa simplemente porque el bombo no se escucha en ningún momento a lo largo del tema. En esta segunda parte la base rítmica se “abre”, esto quiere decir que el timbalero interpreta el platillo abierto, al mismo tiempo los instrumentos melódicos hacen notas largas de dos compases mientras el órgano acompaña con arpeggios, este pasaje musical prepara el inicio de la tercera variación rítmica del timbal, que es el instrumento de percusión que realiza los contrastes rítmicos entre las partes del tema, aquí lo interpreta con el golpeteo del cencerro y las pailas alternadas, en la repetición de esta segunda parte el timbal regresa

4 Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/estrella?in=carlosanmusic/sets/duetocaballero-y-sepulveda_cumbias_y_otros_aires

5 Instrumento musical de la familia de los teclados muy utilizado en estas décadas por las agrupaciones de música tropical, tenía la particularidad de no tener polifonía, es decir, solamente podía realizar una línea melódica sin acordes ni segundas voces.

a su golpe básico de “cascareo” o golpes a la parte lateral de las pailas, los instrumentos melódicos, interpretan la melodía a tres voces en las dos repeticiones, el bajo sigue la misma fórmula de blanca y dos negras en toda esta segunda parte. El tema se repite desde el inicio y termina.

El arreglo realizado fue planteado con un tempo mucho más lento que el original, un poco más al estilo de cumbia; el tono se conservó en el original Re menor (Dm), sin embargo, el arreglo tendría que suplir los instrumentos de viento del formato instrumental original e incluso el sonido del órgano *solovox* utilizado en la grabación original. En este tema, la primera guitarra realiza siempre la primera voz melódica y en algunos pasajes realiza hasta dos voces. En el intermedio la segunda guitarra acompaña con el efecto de trémolo, mientras que la primera lo hace, pero al estilo de guitarra eléctrica.

Estrella

Autor: José Jimenez
Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 88$

Guitar 1

Guitar 2

mp

1/2 Cl

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 Cl

mp

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 Cl

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 Cl

Estrella

The musical score for 'Estrella' is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a 12/8 time signature. The score is divided into five systems, each with a measure number (27, 24, 27, 30, 35) at the beginning of the Gtr. 1 staff. The first system (measures 27-30) features a melodic line in Gtr. 1 with a 1/2 Cl fingering and a rhythmic accompaniment in Gtr. 2 with a *mp* dynamic. The second system (measures 31-34) shows a *mf* dynamic and includes a CIII barre in Gtr. 1. The third system (measures 35-38) includes a 1/2 CV fingering and a Cl barre in Gtr. 1. The fourth system (measures 39-42) features a CIII barre in Gtr. 1 and a 1/2 Cl fingering in Gtr. 2. The fifth system (measures 43-46) continues the melodic and rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Estrella

The musical score for 'Estrella' is written for two guitars, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a 3/4 time signature. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The first system starts at measure 39. The second system starts at measure 43. The third system starts at measure 47. The fourth system starts at measure 51 and includes the instruction 'D.S. al Coda' above the first staff. The fifth system starts at measure 55. The score features various guitar techniques such as chords, arpeggios, and fingerings. A Coda symbol is present at the end of the fourth system.

Estrella

Gtr. 1
Gtr. 2



Gtr. 1
Gtr. 2

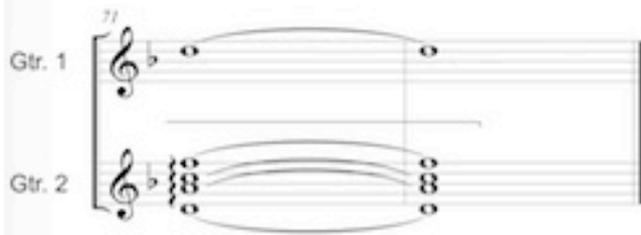


Gtr. 1
Gtr. 2

D.S.' al Coda'



Gtr. 1
Gtr. 2



Obra N° 5. Caliventura⁶

Compositores: Julio Ernesto Estrada Rincón “Fruko” y Javier García

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: La mayor (A)

Tempo: 94 BPM

Solo de guitarra: Mariano Sepúlveda

Audio 

Esta obra fue grabada en el año de 1973 en el primer álbum realizado por la agrupación Afrosound denominado “La danza de los mirlos” para el sello discográfico Discos Fuentes y fue grabada con los siguientes instrumentos, guitarra eléctrica / bajo / bongó / hi-hat / conga / güiro / bombo / timbales / órgano (fx) / animaciones vocales.

La canción surgió como un homenaje dual a Cali y Buenaventura, ciudades del pacífico colombiano en las cuales se adoptó tempranamente la salsa como género musical de afianzamiento identitario. Julio E. Estrada “Fruko”, el fundador de la primera orquesta de salsa colombiana buscó integrar el imaginario afro-antillano con bases del *latin soul* psicodélico en boga para entonces.

A nivel morfológico, está compuesto por una introducción con un motivo llamativo realizado por el bajo y la guitarra con base de percusión, posteriormente entra el tema principal en forma de pregunta que tiene una respuesta alternada por la percusión y los efectos del órgano, luego regresa al principio y repite para entrar a otro tema en donde la guitarra y el bajo realizan la melodía, acompañados por la percusión y un bombo a tempo, el cual simula la música disco muy característica de la época en la que se grabó esta canción. La obra tiene dos cosas particulares, las animaciones realizadas por el cantante de la agrupación salsera Fruko y sus tesos, Wilson Manyoma, la cual, a propósito, tiene una reverberación bastante prolongada y el efecto de wah-wah marcado de la guitarra eléctrica.

La propuesta musical la realizamos medio tono por debajo del tono original, el cual estaba en Si bemol (Bb), tiene además varios efectos guitarrísticos, esto con el propósito de imitar el arreglo original, que tiene una gran cantidad de efectos sonoros realizados por el órgano y los instrumentos de percusión.

En este arreglo musical, se propone que los efectos sean realizados a gusto por los intérpretes, para esto pusimos la palabra “Divertimento”. La mayoría de las frases se repiten dos veces y por eso aparecen en el arreglo una buena cantidad de barras de repetición, la idea es que los efectos los realicen las guitarras de manera alternada. En la introducción fue necesario realizar unos rasgueos que reemplacen el ritmo original de la percusión, de no hacerlo se generaba un silencio que no le convenía al arreglo.

En el solo, la segunda guitarra toma el tema principal y al mismo tiempo realiza el acompañamiento y el bajo. A diferencia del tema original, el cual termina en *fade out*,

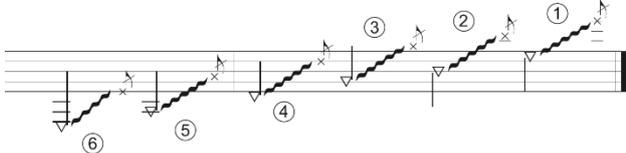
⁶ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/caliventura?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

nuestro arreglo finaliza con un da capo a la introducción y un corte final.

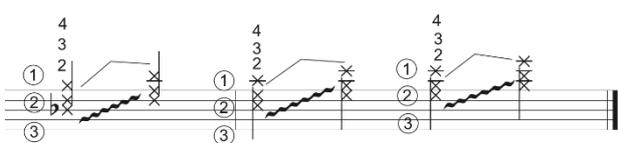
Instrucciones de interpretación

Las indicaciones en la partitura marcadas como *Divertimento*, son de libre interpretación, sin embargo, entregamos dos ejemplos que pueden servir de guía para los intérpretes.

Divertimento 1ª vez:



Divertimento 2ª vez:



Calventura

Autor: Julio Estrada y Javier García

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 94$

Guitar 1

Guitar 2

Rasgueo con cuerdas tapadas

Sim.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

Divertimento 1 vez

Divertimento 2 vez

Gtr. 1

Gtr. 2

Rasgueo con cuerdas tapadas

Sim.

Caliventura

Gr. 1

Gr. 2

27

Sim.



Gr. 1

Gr. 2

25

mf

1/2 CV

Gr. 1

Gr. 2

29

Divertimento 1

Gr. 1

Gr. 2

33

p

1/2 CV

Gr. 1

Gr. 2

37

Divertimento 2

Caliventura

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

D.S. y sigue...

Arpegiado

Gtr. 1

Gtr. 2

Rasgueo con cuerdas tapadas

Sim.

Gtr. 1

Gtr. 2

Solo

Gtr. 1

Gtr. 2

Obra N° 6. El ventarrón⁷

Compositor: Enrique Aguilar

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 96 BPM

Audio 

El tema original fue grabado en el año 1975 por la agrupación la Droga para el sello Zeida de la compañía discográfica Codiscos, la interpretación estuvo además a cargo del guitarrista Mariano Sepúlveda. La composición le correspondió a Enrique Aguilar, uno de los bastiones del denominado “sonido paisa”, el cual se define como el típico sonido de los conjuntos juveniles antioqueños de los años 60. Aguilar fue un músico formado académicamente que se encargó de los arreglos orquestales de las incipientes bandas que aparecían en escena durante esta década. Es a Aguilar a quien se le deben los ajustes precisos en la conformación tanto instrumental como estructural, a nivel de forma, que derivarán en el Chucu-Chucu. Esta impronta, con la que nacen *Los Hispanos*, se transformará en el estilo Tropical en sentido genérico. Aguilar fue considerado como el “midas” de la producción dada su habilidad para ajustar las capacidades de los músicos con los intereses comerciales de la industria. Con esta pieza Sepúlveda quiso brindarle un homenaje.

La conformación instrumental de este tema es exactamente igual a la de El Pesebre, de hecho, se grabaron en la misma sesión por los mismos músicos, así que sus instrumentos son también guitarra / bajo / timbal (batería) / bongó / campana / conga (tumbadora) / Moog. El tema es tonal, con una semicadencia frigia que desciende por los grados séptimo y sexto mayores hasta la dominante.

El tema inicial se hace dos veces, la primera en la octava media del instrumento y luego en la parte superior, luego, al final de la primera parte tiene un ritmo abierto con una melodía en arpeggios antes de un pequeño puente en el que el órgano Moog realiza una melodía un poco nostálgica, en esta parte, el bajo cambia el ritmo tradicional de blanca y dos negras por compás, a dos blancas, además, entra un efecto de viento que muy seguramente es realizado también por el órgano.

La obra entra a una tercera parte con semicadencia frigia y luego realiza una ejecución melódica similar a un reconocido pasillo del folclor colombiano. El tema regresa al comienzo y se repite mas o menos igual con algunas pequeñas modificaciones, en donde el puente del órgano Moog y el efecto de viento es mucho más largo para entrar a una sección similar de arpeggios con variaciones; de allí regresa al tema similar al pasillo y finaliza en corte.

El arreglo para nuestro trabajo fue realizado con el mismo tempo del tema original, la melodía principal se la alternan entre la primera y la segunda guitarra. Este tema en particular tiene un pasaje muy parecido musicalmente al famoso pasillo “Esperanza” del

⁷ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/el-ventarron?in=carlosanmusic/sets/duetoca-balleroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

tumaqueño Nelson Ibarra, nosotros le hicimos un pequeño cambio en la armonía que lo hace mas interesante a nivel interpretativo. El arreglo original, tiene unos efectos de viento que nosotros hemos imitado usando el rasgueo con uña, de forma longitudinal sobre las tres ultimas cuerdas de la guitarra, que, al ser entorchadas, generan un ruido que intenta simular un ventarrón.

El Ventarrón

Autor: Enrique Aguilar

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 96$

Guitarra 1

Guitarra 2

mf

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

$\frac{1}{2}$ CV

Gtr. 1

Gtr. 2

f

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

CVI

El Ventarrón

27

Gtr. 1

Gtr. 2

25

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV -----, 1/2 CVII -----, 1/2 CIX -----,

mp *mf*

29

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CVI -----, 1/2 CIX -----,

mp *mf*

33

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

vento -----

37

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV -----, 1/2 CIII -----, 1/2 CI -----,

mf

El Ventarrón



41

1. 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

f

45

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV -----, 1/2 CVII -----, CVII -----

49

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CIX -----, 1/2 CVII -----, CV -----, CII -----

53

Gtr. 1

Gtr. 2

D.C al Signo 1/2 CV -----

mp

57

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CVII -----, 1/2 CIX -----

mf

El Ventarrón

The musical score is divided into five systems, each with a Gtr. 1 and Gtr. 2 staff. The first system (measures 61-64) includes a 'viento' section. The second system (measures 65-68) features a '1/2 CV' section. The third system (measures 69-72) includes '1/2 CVII', '1/2 CIX', and '1/2 CV' sections. The fourth system (measures 73-76) includes '1/2 CV', '1/2 CIII', and '1/2 CI' sections. The fifth system (measures 77-80) includes '1/2 CV' sections. The score contains various musical notations such as dynamics (p, mf, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'viento').

El Ventarrón

81

Gtr. 1

Gtr. 2

85

Gtr. 1

Gtr. 2

89

Gtr. 1

Gtr. 2

Del Signo' a Coda

1/2 CV

f

Detailed description: The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The score is divided into three systems. The first system covers measures 81 to 84. The second system covers measures 85 to 88. The third system covers measures 89 to 92. In the third system, the music transitions to a section titled 'Del Signo' a Coda'. This section features a '1/2 CV' instruction (likely half-crescendo) and a dynamic marking of 'f' (forte). The notation includes various chords, melodic lines, and articulation marks like accents and slurs.

Obra N° 7. Castilla⁸

Compositor: Mariano de Jesús Sepúlveda

Arreglo musical: Carlos Caballero

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 88 BPM

Solo de guitarra: Carlos Caballero

Audio 

Esta obra fue creada por el guitarrista y compositor Mariano Sepúlveda en el año 2016 para acompañar el documental realizado por el investigador Juan Diego Parra Valencia y con el apoyo del grupo de investigación en Artes y Humanidades del ITM denominado “Paparí. El pionero del rock tropical”. La versión original, grabada por el grupo musical *Porrosivo* en compañía del guitarrista, tiene un tempo más rápido que el arreglo realizado para este trabajo y fue grabada con los siguientes instrumentos:

batería acústica tradicional con adición de timbales latinos / bajo eléctrico / dos guitarras eléctricas / guitarra acústica / teclados / conga / güira.

Dentro del concepto general de la obra, el maestro Sepúlveda quiso rendir un homenaje a la música española y a la vez remitirse al barrio Castilla de la ciudad de Medellín, el cual fuera locación importante en el desarrollo del documental dedicado a su vida y obra.

La canción original fue grabada en los estudios del ITM, tiene un aire similar a la rumba flamenca, especialmente por el ritmo del bajo y el acompañamiento en *tumbao* del piano, sin embargo, la percusión, la guitarra acústica y en especial el güiro le imprimen el aire característico de la música tropical colombiana. El arreglo tiene unos puentes entre secciones determinados por la cultura pop. En el arreglo para este proyecto de esta obra, la primera guitarra siempre realiza la primera voz, la segunda guitarra en algunos pasajes hace segundas voces y se suprimen los puentes.

⁸ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/castilla?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroy-sepulveda_cumbias_y_otros_aires

Castilla

Autor: Mariano Sepúlveda

Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 88$

The musical score for "Castilla" is arranged for two guitars. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 88$. The score is organized into systems, each containing a Gtr. 1 staff and a Gtr. 2 staff. The first system (measures 1-4) features a *mf* dynamic for Gtr. 1 and a *f* dynamic for Gtr. 2. The second system (measures 5-8) includes guitar techniques such as *CV* (bend) and *1/2 CV VII*. The third system (measures 9-12) returns to a *mf* dynamic. The fourth system (measures 13-16) features a *f* dynamic and includes a *CV* technique. The fifth system (measures 17-20) contains a double bar line with a repeat sign, followed by a *rit.* section with *1/2 CV VII* and *1/2 CV I* techniques, and concludes with an *a tempo* section. Fingerings and other performance instructions are provided throughout the score.

Castilla

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

D.C y sigue

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Solo

Castilla

Gtr. 1
Gtr. 2

Musical notation for measures 41-44. The first staff (Gtr. 1) contains a melodic line with various fingerings (1, 2, 4, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 1) and accents. The second staff (Gtr. 2) contains a bass line with vertical strokes (v) and slurs.

Gtr. 1
Gtr. 2

Musical notation for measures 45-48. The first staff (Gtr. 1) continues the melodic line with fingerings (2, 1, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 1, 4, 4, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 4, 1). The second staff (Gtr. 2) continues the bass line with vertical strokes (v) and slurs.

Gtr. 1
Gtr. 2

D.C al Signo

Musical notation for measures 49-51. The first staff (Gtr. 1) contains a melodic line with fingerings (2, 1, 4, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 3). The second staff (Gtr. 2) continues the bass line with vertical strokes (v) and slurs.

Gtr. 1
Gtr. 2

f

1/2 CV
1/2 CII

Musical notation for measures 52-54. The first staff (Gtr. 1) has a dynamic marking *f* and a fermata over a chord. The second staff (Gtr. 2) has a dynamic marking *f* and a fermata over a chord. Above the first staff is a bracket labeled "1/2 CV" and above the second staff is a bracket labeled "1/2 CII".

Obra N° 8. Cumbia de Colombia⁹

Compositor: Jorge Monsalve

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 84 BPM

Audio: 

Esta obra también conocida como Cumbia de la Guitarra Eléctrica, fue lanzada en el trabajo discográfico denominado “Playa, brisa y mar” del año 1974. La instrumentación presente en el arreglo da cuenta de guitarra eléctrica / órgano / xilófono / bajo acústico / timbal / maracaones / güiro (madera) / llamador / voz.

La pieza original da cuenta de una atmósfera densa con aires psicodélicos muy recurridos durante los años 70. El trabajo destacado del guitarrista Garcés fue celebrado por Mariano Sepúlveda en su momento y, de hecho, tuvieron la oportunidad de llevar a cabo un disco compartido. Este proyecto se frustró debido a la temprana muerte de Garcés.

La forma del tema inicia con una introducción con una armonía modal que va al cuarto grado mayor, la melodía compuesta por dos partes, la realiza en primer lugar la guitarra y el órgano y en la repetición el xilófono y el órgano, antes de pasar a la segunda parte del tema, en donde la armonía hace la semicadencia frigia descendente por el séptimo y sexto grado mayores para caer a la dominante y cerrar con la tónica antes de la entrada del coro interpretado por una sola voz femenina. Esta segunda parte termina con un acorde sostenido en la tónica y unos trinos realizados por el órgano que desciende por las notas del acorde que son interpretados con la nota superior de la escala.

El tema se repite dos veces y termina volviendo a la introducción en un corte final.

El arreglo para este trabajo fue realizado con un acompañamiento de bossa-nova en las partes donde la primera guitarra se encuentra haciendo la primera voz, una vez la segunda guitarra hace la segunda voz el acompañamiento pasa de nuevo a cumbia. En la segunda parte la segunda guitarra lleva la melodía principal y la segunda acompaña con un pequeño contrapunto. La tercera parte, que en el tema original es un coro, el acompañamiento regresa a bossa-nova y al final la melodía la retoma la segunda guitarra de nuevo con un contrapunto en la primera guitarra para terminar con unos trinos de compás, que semejan al clarinete en el arreglo original.

⁹ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/cumbia-de-colombia?in=carlosanmusic/sets/due-tocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

Cumbia de Colombia

Autor: Pedro Jairo Garcés

Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 84$

Guitar 1

Guitar 2

mf

1/2 CV

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

Fine

1/2 CV

CIII

Cumbia de Colombia

The musical score is divided into five systems, each with two staves labeled Gtr. 1 and Gtr. 2. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various musical symbols. Performance instructions such as *p* (piano) and *f* (forte) are present. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes have circled numbers above them, possibly indicating specific techniques or accents. The score includes a variety of rhythmic patterns and chordal textures.

System 1 (Measures 21-24):
Gtr. 1: Treble clef, stems with beams, fingerings 1, 2, 1, 2.
Gtr. 2: Treble clef, stems with beams, fingerings 3, 4, 2, 4. Includes a 'Cl' marking and a '1/2 CV' marking.

System 2 (Measures 25-28):
Gtr. 1: Treble clef, stems with beams, fingerings 1, 3. Includes a *p* marking and a slur over measures 26-28.
Gtr. 2: Treble clef, stems with beams, fingerings 0, 3, 2.

System 3 (Measures 29-32):
Gtr. 1: Treble clef, stems with beams, fingerings 1, 3. Includes a slur over measures 30-32.
Gtr. 2: Treble clef, stems with beams, fingerings 0, 3, 2.

System 4 (Measures 33-36):
Gtr. 1: Treble clef, stems with beams, fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2.
Gtr. 2: Treble clef, stems with beams, fingerings 3, 2, 0, 4, 1. Includes a *f* marking.

System 5 (Measures 37-40):
Gtr. 1: Treble clef, stems with beams, fingerings 2, 2. Includes circled numbers 2 and 3 above the staff.
Gtr. 2: Treble clef, stems with beams, fingerings 3, 3, 3, 0.

Cumbia de Colombia

41

Gtr. 1

Gtr. 2

1 2 4 4 1 2 1 3 1 3 4 1 2 4

Cl. -----

4 3 1 0 3 4 2 4

45

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

1-2 1-3 1-3 1-2

mf

7 7 7 7

49

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

D.C. al Fine

mp

D.C. al Fine

Obra N° 9. La Danza del lorito¹⁰

Compositor: Mariano Sepúlveda

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: Do menor (Cm)

Tempo: 92 BPM

Solo: Carlos Caballero

Audio 

El tema original grabado en el año de 1979 por la agrupación Afrosound, también hace parte del álbum La Pichoncita, es otro de las obras compuesta por Mariano Sepúlveda.

La conformación de la agrupación en este tema era similar a la anterior, pero con un protagonista especial del órgano al tener líneas melódicas a lo largo del tema. El tema tiene dos grandes partes que se repiten, al final tiene un solo de órgano y retoma el tema principal para terminar en una línea melódica arpegiada descendente en la tónica.

El arreglo original esta en aire de “paseaito”, con un tempo superior, nosotros lo bajamos para que sonara más parecido a la cumbia, el tono es el mismo de la grabación original. La melodía principal la hace la primera guitarra y la segunda acompaña con segundas voces o simplemente acordes sin dejar nunca el bajo. El solo, en el tema original, es realizado por el órgano y para nuestra grabación tratamos de que fuera de alguna forma parecido al original, así como también el final del tema.

¹⁰ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/la-danza-del-lorito?in=carlosanmusic/sets/due-tocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

La Danza del Lorito

Autor: Mariano Sepúlveda

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 92$

Guitarra 1

Guitarra 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

La Danza del Lorito

The musical score for "La Danza del Lorito" is presented in five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as melodic lines, bass lines with fingering (e.g., 1, 2, 3, 4), and dynamic markings like *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ci* (crescendo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

La Danza del Lorito

The musical score for "La Danza del Lorito" is presented in six systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble clefs, dynamics (mf, f), and complex fingering for both hands. The first system starts at measure 41 and includes a dynamic marking of *f*. The second system starts at measure 45. The third system starts at measure 49. The fourth system starts at measure 53 and includes a section marker "1/2 CXII". The fifth system starts at measure 57. The score concludes with a final chord in the sixth system.

La Danza del Lorito

The image displays a musical score for guitar duo, titled "La Danza del Lorito". The score is arranged in six systems, each with two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins at measure 61. The second system starts at measure 65 and includes a first ending bracket labeled "1/2 CVIII" above the final measure. The third system starts at measure 69 and features a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The fourth system starts at measure 73 and includes a *rit.* (ritardando) marking above the final measure. The fifth system starts at measure 77. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4) for the left hand.

Obra N° 10. Raspa - Opus #1¹¹

Compositor: Carlos Caballero

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 86 BPM

Audio 

Esta obra fue creada especialmente para este proyecto artístico, y tomó como base, el estilo de los arreglos realizados en los demás temas del proyecto. La melodía principal es alternada entre la primera y la segunda guitarra. El acompañamiento de la segunda guitarra a la voz principal es un contrapunto en la primera parte y en la segunda parte hace acordes y arpeggios. En el compás 22, la melodía pasa a la segunda guitarra y la primera se encarga de acompañar con arpeggios. Todo el tema se repite y termina con un muy pequeño da capo del compás en anacrusa con el que empieza el tema.

El nombre de la canción se debe a que el término “raspa”, se utiliza también para llamar a la música tropical colombiana grabada en la ciudad de Medellín, así como también “chucu-chucu” y al ser la primera obra de este género del autor se le pone el Opus #1.

11 Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/opus_raspa-1?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

Raspa #1

Autor: Carlos Caballero
Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 86$

1/2 CV

Guitar 1

Guitar 2

mp

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CI

Gtr. 1

Gtr. 2

f p

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CI

Gtr. 1

Gtr. 2

1. 1/2 CVIII

2. 1/2 CVIII

Raspa #1

The musical score for "Raspa #1" is presented in five systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Dynamic markings include *mf* and *f*. A section labeled "1/2 CVII" is indicated between the second and third systems. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The first system starts at measure 27, the second at 25, the third at 29, the fourth at 33, and the fifth at 37. The Gtr. 1 part features melodic lines with various fingerings and accents, while the Gtr. 2 part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Raspa #1

Musical score for Gtr. 1 and Gtr. 2, measures 41-44. Gtr. 1 is in treble clef, Gtr. 2 in bass clef. Measure 41: Gtr. 1 has a dotted quarter note followed by a beamed eighth-note pair, then a quarter note. Gtr. 2 has a quarter note, an eighth-note pair, and a quarter note. Measure 42: Gtr. 1 has a quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Measure 43: Gtr. 1 has a dotted quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter note, an eighth-note pair, and a quarter note. Measure 44: Gtr. 1 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Fingering numbers 4 and 2 are shown below the Gtr. 2 staff in measure 44.

Musical score for Gtr. 1 and Gtr. 2, measures 45-48. Gtr. 1 is in treble clef, Gtr. 2 in bass clef. Measure 45: Gtr. 1 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Measure 46: Gtr. 1 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Measure 47: Gtr. 1 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Gtr. 2 has a quarter rest, a dotted quarter note, and a quarter note. Measure 48: Gtr. 1 has a dotted quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note. Gtr. 2 has a dotted quarter note, a beamed eighth-note pair, and a quarter note. The instruction *rit.* is above measure 47, and *D.S. y sigue...* is above measure 48. The piece ends with a double bar line.

Obra N° 11. Rubiela¹²

Compositor: Pedro Jairo Garcés
Arreglo Musical: Carlos Caballero
Tonalidad: La menor (Am)
Tempo: 86 BPM
Solo: Carlos Caballero
Audio 

El tema original fue grabado en el año 1964 y está incluido en el álbum “Remolinos” de la agrupación los Golden Boys. Con él, su compositor quiso rendir un homenaje a su esposa. De tal suerte, Sepúlveda quiso incluirla dado su valor afectivo en relación con el admirado compositor.

La conformación instrumental de esta agrupación es un poco más variada que la de Afrosound, aunque una década por detrás, tienen entonces contrabajo / batería-timbal / tumbadora / güiro / piano / saxofón / clarinete y guitarra eléctrica. Efectivamente, como su letra lo indica esta canción es un porro, que empieza con un dueto entre saxofón y guitarra, el piano acompaña con la mano izquierda siguiendo la figura rítmica y melódica del bajo y en la izquierda realiza el tradicional acorde a contratiempo. Las variaciones en la base percutida se alternan entre las partes de la canción. En el pre-coro entra el clarinete a dueto con la guitarra que sube su melodía una octava, de tal forma que se junta por terceras paralelas con el clarinete mientras el saxofón realiza figuras de acompañamiento; una vez entra el coro a unísono, el saxofón continúa con sus figuras de acompañamiento y el bajo junto a la mano izquierda del piano cambia su figura rítmica con un motivo un tanto al estilo guaracha. El tema se repite *da capo* con las mismas intenciones entre una que otra animación de “juepajé”. Esta vez en vez de coro lo que entra es el maravilloso solo de guitarra eléctrica del maestro Pedro Jairo Garcés, es un sonido muy claro y limpio al mejor estilo de los jazzistas de la época sin entrar en malabarismos innecesarios, pero con un gusto de verdad muy particular y agradable, al terminar, es seguido del coro y el tema retoma la melodía principal para terminar en el dueto de clarinete y guitarra.

El arreglo musical para este trabajo se realizó, en primer lugar, medio tono por debajo del original, el cual está en Si bemol mayor (Bb). Luego, la línea melódica principal fue distribuida y alternada entre las dos guitarras y mientras una hace la melodía la otra se encarga simplemente de acompañar, ya sea con arpeggios en el caso de la primera guitarra, o con bajos y arpeggios en el caso de la segunda. El solo de guitarra se realizó, tratando de imitar al solo original interpretado por Pedro Jairo en la guitarra eléctrica, en el aparecen unos efectos que nosotros realizamos rasgando las cuerdas sobre el clavijero de la guitarra. Este es uno de los pocos temas en tonalidad mayor, la mayoría de los temas normalmente son en menor, mucho más acorde a la cumbia tradicional.

¹² Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/rubiela?in=carlosanmusic/sets/duetocaballero-y-sepulveda_cumbias_y_otros_aires

Rubiela

Autor: Pedro Jairo Garcés

Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 82$

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

1/2 CVIII

1/2 CV

1/2 CVIII

1/2 CV

Rubiela

The musical score for "Rubiela" is presented in two systems of two guitar parts each (Gtr. 1 and Gtr. 2). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with performance instructions like "sul clavijero" and "1/2 CII".

System 1 (Measures 41-44): Gtr. 1 starts with a melodic line: 1 3 1 4 2 1. It includes a "sul clavijero" instruction. Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment.

System 2 (Measures 45-48): Gtr. 1 continues with a melodic line: 2 4 1 4. It includes a "sul clavijero" instruction. Gtr. 2 continues with the harmonic accompaniment.

System 3 (Measures 49-52): Gtr. 1 features a melodic line with fingerings: 4 2 1 4 2 1 4 1 3 1. It includes a "1/2 CII" instruction. Gtr. 2 continues with the harmonic accompaniment.

System 4 (Measures 53-56): Gtr. 1 features a melodic line with fingerings: 2 1 1 0 2 3 4 3 1 1 3 4 2 3 1 2. It includes a "1/2 CV" instruction. Gtr. 2 continues with the harmonic accompaniment.

System 5 (Measures 57-60): Gtr. 1 features a melodic line with fingerings: 3 1 1 4 3 3 full 1 full full full. It includes a "1/2 CVII" instruction. Gtr. 2 continues with the harmonic accompaniment.

Rubiela

The musical score for "Rubiela" is presented in six systems, each with two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations and performance instructions:

- System 1 (Measures 61-64):** Gtr. 1 features a melodic line with fingerings (4, 3, 3, 4, 3, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 3, 1). Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords.
- System 2 (Measures 65-68):** Gtr. 1 continues with fingerings (4, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 4). A dynamic marking of *mf* is present. Gtr. 2 includes a *mf* marking and a repeat sign.
- System 3 (Measures 69-72):** Gtr. 1 includes fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 4) and performance instructions *1/2 CV* and *1/2 CVIII*. Gtr. 2 includes a repeat sign.
- System 4 (Measures 73-76):** Gtr. 1 includes a *1/2 CV* instruction. The system concludes with the instruction *D.S. al Coda'* and a Coda symbol (⊕). Gtr. 2 includes a repeat sign and chord diagrams for V and V₂.
- System 5 (Measures 77-78):** Gtr. 1 shows a final melodic phrase with fingerings (0, 2). Gtr. 2 shows a final chord diagram for V.

Obra N° 12. La Buchaca¹³

Compositor: Pedro Antonio Salcedo Ortega

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: Re menor (Dm)

Tempo: 84 BPM

Audio 

Esta canción, compuesta a mediados de los años 40 por Pedro Salcedo, fue grabada por varias de las grandes orquestas de porros y músicaailable del país, entre las que destacamos a Pedro Laza y sus Pelayeros, pertenecientes al sello Fuentes; y tienen en su haber honroso que hizo parte del repertorio que Lucho Bermúdez llevó a Argentina, donde fue interpretada por la célebre orquesta de Eduardo Armani. Para efectos del presente proyecto, nos interesó la versión realizada por Pedro Jairo Garcés en su trabajo discográfico “Playa, brisa y mar” del año 1974, la cual daría pie a una versión de la agrupación Afrosound en el año 1975 en el álbum “Calor”, dado el impacto que causara en Sepúlveda el trabajo de Garcés.

El tono utilizado por Afrosound, el mismo que usamos nosotros, dista bastante del tono original usado por Pedro Laza y sus Pelayeros que fue Si bemol menor (Bbm), tono característico de agrupaciones al estilo banda por su cantidad de instrumentos de viento transportados, como los clarinetes y los saxofones. La otra versión para guitarra eléctrica interpretada por Pedro Jairo Garcés estaba en La bemol menor (Abm). Una de las particularidades de la versión de Afrosound, es la introducción, pues juega con el tercer grado de la escala (Fa) y con el segundo descendido (Mi bemol), generando de esta manera un clima de expectativa.

Esta versión esta integrada por la instrumentación tradicional de la agrupación, es decir guitarra / bajo / batería / congas / piano Rhodes / bongó / güiro, el tema también tiene una guitarra adicional que realiza la segunda voz melódica durante todo el tema, el piano Rhodes no acompaña de manera tradicional, sino que hace “tumbao” al estilo salsero durante todo el tema. Si bien la agrupación Afrosound no tenía temas cantados en su primera etapa musical de la década de los setenta, las animaciones vocales que hacía el cantante Wilson Mayoma “Saoco” le daban un aire muy característico por su voz gruesa y el acento “afro” del pacífico colombiano.

El tema culmina con un solo de guitarra y en un desvanecimiento corto, ya casi al final tiene una intertextualidad musical (López Cano: 2018) que consiste en una pequeña referencia al tema del compositor José María Peñaranda “Se va el caimán” de 1937.

En nuestro arreglo, la primera guitarra siempre lleva la melodía y la segunda guitarra acompaña y eventualmente hace segundas voces. El tema original es un porro, nosotros, al tomar de muestra la versión de Afrosound, necesariamente lo cambiamos al estilo cumbia.

13 Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/la-buchaca?in=carlosanmusic/sets/duetoca-balleroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

Instrucciones de interpretación

En el compás 30 de la partitura, para la indicación, *con variación rítmica 2ª vez*, se propone la siguiente interpretación en la segunda repetición de ese pasaje, la cual puede ser realizada las dos veces de la candencia.

Variación rítmica 2ª vez:

CX C VIII C VI C V

La Buchaca

Autor: Pedro Salcedo

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 84$

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

La Buchaca

The image displays a musical score for guitar duo, titled "La Buchaca". The score is organized into six systems, each consisting of two staves: Gtr. 1 (Guitar 1) and Gtr. 2 (Guitar 2). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and fingerings. Specific performance instructions are provided, including "(con variación rítmica 2ª vez)" and "1/2 Cl" (likely indicating a half-clave or similar rhythmic pattern). The score is numbered with measure numbers 21, 29, 33, 37, and 40. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chord voicings. The score concludes with a final cadence in the sixth system.

La Buchaca

D.C. y sigue...

The musical score is arranged in six systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The key signature is one flat (B-flat).
- **System 1 (Measures 43-46):** Gtr. 1 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 2 has a bass line with chords and eighth notes.
- **System 2 (Measures 47-50):** Gtr. 1 has a melodic line with a *mp* dynamic marking. Gtr. 2 has a bass line with chords and eighth notes.
- **System 3 (Measures 51-54):** Gtr. 1 has a melodic line with a *mf* dynamic marking. Gtr. 2 has a bass line with chords and eighth notes.
- **System 4 (Measures 55-58):** Gtr. 1 has a melodic line with triplets and fingerings (3, 2, 4, 2, 3). Gtr. 2 has a bass line with chords and eighth notes.
- **System 5 (Measures 59-60):** Gtr. 1 has a melodic line with triplets and fingerings (4, 3, 2, 1). Gtr. 2 has a bass line with chords and eighth notes.
- **Measure 60:** The piece concludes with a double bar line.

Obra N° 13. La chapolera¹⁴

Compositor: Mariano Sepúlveda

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 90 BPM

Solo de guitarra: Carlos Caballero

Audio 

Este tema fue grabado por la agrupación Afrosound en el año de 1979 para el sello Fuentes en el álbum La Pichoncita, el guitarrista también fue Mariano Sepúlveda.

La canción revela el interés de Sepúlveda por la música andina en conexión con aires tropicales bailables.

En este tema la conformación instrumental era muy similar a los demás temas, sin embargo, el piano era reemplazado por el órgano que realiza algunos efectos y el bongó en el set de percusión. El tema tiene varias partes, la primera de ellas la guitarra hace la melodía y el órgano acompaña con notas largas, luego se abre la percusión y la melodía es hecha por guitarra y órgano a dos voces. La entrada de la tercera parte tiene un elemento curioso y es un grito de animación muy seguramente hecho por niños, aquí la percusión se cierra, la melodía es hecha por la guitarra y el órgano acompaña con notas largas; en la cuarta parte la percusión se abre de nuevo y la melodía es retomada a dos voces por guitarra y órgano. El tema se repite todo para ir al solo de guitarra con efectos de órgano en el fondo; para finalizar se retoma el cuarto tema a dos voces entre guitarra y órgano con un corte final.

El arreglo musical se realizó con un tempo inferior al original, mucho más cercano al de cumbia tradicional; la mayor parte de la melodía principal es interpretada por la primera guitarra, sin embargo, en algunos pasajes la realiza la segunda guitarra. A partir del compás 22, que corresponde a la segunda parte a dos voces entre órgano y guitarra del tema original, la melodía principal es alternada entre la segunda y primera guitarra, esto con el propósito de facilitar la digitación de la segunda guitarra que debe al mismo tiempo, realizar el bajo y el acorde de acompañamiento, en esos momentos la primera guitarra realiza una segunda voz superior a la melodía original, de esta forma quedan, tanto la guitarra uno como la dos, en la misma posición para ejecutar ese pasaje musical. En cuanto al solo, se realizó una transcripción aproximada del solo original con unas pequeñas variaciones.

14 Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/la-chapolera?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

La Chapolera

Autor: Mariano Sepúlveda

Arreglo: Carlos Caballero

$\text{♩} = 90$

The musical score for "La Chapolera" is arranged for two guitars. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. The first system shows Guitar 1 with a whole rest and Guitar 2 playing a rhythmic accompaniment starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system features a melodic line for Guitar 1 starting at measure 5, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while Guitar 2 continues the accompaniment. The third system includes a 12th fret capo (*12 Cl*) marking for Guitar 2. The score continues with further melodic and harmonic development for both instruments through the fifth system.

La Chapolera

1/2 CV

Gtr. 1

Gtr. 2

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

mp

1/2 CV

1/2 CV

1/2 CV

Detailed description: This is a guitar score for the piece 'La Chapolera'. It consists of five systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The music is in 2/4 time, as indicated by the '1/2 CV' marking. The key signature has one sharp (F#). The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingerings. The first system (measures 27-30) features a complex melodic line in Gtr. 1 and a rhythmic accompaniment in Gtr. 2. The second system (measures 31-32) continues the melodic development. The third system (measures 33-34) shows a change in the Gtr. 2 accompaniment. The fourth system (measures 35-36) features a melodic phrase in Gtr. 1. The fifth system (measures 37-39) begins with a *mp* dynamic marking and shows a more active Gtr. 1 line. The score concludes with a final measure in the fifth system.

La Chapolera

The image displays a guitar score for the piece "La Chapolera". It is arranged in five systems, each containing two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 3). Chord diagrams are provided for several chords, including a barre at the 4th fret. The second system features a section marked "1/2 CV" (Capo 4) and another marked "1/2 CV" (Capo 2). The third system also includes a "1/2 CV" marking. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece. The score concludes with a double bar line and a circled "0" above the staff.

La Chapolera

Gtr. 1

Gtr. 2

D.C. al Coda Θ solo

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

La Chapolera

The musical score is arranged in three systems, each with two staves labeled 'Gtr. 1' and 'Gtr. 2'. The first system (measures 37-40) features a melodic line in Gtr. 1 with fingerings 1, 2, 4, 2, 1 and a rhythmic accompaniment in Gtr. 2. Above the first two measures, there are markings '1/2 CV' and '1/2 CV' with horizontal lines. The second system (measures 41-44) is marked 'fema' above the first measure and includes a dynamic marking 'f' in Gtr. 1. The third system (measures 45-48) concludes with a double bar line and includes a '2' marking above the final measure in Gtr. 1.

Obra N° 14. Tiro al blanco¹⁵

Compositor: Javier García

Arreglo Musical: Carlos Caballero

Tonalidad: Sol menor (Gm)

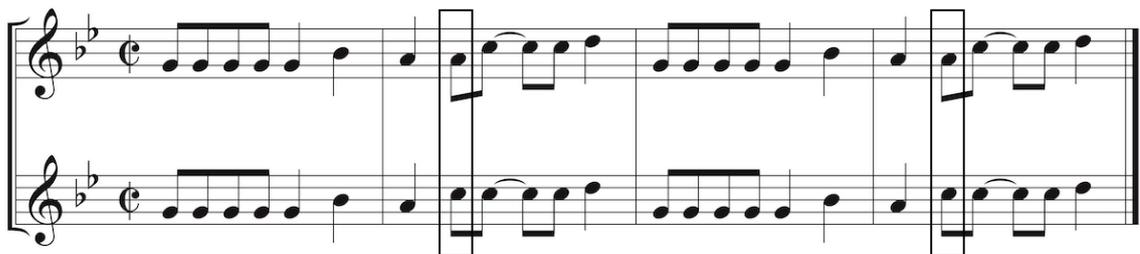
Tempo: 94 BPM

Solo: Mariano Sepúlveda

Audio 

Esta obra grabada en el año 1981 que hace parte del álbum del mismo nombre, junto a la Danza de los Mirlos y Caliventura, son los temas instrumentales más representativos grabados por la agrupación Afrosound en la década de los setenta y principios de los ochenta, luego vendrían otros temas incluso cantados, que rompieron con la identidad instrumental de la agrupación, sin embargo, estos temas cantados le permitieron ampliar su espectáculo de presentaciones en vivo con cantantes en tarima.

La introducción del tema se puede decir que tiene un componente intertextual del tema disco-funk “Margherita” de la agrupación italiana Massara del año 1979; al respecto, se escuchan y se leen historias en torno a la composición de esta obra, que el autor solamente tarareó la introducción y que el resto lo hicieron los músicos de la banda, que la composición es de otra persona, en fin, un sin número de historias alrededor de uno de los temas más importantes del repertorio de la agrupación Afrosound. En la siguiente imagen podemos apreciar la línea melódica de la introducción en la versión de Afrosound en el pentagrama superior, la versión de la agrupación Massara en el pentagrama inferior.



Ejemplo musical 8. Introducción de Tiro al blanco de Afrosound e introducción de Margherita de Massara

Podemos apreciar que la melodía del pentagrama superior difiere en una nota en comparación a la del pentagrama inferior, mientras que la primera se queda en el La de la segunda nota del segundo y cuarto compás, la melodía del pentagrama inferior sube al Do en la misma ubicación temporal de la nota.

Se debe mencionar que esta agrupación hace parte de un laboratorio creativo integrado por diferentes personas de la compañía Discos Fuentes, en cabeza de Julio Ernesto Estrada

15 Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/tiro-al-blanco?in=carlosanmusic/sets/duetoca-balleroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

como director, compositor y arreglista, Mariano Sepúlveda como compositor y guitarrista, Javier García desde la promoción musical y la búsqueda de material nuevo e incluso Mario Rincón desde la parte técnica, hacían reuniones de tipo creativo para la realización de diferentes proyectos, muchos de ellos basados en música proveniente de otros países latinoamericanos, canciones incluso que podían ser reinterpretadas en ritmos musicales tropicales o simplemente grabadas como las originales.

El tema está claramente en tempo de música disco, el bombo interviene a tempo en la mayoría de la obra, el inicio con un filtro barriendo todo el espectro de frecuencias de manera ascendente le da al tema un carácter sicodélico muy acorde a la música disco, sin duda inspiración de la obra. La instrumentación es bastante sencilla y el sonido de la guitarra eléctrica no tan distorsionado. Está compuesto por batería / bajo / órgano / congas / bongó / güiro / guitarra eléctrica, la introducción la hace la guitarra y el bajo con los instrumentos de percusión haciendo cortes a tiempo, luego entra la melodía con acompañamiento del órgano de acorde a contratiempo y dos blancas por compás en el bajo, cuando la base rítmica se abre el bajo se alterna entre dos blancas y blanca y dos negras cada dos compases, el órgano pasa a hacer la melodía y la guitarra eléctrica a hacer la segunda voz. De esta misma forma se realiza el resto del tema; en el puente antes del *da capo* se hace una nota larga en el sexto grado de la tonalidad acompañado nuevamente por el barrido de frecuencias. Toda esta fórmula se repite de nuevo para darle paso a un solo de guitarra, por cierto, un poco acelerado, el tema se retoma a dueto entre órgano y guitarra y termina en el acorde en la sexta de la tonalidad con el efecto de barrido de nuevo.

El arreglo para el dueto lo realizamos en el tono original de Sol menor (Gm), sin embargo, el tempo se bajó un poco, toda vez que el tema original tenía la intención de ser estilo disco, por eso se escucha constantemente en la grabación original, un bombo a tempo. En nuestro arreglo, la melodía se distribuye entre las dos guitarras, iniciando primero la segunda guitarra y luego la primera. En los espacios donde la canción original realiza un efecto de barrido con filtro por todas las frecuencias de manera ascendente, hemos realizado además de los golpes a la tapa de la guitarra que simula el bombo, un rasgueo longitudinal de las últimas cuerdas que simulan el barrido de frecuencias hecha por el filtro en el tema original. El solo es una simplificación del solo original grabado por Mariano con la guitarra eléctrica y al final, se retoma la melodía de la introducción para terminar en un corte sobre el mismo.

Tiro al Blanco

Autor: Javier García

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

$\text{♩} = 94$

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Tiro al Blanco

The image displays a musical score for guitar duo, titled "Tiro al Blanco". The score is arranged in five systems, each containing two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2". The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins at measure 27. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. A repeat sign is present in the first system. The second system continues the piece. The third system includes a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth system continues in the new key. The fifth system concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a circled cross symbol. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tiro al Blanco



D.C. al Coda

8^{va}

The musical score is written for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into six systems, each with two staves. The first system starts at measure 41. The second system starts at measure 45 and includes the instruction 'loco' above the Gtr. 1 staff. The third system starts at measure 49. The fourth system starts at measure 53. The fifth system starts at measure 57. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The Gtr. 1 part features complex chordal textures and melodic lines, while the Gtr. 2 part provides a steady accompaniment. The piece concludes with a Coda symbol and the instruction 'D.C. al Coda'.

Tiro al Blanco

The musical score for "Tiro al Blanco" is presented in four systems, each with two staves labeled "Gtr. 1" and "Gtr. 2".

- System 1 (Measures 61-64):** Gtr. 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- System 2 (Measures 65-68):** Similar to the first system, but measure 68 features a long note in Gtr. 1 with a trill-like effect and a fermata, while Gtr. 2 has a corresponding long note.
- System 3 (Measures 69-72):** Gtr. 1 has a rest for the first four measures, then enters with a melodic line marked "(2ª vez 8va)". Gtr. 2 continues with its accompaniment.
- System 4 (Measures 73-76):** Both guitars play a more active eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a "CIII" marking.

Obra N° 15. La Danza de los Mirlos¹⁶

Compositor: Gilberto Reátegui

Arreglo Musical: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

Tonalidad: La menor (Am)

Tempo: 90 BPM

Audio 

La obra es original de la agrupación peruana Los Mirlos y fue la canción que dio inicio al proyecto de Afrosound, teniendo en cuenta el éxito de esta a nivel latinoamericano, Afrosound la grabó en su primer trabajo discográfica titulado “La Danza de los Mirlos” en el año de 1973 para el sello Fuentes.

La conformación de la agrupación en esta su primera grabación era de dos guitarras (acompañante y puntera) / bajo / órgano / timbal / tumbadora / bongó / güiro. Empieza con unos efectos realizados por la guitarra con bastante reverberación y delay y el órgano haciendo un efecto que trata de imitar algún sonido de pájaro, luego hay un golpe del cencerro en el timbal salido de compás que lo hace bastante particular. El tema juega melódicamente con las octavas, empieza en la parte inferior de la guitarra y luego sube para hacer la misma melodía, y así de manera alternada. El bongó esta jugando y haciendo variaciones rítmicas de manera constante, el resto de la percusión se rige bajo la interpretación característica del género.

El arreglo original tiene bastantes variaciones de la misma melodía, solamente al final cambia su armonía hacia el séptimo grado mayor, muy típico de los arreglos de música tropical. En este arreglo en particular, las melodías fueron cambiadas tanto de posición como intérprete, con el objetivo de darle un poco más de variedad al tema original. Al inicio, la melodía principal es interpretada por la segunda guitarra mientras la primera guitarra realiza una segunda voz por debajo de la melodía principal.

En la segunda parte, la guitarra dos pasa a realizar la voz superior, que no necesariamente es la melodía principal, allí realiza una figura de semicorcheas en donde la segunda voz acompaña con corcheas para facilitar su interpretación. En la tercera parte la guitarra dos, se sube a la octava superior de la guitarra para realizar la melodía principal, mientras la primera guitarra realiza un acompañamiento a voces. En la cuarta parte y final, las dos guitarras hacen las voces correspondientes a primera y segunda de la melodía principal con una variación armónica al quinto grado dominante. En el puente, previo al *da capo*, la guitarra uno realiza un efecto que asemeja los pájaros, tema principal de la canción original, esto lo hace tapando las tres primeras cuerdas a la altura de la boca de la guitarra, de tal forma que genera el efecto buscado y a diferencia de la versión de Afrosound, nuestro arreglo culmina en corte y no desvaneciéndose.

Instrucciones de interpretación.

¹⁶ Versión completa disponible en: https://soundcloud.com/carlosanmusic/la-danza-de-los-mirlos?in=carlosanmusic/sets/duetocaballeroysepulveda_cumbias_y_otros_aires

En el compás 55 de la partitura aparece un *Efecto de pájaros*, que se realiza interpretando un arpeggio con las tres primeras cuerdas a la altura de la boca de la guitarra y, que en el compás 61 empieza a descender por toda la extensión del diapasón.

Efecto de pájaros: Efecto de pájaros -----

mp

La Danza de los Mirlos

Autor: Gilberto Reátegui

Arreglo: Carlos Caballero y Mariano Sepúlveda

♩ = 90

Guitar 1

Guitar 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

La Danza de los Mirlos

The image displays a musical score for the piece "La Danza de los Mirlos" for guitar. The score is organized into five systems, each consisting of two staves: Gtr. 1 (top) and Gtr. 2 (bottom). The music is written in treble clef for Gtr. 1 and bass clef for Gtr. 2. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Specific performance instructions include dynamics like *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano), and articulation like *s* (staccato). Technical markings include "1/2 CIX" and "CVII" with arrows pointing to specific fret positions on the Gtr. 2 staff. Measure numbers 27, 29, 33, and 37 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a final double bar line.

La Danza de los Mirlos

41

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CIII

1/2 CIII

45

Gtr. 1

Gtr. 2

mf

49

Gtr. 1

Gtr. 2

1/2 CV

CIII

53

Gtr. 1

Gtr. 2

mp

57

Gtr. 1

Gtr. 2

La Danza de los Mirlos

D.C. al Coda



The musical score is divided into four systems, each with a Gtr. 1 and Gtr. 2 staff. Measure 61 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first system (measures 61-63) shows Gtr. 1 with a melodic line of eighth notes and Gtr. 2 with a bass line of quarter notes. Measure 64 begins with a 2/4 time signature. The second system (measures 64-66) continues the melodic and bass lines. Measure 65 includes a '1/2 CV' (half cadence) marking. The third system (measures 66-68) shows the continuation of the piece. Measure 69 includes a 'Coda' marking. The final system (measures 70-72) shows the concluding chords for both guitars, with Gtr. 1 and Gtr. 2 parts.

LA TECNOLOGÍA DEL AUDIO Y EL SONIDO CARACTERÍSTICO

Las grabaciones de Afrosound

La tecnología de audio utilizada en la década de los 60 y 70 conserva la herencia de las técnicas utilizadas en las décadas anteriores, especialmente la de las grandes orquestas de salón al estilo Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán. Estas grabaciones se caracterizaban por ser realizadas en grandes estudios con reverberación de acústica natural e incluso, sin la utilización de audífonos de monitoreo, los cuales empiezan a ser comunes a partir de la mitad de la década de los 60.

Esas grabaciones, influenciadas en nuestro país principalmente por el sonido de las grandes orquestas “Big Bands” norteamericanas, tanto de la costa este como oeste, tuvieron incidencia en el resultado estético sonoro de las grabaciones de Afrosound que se realizaron principalmente en la década de los 70. Aquí es importante marcar ciertos puntos en los cuales es necesario detenerse para hacer un énfasis sobre el análisis de las grabaciones, tal como lo menciona el musicólogo británico Zagorsky Thomas, al hacer un análisis entre el sonido de las grabaciones británicas y las norteamericanas:

The cultural domains in the two countries consist of the physical infrastructure with its inherent influences and restrictions and the system of symbolic rules relating to recording practice as they are embodied in the norms of professional practice and training. I will address the very specific questions of studio architecture, the availability and uptake of various forms of technology and the norms of microphone selection and placement, the use of isolation techniques and approaches to signal processing, in later sections but initially I want to examine some of the broader socio-economic factors that differentiate these cultural domains. (Zagorsky Thomas: 2012)¹

De acuerdo a lo anterior, es necesario tener en cuenta para nuestro análisis, no solamente las obras, compositores, arreglistas e intérpretes de la música registrada en estas grabaciones, sino también, hacer referencia a los factores socio económicos que enmarcaron esta época, aquí cobran relevancia, las regulaciones en temas de importación de tecnología de audio, los instrumentos musicales y la materia prima para la fabricación de los discos de vinilos; por otra

¹ Los dominios culturales entre los dos países (EE. UU.-Reino Unido) consisten en la infraestructura física con sus influencias y restricciones inherentes y el sistema de reglas simbólicas relacionadas con la práctica de grabación, ya que están incorporadas en las normas de práctica profesional y capacitación. Abordaré las cuestiones muy específicas de la arquitectura de estudio, la disponibilidad y la adopción de diversas formas de tecnología y las normas de selección y colocación de micrófonos, el uso de técnicas de aislamiento y enfoques para el procesamiento de señales, en secciones posteriores, pero inicialmente quiero examinar algunas de los factores socioeconómicos más amplios que diferencian estos dominios culturales. (Traducción sugerida por el autor)

parte, está la infraestructura, construcción y arquitectura de los estudios de grabación y por supuesto, el factor humano que hizo uso de esas herramientas, por medio de la manipulación de los equipos de audio e instrumentos musicales modernos que realizaban los técnicos e ingenieros de grabación.

En cuanto al tema de la adquisición de maquinaria y materia prima, debemos mencionar que Colombia tenía serias restricciones para la importación de cualquier tipo de maquinaria, sin embargo, esto no fue un impedimento para las disqueras, las cuales, generalmente eran propiedad de familias de cierto posicionamiento social y por supuesto prósperos empresarios, de tal forma que podían cumplir con los requisitos rigurosos de importación.

En este sentido, Zagorsky-Thomas menciona la importancia que tiene realizar este tipo de investigaciones en torno, no sólo a los procesos de grabación y creación musical, sino también a la logística en temas de importación y adquisición de equipos, veamos:

Understanding logistics is quite a practical affair, and professional experience or practice as research is an important element in this kind of research. Many of the problems and advantages encountered in the logistics of technological dissemination only come to light in the process of actual enactment. (Zagorsky-Thomas: 2014 p.115)²

Las leyes colombianas en materia de importación de maquinaria y materia prima, para la década de 1950, eran muy restrictivas y tendían al proteccionismo de la industria nacional; esta década se caracterizó por la devaluación de la moneda local frente al dólar, el cual, a principios de la década rondaba los \$2.00/dólar y al finalizar los \$5.00/dólar, esto sumado a la baja internacional del precio del café, el cual era y aun es, el producto de mayor exportación en nuestro país. En esta década, el gobierno, en gran parte representado por el general Rojas Pinilla (1953-1957) y luego por la Junta Militar (1957-1958), sacaban listas con clasificación de artículos de prohibida importación. Esto, sin embargo, estimuló la generación de industria nacional en una cantidad importante de bienes y sólo se permitía importar, aquella maquinaria o materia prima que sirviera para la fabricación de bienes de exportación, también llamado “Plan Vallejo” (Poveda: 1979).

Don Antonio Fuentes, fundador del sello Discos Fuentes (1934), cuenta las dificultades que tuvo para traer la primera prensa de discos al país, y lo pudo hacer, 17 años después de iniciados los trabajos de grabación, antes de eso toda la música la tenía que pensar en México, Argentina o USA, veamos:

17 años después, cuando regresé a Estados Unidos, en 1943, las cosas eran más fáciles y me traje la primera prensa... Hubo muchas penalidades en este negocio. Esta primera prensa que me llegó de los Estados Unidos resultó cargada de defectos técnicos. La hizo un loco que tuvo ideas, pero no las supo realizar. No hay palabras para narrar los tropiezos. Pero insistí en esa fiebre de ser el primer fabricante de discos y lo logré. En 1945 pude hacer discos de buena calidad, pero vinieron los problemas con la materia prima. (Jaramillo; Peláez: 1996. P41)

Para el año de 1960, el gobierno había cambiado a finales de la década anterior y se

2 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 sólo salen a la luz en el proceso de implementación real. (Traducción sugerida por el autor).

crearon las zonas francas en el país, lo que permitía un cierto aprovechamiento por parte de importadores y exportadores. Sin embargo, es la ley de ese mismo año, la que daría pie a la modernización tributaria en el país, de ahí que las empresas tenían que ajustarse de manera radical a las nuevas normas impositivas. Para el caso de Disco Fuentes, esto no fue una excepción:

Antonio Fuentes impulsó, hasta su muerte, la producción musical de su compañía, pero adolecía de la organización que exige una empresa en constante crecimiento. Hasta 1960 se apoyó en distintos administradores, abogados, en fin, un sinnúmero de profesionales que atendían este tipo de exigencias de vez en cuando. En este sentido tuvo problemas contractuales, de archivo, contables, tecnológicos, que iba salvando poco a poco. (...) Una condición y dos oportunidades harían que Antonio Fuentes tomara conciencia de la importancia de atender estos asuntos con el mismo interés que atendía las grabaciones. La condición es que en 1960 el Gobierno Nacional (sic) empezó a supervisar con rigor el funcionamiento de las sociedades, sus impuestos, sus distintas formas de organización y sus objetivos sociales. (Peláez y Jaramillo: 1996)

A mediados de la década de 1960 y a raíz de decisiones bastante discutibles por el gobierno conservador de Valencia (1963-1966), el país entra en una recesión importante y los niveles de inflación se dispararon. Esta fue la década de tratados y alianzas entre los países latinoamericanos, lo que permitió de alguna manera solventar los problemas, que ya para la administración liberal siguiente de Lleras Restrepo (1966-1970), logró encaminarse permitiendo el crecimiento de muchas empresas del sector productivo industrial en el país. (ibíd.)

En la década de 1970 los cambios fueron importantes y se mantuvo el crecimiento del sector industrial, sin embargo, la industria discográfica en particular se vio afectada en 1973 por el conflicto entre Arabia Saudita e Israel, pues escaseó el petróleo, lo que incrementó el costo en materia prima para la elaboración de los discos de vinilo. Por otra parte, esta década estuvo marcada en nuestro país por el incremento en el precio del café, lo que de alguna manera jalonó la economía en general. Ahora bien, los más beneficiados en esta década eran las empresas exportadoras de bienes diferentes al petróleo y el café, los cuales incluso tenían beneficios tributarios, medidas propias de estados proteccionistas.

El fundador y dueño del sello Zeida de la compañía Codiscos, don Alfredo Díez, al respecto de importaciones de maquinaria y materia prima, narró las dificultades que en el tema de importación tuvo a principios de la década de 1970 para un diario de la ciudad:

El gobierno en un principio acogió la entrada de las máquinas, mas no de los elementos indispensables en la elaboración. Hubo que explicar pormenorizadamente y a fin de cuentas aceptó el acceso de cinco toneladas de material, lo cual alcanzaba para unos 25.000 discos de 78 rpm. (Díez: 1970, álbum fotográfico Codiscos 50 años)

Las máquinas a las que se refiere son las prensas en donde se duplicaban los discos de vinilo y los elementos es la materia prima para su fabricación.

Como podemos deducir de los testimonios anteriores, el proceso para la adquisición de equipos y material para la elaboración de los discos eran sumamente complejo, además necesitaba de un gran emprendimiento económico y sacrificio personal por parte de los empresarios que se embarcaron en esta aventura, esto teniendo en cuenta que, cada

compañía adquirió sus equipos en lugares diferentes del territorio norteamericano, de tal forma que al ser marcas de diferentes empresas de fabricación de equipos de audio, los resultados sonoros que de esas máquinas se obtenían, necesariamente serían diferentes, y por lo tanto, el resultado estético-sonoro de las producciones discográficas.

Específicamente para el caso de Discos Fuentes, una vez se establecieron en la ciudad de Medellín en el año de 1956, contaban con varias prensas y calderas que les permitían el prensaje de una gran cantidad de discos de vinilo, sin embargo, sus grabaciones musicales debían realizarlas alquilando otros estudios de la ciudad y la mayor parte de lo que prensaban provenía de sus estudios en la ciudad de Cartagena, más específicamente de los estudios ubicados en la casa del barrio Manga, al respecto, Ángel Villanueva actual director artístico de la compañía menciona:

(...) Le llamaban los ranchos, eran unas casas muy grandes, con unas habitaciones para que los artistas se quedaran, los que venían de afuera, muchos venían de poblaciones lejanas; eran unos estudios, recuerdo yo, con unas consolas muy parecidas a las que usaban las emisoras, con esas perillas redondas; yo recuerdo que el bajista lo colocaban dentro de la cabina donde estaba el grabador, porque utilizaban esa línea para el bajo y otra línea para los demás instrumentos, con la enseñanza que les había dejado don Antonio (Fuentes), para ubicar varios micrófonos y grabar todos al tiempo, si se equivocaba uno, había que iniciar de nuevo (...) Un micrófono grande cuadrado y otro redondo. Recuerdo yo que las cabinas eran movibles, se armaban y eran como de corcho.

Y agrega:

Eran dos ranchos, uno con el estudio y otro con las habitaciones; las puertas pintadas de rojo, en esa época naturalmente sin aire acondicionado, había que quitarse la camisa y no se tenía audífonos, de pronto si había unos audífonos muy sencillos para el grabador (...) Los músicos debían llegar bien ensayados, se grababa en una cinta delgadita y tenían dos medidores, si se pasaban el rango del rojito se estaba saturando (...) Los estudios eran un salón grande, generoso, tenían un tratamiento acústico, no como los que vemos ahora, pero se utilizaba mucho piezas y laminas de corcho y cartabón la madera prensada que se usa en los cielo rasos, se hacían unos biombos gigantes con unos rodachinas (...) era una casa de un solo piso, con un 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 (Isaac Villanueva). Don Antonio tenía sus manías para grabación, entre ellas, les prendía un mechón a los tambores para templar el cuero, al coquito se le metía una esponja para que sonara más seco y al platillo le hacían su tratamiento, sus manías. (Entrevista Ángel Villanueva: Medellín 13/06/2019)

En esta entrevista, queda clara la precariedad de los estudios que tenían en la ciudad de Cartagena, sin embargo, la música allí grabada, es de los tesoros patrimoniales más importantes del folclor de la costa Caribe colombiana, y para el propósito de nuestro trabajo, un sonido y una captura muy especial. Agrupaciones como Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros del Majagual, la Orquesta de pacho Galán e incluso el mismo cantante cubano de la Sonora Matancera, Daniel Santos, grabaron en estos estudios.



Imagen 10. Daniel Santos (centro) en el estudio de Fuentes en Cartagena, al lado de la orquesta de Pedro Laza

Fuente: Cortesía Discos Fuentes.

La imagen anterior, que por cierto es bien reconocida, corresponde a la grabación realizada en los estudios de Discos Fuentes ubicados en el barrio Manga de la ciudad de Cartagena del álbum “Candela” en el año 1958; allí podemos apreciar el micrófono de cinta RCA 44 BX, ubicado estratégicamente en la mitad del ensamble musical; ahora bien, muy seguramente la foto tenía la intención de ser utilizada para la carátula o contra-carátula y por lo tanto los músicos estén en posición de encuadre fotográfico y no de sesión de grabación.

Para el año de 1960, la compañía se muda al barrio Guayabal, muy cerca del aeropuerto Olaya Herrera, a un sector que incluso el día de hoy, es exclusivamente industrial; allí, el mismo don Antonio Fuentes, se encargaría de la construcción de una gran bodega que albergaría por más de 50 años los reconocidos estudios de Fuentes.

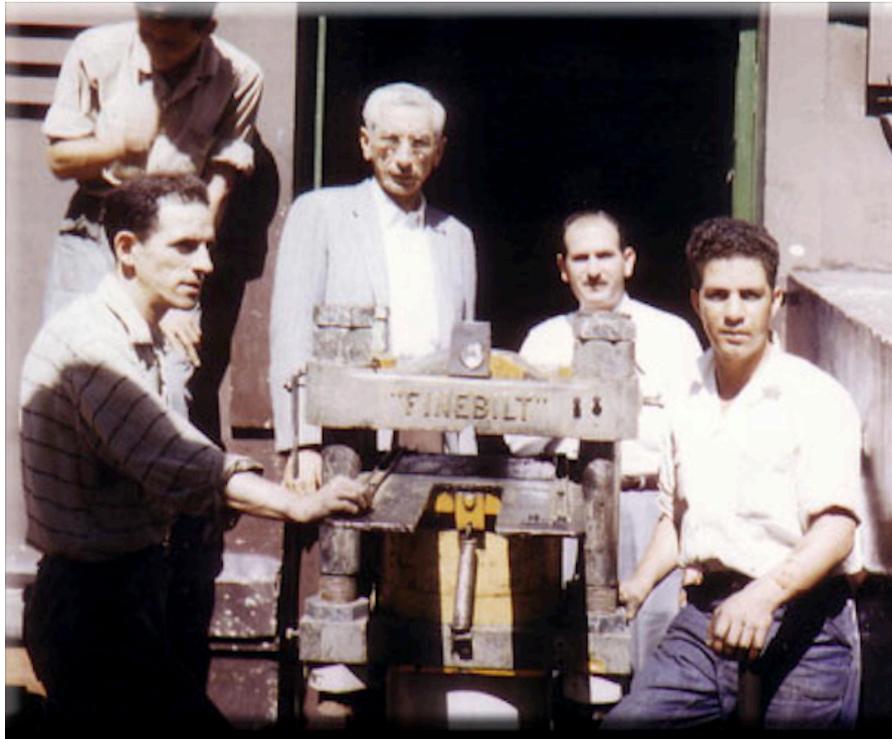


Imagen 11. Traslado de la prensa “Finebilt” a la nueva sede

Fuente: cortesía de Discos Fuentes.

Como lo mencionamos anteriormente, los estudios de grabación que se construyeron en la ciudad de Medellín entre las décadas de los 50 y 60, tenían dimensiones bastante grandes para albergar a las orquestas tradicionales de música tropical del momento. En el siguiente cuadro veremos las dimensiones aproximadas que los estudios de grabación tenían para la época en cuestión.

Sonolux	Largo: 14 m Ancho: 11 m Alto: 8 m Total: 1232 m ³
Codiscos	Largo: 16.50 m Ancho: 10 m Alto: 6.50 m Total: 1072 m
Discos Fuentes	Largo: 10.25 m Ancho: 6.88 m Alto: 4.20 m Total: 296 m
Discos Victoria	Largo: 10 m Ancho: 8 m Alto: 7 m Total: 560 m
Ondina	Largo: 10.50 m Ancho: 6.50 m Alto: 5.50 m Total: 375 m

Tabla 1. Dimensiones aproximadas de los estudios de grabación de la época

Fuente: elaboración del autor.

Las medidas presentadas en la tabla anterior fueron tomadas principalmente de dos fuentes, para el caso de Sonolux y Codiscos, de un artículo sobre los estudios de la ciudad de el periódico El Colombiano del 1º de diciembre de 1960, las demás medidas fueron consultadas a personas que conocieron los estudios y dieron las medidas aproximadas. Ahora bien, para establecer las medidas mas cercanas a la realidad, será necesario la revisión de los archivos de documentación pública del municipio.

Como dato particular, las medidas del estudio de Sonolux difieren de un texto a otro, en un diario cultural llamado Pantalla de 1963, las medidas difieren en las encontradas en el artículo de El Colombiano, en el cual mencionan que las medidas son de diez metros de ancho, 12 de largo y seis de alto.

Para la época, las disqueras en la ciudad de Medellín contaban con los equipos de audio que se usaban en la mayoría de los estudios del mundo. Podemos mencionar los micrófonos RCA y Neumann, las grabadoras Ampex de 1, 2, 3, 4 y hasta 8 canales, entre las décadas de los 50 y 60, usualmente las consolas eran Altec, luego fueron reemplazadas por las MCI-600, Electrodyne-511 entre otras.

En las siguientes imágenes veremos algunos de los equipos más utilizados, veamos.



Imagen 12. Micrófono RCA 77dx con el dueto de los Pico-Pico

Fuente: cortesía Discos Fuentes. Archivo BPP.

En la imagen anterior se aprecia uno de los micrófonos mas tradicionales en la historia de la grabación, es un transductor dinámico de cinta y como particularidad por su configuración electrónica, su figura de captación es bidireccional, esto quiere decir que capta al mismo tiempo por la cara positiva y la negativa del micrófono, en otras palabras, por delante y por detrás. Su carácter sonoro es de pastosidad y suavidad.



Imagen 13. Micrófono RCA 44rx, en la imagen lucho Argáin cantante de la Sonora Dinamita
Fuente: cortesía Discos Fuentes. Archivo BPP.

Este micrófono también de la compañía RCA era uno de los preferidos para las voces y generalmente en la grabación del bajo o guitarra. Su tecnología es igual al RCA 77dx, es decir, transductor dinámico de cinta.



Imagen 14. Neumann U87, en la imagen el saxofonista de la agrupación Los Diplomáticos
Fuente: cortesía de Discos Fuentes, archivo PBB.

El micrófono Neumman U87 podría denominarse como el “rey” de los micrófonos, este micrófono lo hizo muy famoso el cantante norteamericano Frank Sinatra, pues era su preferido para grabar, su construcción es alemana y la tecnología es diferente a los dinámicos de cinta, ya que son transductores de condensador, esto necesariamente cambia el carácter sónico del micrófono, es importante mencionar que este micrófono es de tecnología de tubos al vacío.



Imagen 15. Micrófono Neumman U67, en la imagen Jorge Gaviria trompetista de la agrupación Fruko y sus Tesos

Fuente: cortesía de Discos Fuentes, archivo BPP.

Este, al igual que el Neumman U47, es un micrófono de condensador con tecnología de tubos al vacío, si bien en la imagen aparece capturando una trompeta, con todos estos micrófonos antes descritos se puede capturar cualquier tipo de instrumento.



Imagen 16. Micrófono Neumman U87, en la imagen Lizandro Mesa

Fuente: cortesía Discos Fuentes, archivo BPP.

Este micrófono es, sin duda alguna, el micrófono mas completo y versátil de la compañía alemana, aún en la actualidad se fabrican con la misma marca por la compañía, también alemana Sennheiser.

En 1960 Discos Fuentes introduce en Colombia el formato estéreo y por supuesto deben hacerlo con la modificación conocida como estéreo compatible, de tal forma que aquellos que tuvieran un reproductor monofónico pudiesen escuchar tranquilamente los discos recién lanzados al mercado.



Imagen 17. Recorte de prensa El Colombiano 1960, con el lanzamiento del formato "Stéreo"

Fuente: archivo personal del autor

En la imagen se observan algunas imágenes que dan cuenta de la disposición del cuarto de control, el cual tenía el mueble de la consola pegada a la ventana. La consola era un Altec con la que empezaron a trabajar en los estudios de 1960.

En la década de los 70, la tecnología multitrack tanto en consolas como en grabadoras complementaría el equipamiento en la mayoría de los estudios, otros sin embargo no continuarían como es el caso del Sello Ondina.

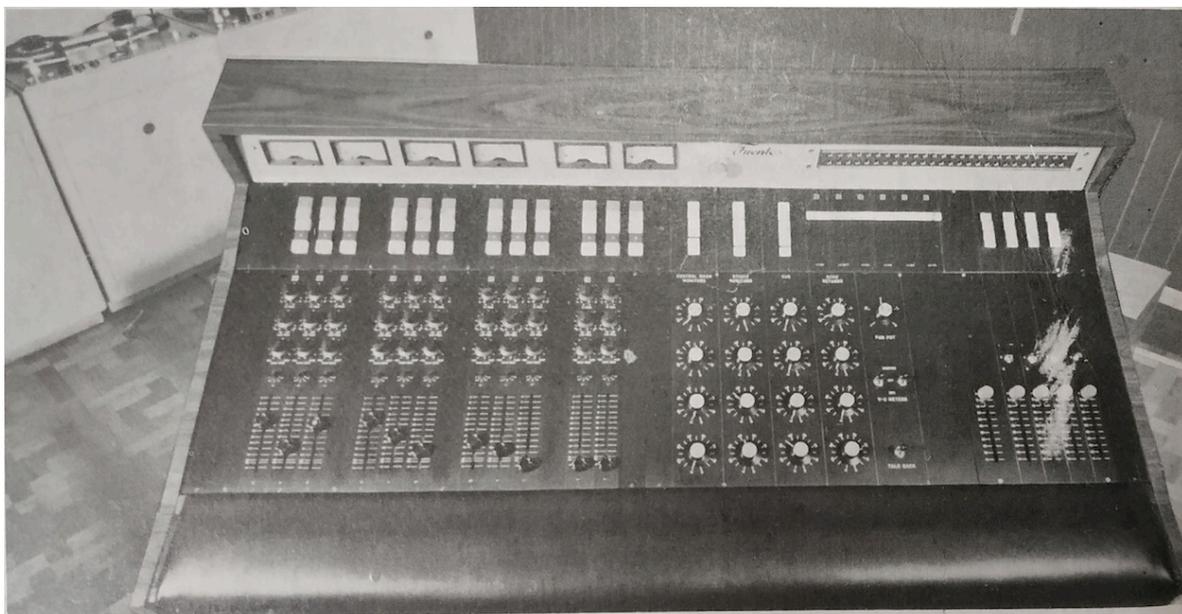


Imagen 18. Consola Electrodyne fabricada en Estados Unidos y personalizada para Discos Fuentes
Fuente: Archivo personal del autor.

En la imagen anterior podemos apreciar una de las primeras consolas multitrack que se usaron en nuestro país, la cual, como se aprecia en la imagen es bastante particular y por las características y arquitectura de sus canales, muy seguramente fue realizada por encargo, algo que pudimos evidenciar, además, en la contra-carátula de un artista de la compañía Fuentes a principios de los años 70's.

Discos Fuentes S.A, tiene el orgullo de presentar por primera vez al público, el nuevo sistema de grabación 4 Canales "Cuarta Dimensión del Sonido". Grabaciones realizadas en sus propios estudios de Medellín, Colombia, con artistas colombianos. Esto demuestra que Discos Fuentes S.A. lanzó al mercado también, por Primera vez, el novedoso sistema "Stereofónico" (sic), en grabaciones hechas con artistas nacionales.

En la contracarátula puede observarse, en la Primer fotografía, la moderna consola de "4 Canales"; única en Latinoamérica; transistorizada en su totalidad, hecha especialmente para Discos Fuentes S.A en los departamentos de Ingeniería Electrónica de Mastertone Recording Studios, de Estados Unidos, evitando el mortificante ruido de los anticuados tubos de las consolas primitivas. (Contra carátula, Por Amor Ricardo: 1970)

En el texto anterior, se resalta por parte de la compañía que hace nueve años habían lanzado el formato estéreo en Colombia y que ahora tienen la novedad de las consolas con tecnología transistorizada y de paso desacreditan la tecnología "obsoleta" de los "anticuados tubos", algo que en estos momentos la haría aún más costosa que cualquiera de las consolas contemporáneas digitales, precisamente por sus propiedades sonoras, con el piso de ruido que tanto gusta a muchos productores e ingenieros.

La consola evidentemente tiene 12 canales, los cuales finalmente se juntarán a cuatro canales para la mezcla final, de allí que, lo importante estaba era en la grabadora de cuatro canales, en la cual se realizaría el "mixdown" de las producciones discográficas, esto además estaba muy relacionado con el lanzamiento a nivel mundial en el año 1969 del sonido cuadrafónico. Ellos, evidentemente lo bautizaron como "cuarta dimensión del

sonido”.



Imagen 19. Cuarto de control Discos Fuentes 1970

Fuente: archivo personal del autor.

En la imagen anterior, podemos apreciar la dimensión del cuarto de control a principios de la década de los 70 en Discos Fuentes, que a diferencia del mismo cuarto cuando lanzaron el “Stéreo” en nuestro país, la consola se encuentra en la parte de atrás del cuarto y frente a la ventana, se pueden apreciar además en la imagen, las cuatro grabadoras Ampex de uno, dos y cuatro canales, así como el mueble que contenía la consola Electrodyne. Al respecto, culmina la infografía de la contra-carátula donde se hallaron estas imágenes.

En la segunda fotografía puede apreciarse la Sala de Control, donde en primer plano se ve la consola y al fondo los Cuatro Grabadores, con los cuales se efectúan las grabaciones de 4 Canales – “Cuarta Dimensión”.

Queremos hacer mucho énfasis en la “Cuarta Dimensión del Sonido”, ya que éste es la primera vez que se efectúa una grabación con Profundidad como pueden observar en la Presencia de los instrumentos que, como el contrabajo, a pesar de tener una Redondez inigualable tiene la calidad de un instrumento que no obstante ser rítmico no deja de ser melodioso. (Contra carátula, Por Amor Ricardo: 1970)

En este texto se aprecia la publicidad propia de una compañía que estaba innovando en tecnología frente a sus competidores y se insistía mucho en la “cuarta dimensión del sonido”.

Ahora bien, a mediados de los años 70’s, la compañía discográfica volvería a cambiar

su tecnología, esta vez con grabadoras de multicanal y consolas de mayor envergadura, las primeras grabaciones de Afrosound fueron con la tecnología anterior y las de mediados de los 70's fueron en una diferente. En la siguiente imagen vemos una imagen utilizada en una de las contra carátulas de Fruko y sus Tesos, allí observamos a Joe Arroyo y a Wilson Saoco, cantantes de la agrupación, además vemos a Mario Rincón Parra, el grabador de la mayoría de los éxitos discográficos en estas dos décadas. La consola era una MCI y se pueden apreciar al fondo la grabadora de 16 canales con su respectivo control de transporte remoto.



Imagen 20. Cuarto de control de Discos Fuentes, década de los 70's
Fuente: cortesía de Discos Fuentes, archivo BPP.

Otra de las características importantes de este análisis de las grabaciones de Afrosound, tiene que ver con el lugar de la captura, es decir, el cuarto de grabación, este, a diferencia

del cuarto de grabación y las máquinas, tuvo menos modificaciones y variaciones. De acuerdo con las medidas consultadas a terceros, el cuarto tenía unas medidas aproximadas de 10.25 metros de largo, 7 de ancho y 4 de alto, los muros, piso y techo eran de diferentes tipos de materiales. Algunas paredes tenían elementos de difusión poli cilíndrica en madera en combinación con materiales absorbentes como cortinas y telas. El techo también era de un material blando y tenía algunas variaciones triangulares transversales a lo ancho del cuarto bastante distanciadas entre ellas, las cuales de alguna manera cortaban el paralelismo entre suelo y techo. El piso era en un material de tipo sintético, que evitaba las reflexiones. El estudio también estaba dotado con unos separadores o “gobos” de material aislante, los cuales se utilizaban para separar algunas secciones de las agrupaciones a la hora de hacer las capturas en sesión o incluso a la hora de grabar en técnica de *overdub*, los coros y voces solistas. Habían dos clases de separadores, unos a la altura del cuello, de tal forma que los músicos se podían ver por encima de ellos y los otros que eran mas altos y se utilizaban para los doblajes.

A continuación, observaremos algunas imágenes de la época donde se puede observar lo que hemos encontrado.



Imagen 21. Sala de grabación Discos Fuentes

Fuente: cortesía Discos Fuentes, archivo BPP.

En la imagen anterior de la orquesta de Fruko y sus Tesos, se puede observar la cabecera del estudio, es decir, el sector que está más cerca de la ventana del cuarto de control. Allí se pueden apreciar la altura, la forma y los materiales, en los cuales resaltan los difusores poli cilíndricos en madera horizontales de la pared lateral y el material de absorción al lado de la ventana del cuarto de control. Como dato interesante podemos apreciar algunos de los músicos que hicieron parte de las sesiones de grabación de algunas de las producciones musicales de la agrupación Afrosound, entre ellos Mariano Sepúlveda en la guitarra Gibson Custom de Luxe, Julio Ernesto Estrada “Fruko” en el bajo, Jesus “Chucho” Villegas en el bongó, Rafael Benítez en el timbal y Wilson Manyoma “Saoco” en las animaciones.



Imagen 22. Sala de grabación Discos Fuentes

Fuente: archivo personal del autor.

En la imagen anterior se puede apreciar la parte posterior o el fondo de la sala de grabación, se puede determinar de manera aproximada la altura del estudio, se observa además los difusores poli cilíndricos ubicados en la pared lateral del estudio de manera horizontal y en la pared de atrás o posterior los difusores se encuentran de manera vertical de piso a techo.

En la esquina del estudio se ubica un cuarto de aislamiento utilizado generalmente por los cantantes o coristas, ese cuarto pequeño presume una gran cantidad de reflexiones por el material de vidrio con el cual está construido, la ventaja es que tiene completa visión con la orquesta, algo necesario a la hora de interpretar en formatos de gran ensamble o

conjunto.

El piano, las tumbadoras, la batería y por supuesto el piano Yamaha Electone EX42, el cual tuvo un particular protagonismo en los temas de Afrosound, ya que se encargó de muchos de los efectos utilizados en sus obras, entre los más reconocidos, la simulación de pájaros en La Danza de los Mirlos o los efectos especiales del tema Caliventura.



Imagen 23. Sala de grabación Disco Fuentes – ventana

Fuente: Cortesía Discos Fuentes, archivo BPP

En la imagen anterior se puede apreciar en detalle el material del piso, que a simple vista pareciera una simple baldosa, pero en realidad era un material sintético. El piano de media cola que siempre ha tenido Discos Fuentes y que aún conserva en sus actuales oficinas.

Se pueden apreciar en el fondo de la imagen los separadores o “gobos” que se utilizaban para acomodar los diferentes ensambles o instrumentos de percusión, la pared en material blando y absorbente en combinación con listones verticales de madera de unos 10 cm aproximadamente, el difusor poli cilíndrico, el cual era interrumpido por el panel de

conexionado de entradas y salidas de micrófono y por supuesto la ventana, que, como dato particular, se encontraba por encima del nivel de los músicos.



Imagen 24. Separador sala de grabación

Fuente: cortesía Discos Fuentes, archivo BPP.

En la imagen anterior podemos apreciar al cantante Joe Rodriguez, quien tiene su brazo derecho apoyado sobre uno de los separadores de la sala de grabación, allí podemos apreciar su altura aproximada por debajo del cuello y el visor, los cuales permitían la comunicación entre los músicos que estuvieran sentados interpretando algún instrumento de percusión, así estuvieran ellos separados entre sí.

La ubicación de la agrupación Afrosound en el “escenario” en el sentido de Lacasse y Sagorsky-Thomas, en este caso la cabina del estudio de grabación en Discos Fuentes daba cuenta de una organización específica para la interpretación en bloque que permitiera la comunicación entre los intérpretes, el grabador y el director, que para el caso de la imagen es el bajista Julio Estrada “Fruko”. En la siguiente recreación de una planilla de grabación realizada con base en imágenes y testimonios de los protagonistas, incluidos Mariano Sepúlveda, Fruko y Mario Rincón, se puede apreciar de manera aproximada, la ubicación de la agrupación en el estudio, además de otros datos interesantes, como los micrófonos utilizados y los separadores entre los músicos. La planilla se realizó con base en la canción Caliventura y su configuración instrumental incluyendo un doblaje para las animaciones de Wilson Saoco. La planilla además nos muestra algunos datos interesantes para la época, que, de acuerdo con los testimonios, experiencias e información recopilada, para ese entonces contaban con la consola de 12 canales Electrodyne y las cuatro grabadoras Ampex de uno, dos y cuatro canales, además, se muestra el número original del álbum donde salió el tema, la velocidad de la cinta, el formato de destino y el sistema de reducción de ruido Dolby System A, necesario para reducir el piso de ruido y ganar amplitud en el rango dinámico del sonido final del disco.

DISCOS Fuentes LTDA. MEDELLIN - COLOMBIA		L.P. N°	DOLBY SYSTEM A		Fecha
		200 870	7 1/2 15"		JUNIO / 1973
		Contenido Cinta	Monofónico	Stereo	Artista AFRO SOUND
					Album LA PANZA DE LOS MIRIOS
					Titulo CALI UENTURA
CANAL	INSTRUMENTO	MICRÓFONO	INTÉRPRETE		Autor
1	BAJO	RCA 49	JULIO ESTRADA		Grabador MARIO RINCÓN ?
2	CONGA	"	FERNANDO VILLEGAS		PLANO ESTUDIO
3	TUMBADORA	"	"		
4	TIMBAL	U 87	RAFA BENITEZ		
5	"	U 87	"		
6	BONGÓ	RCA 77	CHUCHO VILLEGAS		
7	GÜIRO	RCA 77	RAFIKO ZESTREPO		
8	GUIARZA	RCA 77	MARIANO SEPÚLVEA		
9	ÓRGANO	U 87	HERNÁN GUTIÉRREZ		
10					
11	VOZ (DOBLAJE)	U 87 / 47	WILSON MANTOMA		
12					
AUXILIARES					
1	MEZCLA MÚSICOS				
2					
3	CAMARA ECO - AKG BX-25				
4					

Imagen 25. Recreación planilla de grabación sesión Afrosound – 1973

Fuente: elaboración del autor

CONCLUSIONES

El presente proyecto ha sido un derivado de investigaciones anteriores y lo consideramos una profundización en varios temas que nos han inquietado dentro de la pesquisa general acerca del patrimonio sonoro colombiano. Los trabajos previos nos dirigieron a la reflexión acerca de ciertas formas de aprehensión de las tradiciones musicales en los contextos urbanos, según directrices comerciales promovidas por las industrias discográficas. Los análisis entonces se acompañaron por esfuerzos de resignificación tanto de cierta terminología (como el “chucu-chucu”, por ejemplo) como de las formas de producción de piezas sonoras y su propia interpretación en contextos más actuales, tanto tecnológicos como expresivos e interpretativos. Esto último lo buscamos a partir de la producción musical de una obra sonora en compañía de un guitarrista proveniente del contexto generacional que estudiábamos. Dicha obra se denominó “Paparí” y el guitarrista tiene por nombre Mariano Sepúlveda. Dicha experiencia nos arrojó muchísima información que quisimos traducir creativamente en un producto musical que involucrara al guitarrista, pero a partir de la exigencia implícita de reinterpretar piezas musicales que hacían parte de su repertorio tradicional en contextos populares. La reinterpretación le exigiría acogerse a un formato acústico desde una perspectiva de “dueto para guitarra clásica”. Ante la respuesta positiva del maestro Sepúlveda, enfrentamos el problema desde dos perspectivas concretas, que a la larga derivaron en la producción tanto del texto académico como de las piezas musicales.

Tal como se ha explicado en los capítulos, lo que buscamos fue alternar dos dimensiones del trabajo según la imbricación de lo que hemos definido como “urdimbre” y “trama”, entendiendo que tendríamos que atender tanto la dimensión teórico-analítica y estética como la puramente técnica, tanto en términos interpretativos como de producción musical. Teniendo esto claro decidimos articular el análisis de orden crítico cultural de tal manera que nos llevara a explorar y entender algunas piezas musicales ligadas a la tradición y, con ellas, proponer una suerte de desterritorialización expresiva, conforme se modificaban los objetivos interpretativos.

Estas piezas musicales provenían de un repertorio ampliamente conocido en el contexto popular, pero que no han sido motivo de análisis de orden musicológico a nivel académico. A partir de ellas buscábamos dos dimensiones diferenciadas, según los derroteros conceptuales empleados, de la siguiente manera:

1. La primera dimensión del estudio consistió en comprender, a partir de su “hábitat” musical en el contexto popular, la impronta de las piezas musicales como “trama” dentro del imaginario sonoro tropical. Este contexto está determinado por ritmos y valores concretos que definen maneras expresivas visibles en prácticas sociales. Las formas de consumo de estas piezas dan cuenta de las características tanto de interpretación como de producción.

Fue en ese contexto que estudiamos lo que denominamos las “urdimbres” técnicas que permitieron tanto la producción como la interpretación de dichas piezas. Para abordar este problema investigativo, decidimos formular la primera parte del estudio en dos capítulos diferenciados como Trama # 1 y Urdimbre # 1. Lo que queríamos era establecer un tipo de relato o argumento que cobijara el valor socio-cultural de las piezas, exponiendo su contexto tanto a nivel estético expresivo, como su valor social dentro de dinámicas sociales de consumo y fruición. Este objetivo se cumple con el capítulo 1 (Trama # 1). La respuesta a esta exposición, la cual da cuenta del relato general, fue la presentación de lo que denominamos como Urdimbre # 1, consistente, por un lado, en la descripción de las características y metodología en la producción sonora de las piezas, lo cual nos llevaría a la especificidad del trabajo sobre cada canción, de acuerdo a sus condiciones de interpretación y los arreglos musicales convenidos por los intérpretes. Consideramos necesario este recuento debido a las características especiales del proyecto, el cual consideramos no carente de riesgos para la obtención del producto final. En este segundo capítulo, pues, buscamos presentar “en crudo” el andamiaje técnico que estaría soportado por la trama expuesta en el primer capítulo.

2. La segunda dimensión del trabajo consistió también en relacionar una trama con una urdimbre, sólo que recogiendo las anteriores. El capítulo 3, correspondiente a la Trama # 2, presenta la relación formal de las piezas escogidas a partir de un análisis formal de orden musicológico que permitiera reconocer las transformaciones expresivas de las piezas, primero dejando constancia de su vínculo con la tradición (es decir, con la trama) y su modulación dentro de un contexto nuevo, el cual, a su vez, proviene de una trama “no-popular” sino más ligada con la academia musical. Esto por lo tanto, exige una presentación cuidadosa de las piezas a partir del trabajo de superposición de elementos “clásicos” a las formas de expresión “popular”. Dada la complejidad del proceso era necesario detallar las decisiones concretas frente a los arreglos musicales, de acuerdo a la transformación de las piezas al formato de “dueto para guitarras”. Dicha transformación trae consigo, por supuesto, una reestructuración técnica de la interpretación (es decir, una nueva “urdimbre”), lo cual permite una expansión de la “trama” general que cobija a las piezas, permitiendo a su vez que éstas puedan ser consideradas en contextos distintos al que les ha correspondido en las formas de consumo social. Es decir, las piezas reinterpretadas permiten, a su vez, pensarlas sin el velo de la producción comercial que apunta a un tipo de consumo directo. La nueva interpretación les permite habitar contextos académicos ligados a la guitarra clásica, dentro de sistemas educativos y pedagógicos y, a su vez, a otros tipos de consumo y de espectadores. Por último, como anexo, consideramos concluir el texto con la Urdimbre # 2, en la cual establecemos una descripción general de ese “otro” arte que respalda la forma final de las piezas sonoras que definen las tramas y sus urdimbres tecno-estéticas. Se trata del “arte de la grabación” y su trayectoria en el contexto general que exponíamos en el primer capítulo (Trama # 1), aplicado directamente a las características de producción y su desarrollo enmarcado en las épocas en las que se produjeron las piezas que nos conciernen. Este último capítulo, si bien pudimos considerarlo como “trama”, y quizás pudimos ubicarlo luego del capítulo 1, encuentra a nuestro parecer un mejor lugar como cierre del análisis general dada su innegable importancia en la fabricación del “producto final” que llegará al público como estado de conformación superior del universo estético sonoro de implicaciones culturales y que constituye la “tradición”

Nuestro trabajo investigativo, de todas maneras, se revela en su justa dimensión a

partir de la relación que establezca el lector con las piezas musicales, en las cuales se traslapan la trama y la urdimbre, para el resultado emocional y estético que sólo puede producir la música.

REFERENCIAS

- Abadía, G. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Apuleyo, P., & Forero, E. (1967). *Cuarenta años de música costeña*. Recuperado el septiembre de 2013, de mixcloud: <http://www.mixcloud.com/ebiruojaba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/>
- Arango Zuluaga, Carlos (1985) *Lucho Bermúdez, su vida, su obra*. Bogotá: Centro Editorial Bochica
- Araújo, O. (2010). *Gabriel García Márquez, el Caribe y los espejismos de la modernidad*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Arteaga, José (1991) *Lucho Bermúdez: maestro de maestros*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Betancur, F. (1993). *Sin clave y bongó no hay son*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Blanco, D. (2005). La música de la costa Caribe colombiana en México, un fenómeno trans-fronterizo. *Alteridades* , 21, 19-41.
- Blanco, D. (2008). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey- México (1960-2008)*. Interculturalidad, Identidad, Espacio y Cuerpo. México: Disertación para optar al título de Doctor en Ciencia Social, Colegio de México.
- Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealon.
- Burgos, A. (2006). *Música del pueblo pueblo*. Medellín: Lealon.
- Burgos, A. (2013). *Recordando*. Medellín.
- Caballero, C.A. (2010). *Producción musical en estudio*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Caicedo, A. (2008). ¡Que Viva la música!. Bogotá: Norma
- Candela, M. (2003). *Nación y música costeña, algunas tensiones en el siglo XX*. *Huellas* (67-68), 12-17.
- Convers, L., & Ochoa, J. S. (2007). *Gaiteros y tamboleros: material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Cortés Polanía, J. (2004) *La música nacional popular colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional
- Derrida, J. (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. Retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós
- España González, R. (1995) *Que viva el chucu-chucu: crónicas de la música tropical*. Santafé de Bogotá: Editorial Linotipia Bolívar.
- España, F. (2000) *Breviario del Chucu-Chucu* Colección Músicas Colombianas: Que suene la radio. Serie de Radio. Ministerio de Cultura

- Fernández, H., & Vila, P. (2013). *Cumbia!: scenes of a migrant Latin American music genre*. Durham: Duke University Press.
- Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Frith, S & Zagorsky-Thomas. S. (2012). *The art of record production. An introductory reader for a new academic field*. London and New York: Routledge.
- García Canclini, N. (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva imagen
- García Canclini, N. (1988) “¿Reconstruir lo popular?”, en Revista de investigaciones folklóricas, 3, diciembre de 1988, p. 7.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, J., Salcedo, A. (1994). *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe.
- Hernández, O. (2015). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas. 1930-1960*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas
- Jaramillo O., (ed.) (1992) *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Ediciones Fuentes
- Lacasse, S. (2005). *Persona, emotions and technology: phonographic staging of the popular voice*. Journal of the Art of Record Production.
- Lambuley, N. (1988). *La cumbia: un gran sistema caribe-colombiano*. (B. Nacional, Ed.) A contratiempo. Revista de música en la cultura. , 90-99.
- List, G. (1994). *Música y poesía en un pueblo colombiano. Una herencia tricultural*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas – Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- López-Cano, R. (2018). *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
- Martín-Barbero, J., López de la Roche, F, Robledo, A. (2000) (Edits.), *Cultura y región*. Bogotá-Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Miñana, C. (1999). *Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia*. A Contratiempo (11), 36-47.
- Muñoz, L. E. (2015). *El juglar del río y las andaduras por Cartagena de Indias*. Revista Lira (43).
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiósis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ocampo, J. (1970). *El folklore y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Ochoa, F. (2013). *El libro de las gaitas largas. Tradición de los Montes de María*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Olvera, J. J. (2000). *Al norte del corazón. Evoluciones e hibridaciones musicales del noreste mexicano y sureste de los Estados Unidos con sabor a cumbia*. Actas del III congreso IASPM-AL, (págs. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Olvera.pdf>).

- Parra Valencia, J. D. (2014) *Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín
- Parra Valencia, J. D. (2017) *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: Fondo Editorial ITM
- Peláez, O. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes
- Peláez, O. (2002). *Verdades, mentiras y anécdotas de las canciones*. Medellín: Discos Fuentes
- Pombo, G. (1965). *Kumbia, legado cultural de los indígenas del caribe colombiano*. Barranquilla: Antillas.
- Restrepo Duque, H. (1998) *La música popular en Colombia*. Medellín, Colección ediciones especiales Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia
- Reyes Cárdenas, C. (1996) *Aspectos de la vida social y cotidiana en Medellín, 1900-1930*. Bogotá: Tercer Mundo
- Romero, R. (2007) *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia universidad Católica
- S. Santana, R. Bassi. (2012). *Lucho Bermúdez: cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santo Basillón.
- Santana, S., & Bassi, R. (Edits.). (2012). *Lucho Bermúdez. Cumbias, porros y viajes*. Medellín: Ediciones Santo Basillón.
- Semán, P., & Vila, P. C. (2011). *Cumbia: nación, etnia y género en Latinoamérica*. Buenos Aires: Gorla.
- Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría, C., & Cataño, C. (2014). *Travesías por La Tierra del Olvido: modernidad y colombianidad en la obra de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Silva, R. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores.
- Solano, J. (2003). *La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano*. Huellas (67-68), 46-53.
- Storey, J. (2002). *Teoría Cultural y Cultura Popular*. Barcelona: Octaedro
- Tellez, H. (1974) *Cincuenta años de radiodifusión en Colombia*. Medellín: Bedout
- Torres G., Escobar Vieco M. V. (2005). *La empresa familiar en Antioquia siglo XX*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana
- Ulloa, A. (1986). *La salsa en Cali*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana
- Vila, P. y. (2011). *Troubling gender: youth and cumbia in Argentina's music scene*. Philadelphia: Temple University Press.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento.
- Zagorsky-Thomas, S. (2014). *The musicology of record production*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Zapata Olivella, D. (1962) *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana, reseña histórica y coreográfica*. Revista de folklore (Bogotá). No. 7, 2a. época (1962). p. 188-204.

INTERNET

Cavallo, V. (Dirección). (2014). Pasos de cumbia. Serie para TV. <http://www.pasosdecumbia.tv/es/?n=1> Recuperado y visto entre 05-05-2015 y 08-05-2015

Caracol TV (2015). Cañonazo tropical. Video documental. <https://www.youtube.com/watch?v=9arxUk061q8> Recuperado el 15-12-2015

Parra, J.D (investigación y reportaje) (2014). Afrosound: cuando el chucu-chucu se vistió de frac. Video-reportaje. <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho> Recuperado el 20/02/2014

ENTREVISTAS

Caballero, C.A. *Entrevista a Ángel Villanueva* (06-2019)

Parra, J.D. *Entrevista a Julio Ernesto Estrada “Fruko”* (10-2013 / 05-2014)

Parra, J.D. *Entrevista a Mariano Sepúlveda “Paparí”* (10-2013 / 11-2014 / 03-2015)

Parra, J.D. *Entrevista a Jairo Velásquez* (09-2013 / 11-2015)

Parra, J.D. *Entrevista a Hernán D. Usquiano* (11-2013 / 11-2015 / 06-2016)

DISCOGRAFÍA

Aguilar, E. (1975). *El ventarrón*. Grupo La Droga [Sencillo 45 r.p.m.]. Medellín, Col: Codiscos.

Aristizabal, F. (1976). *Danza del gusano*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Arroyo, A.J. (1973). *Tania*. Fruko El Bueno [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Barquerizo, C. (1966). *La Chichera*. Los Golden Boys - ¡De Nuevo! [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Barbosa, B. (1989). *Mar de emociones*. Afrosound – Mar de emociones [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Betancour, J. (1989). *Nadie sabe de mis penas*. Afrosound – Mar de emociones [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Bonfante, E. (1979). *Gaita pa' los niños*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Caballero, C. (2019). *Raspa Opus #1*. Duetos Caballero & Sepúlveda [streaming digital]. Medellín, Col: ITM.

Callejas, R. (1984). *Esa pareja*. Afrosound – La Negra Carolina [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Colón, W. (1974). *El día de mi suerte*. The Afrosound – Onda Brava [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Colorado, H; Estrada, J. (1974). *Salsa con tabaco*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Chao, M. (1998). *Malegria*. Manu Chao - Clandestino [C.D. Album]. Chile: Virgin.

- Chaponan, G. (1981). *Muñequita bailarina*. Afrosound – Tiro Al Blanco [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Delgado, E. (1976). *Caminito Serrano*. Calor [L.P. 33 r.p.m.]. México: Discos Fuentes.
- Durán, A. (1973). *Cachucha bacana*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1973). *El chorrillo*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1974). *La realidad*. The Afrosound – Onda Brava [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1976). *Jeréz de la Frontera*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1979). *Vamos pa Pereira*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1979). *Pichoncita*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1981). *La mordidita*. Afrosound – Tiro Al Blanco [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1981). *El esclavo*. Afrosound – Tiro Al Blanco [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J. (1984). *Cumbia en la jungla*. Afrosound – La Negra Carolina [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Estrada, J; García, J. (1973). *Caliventura*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Ferrer, C; Márquez, P. (1972). *El eco y el carretero*. Afrosound [Sencillo 45 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Fuentes, A. (1974). *María Isabel*. The Afrosound – Onda Brava [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Garcés, P.J. (1962). *Rubiela*. Los Golden Boys - Remolino Musical [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Garcés, P.J. (1964). *El elevao*. Los Golden Boys – Los Golden Boys [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- García, J. (1974). *Banana de queso*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- García, J. (1976). *Platico chino*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- García, J. (1981). *Tiro al blanco*. Afrosound – Tiro al blanco [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Gil, D. (1974). *Carruseles*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Gold, M. (1970). *Exodo*. La guitarra estereofónica – Pedro Jairo Garcés [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- González, L.F. (1973). *La sirena*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- González, L.F. (1974). *Canción India*. The Afrosound – Onda Brava [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

- Jiménez, J. (1970). *Estrella*. New Stars Club [Sencillo 45 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Victoria.
- Jobim, T. (1999). *Triste*. Toquinho, Paulinho Nogueira [C.D. Album]. Manaus, Brasil: Movie Play.
- Louisa, E. (1973). *Sugar Ice tea*. Sugar Ice Tea / Afrosound [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Macías, H. (1984). *La negra Carolina*. Afrosound – La Negra Carolina [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Manyoma, W. (1974). *Pacífico*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Marrow, M.; Conz, R.; Massara, P. (1979). *Margherita*. Massara [Sencillo 45 r.p.m.]. Munich, Alemania: Ariola.
- Montoya, G. (1975). *El pesebre*. Grupo La Droga [Sencillo 45 r.p.m.]. Medellín, Col: Codiscos.
- Méndez, L. (1974). *Ponchito de colores*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Monsalve, J. (1964). *Cumbia de Colombia*. Pedro Jairo Garcés – Playa Brisa y Mar [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Montoya, G. (1973). *Sabor navideño*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Montoya, L.C. (1974). *Una abeja en el semáforo*. The Afrosound – Onda Brava [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Morello, F. (1981). *Lucero*. Afrosound – Tiro Al Blanco [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Ochoa, C. (1965). *Pirulino*. Los Golden Boys – De Oro [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Palacios, S. (1974). *Neguá*. Afrosound – Carruseles [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Reátegui, G. (1973). *La danza de los mirlos*. Afrosound – La danza de los mirlos [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Reátegui, G. (1979). *La marcha del pato*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Rico, H. (1973). *Palo bonito*. Sugar Ice tea [Sencillo 45 r.p.m.]. San Salvador, Salvador: Dicesa.
- Rincón, M. (1976). *Brasil*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Salcedo, P. (1974). *La Buchaca*. Pedro Jairo Garcés – Playa Brisa y Mar [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Sepúlveda, M. (1979). *La chapolera*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Sepúlveda, M. (1979). *La danza del lorito*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Sepúlveda, M. (2018). *Castilla*. Paparí [streaming digital]. Medellín, Col: ITM.
- Tallani, A. (1976). *Honolulu*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.
- Velásquez, M. (1963). *Liliana*. Los Falcons – 7 figuras y un ritmo [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Codiscos.

Villanueva, I. (1976). *Salomé*. Afrosound – Vol 4 [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Villanueva, I. (1979). *La Changa*. Afrosound – La Pichoncita [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

Zawinul, J. (1984). *Birdland*. Afrosound – La Negra Carolina [L.P. 33 r.p.m.]. Medellín, Col: Discos Fuentes.

SOBRE OS AUTORES

CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA - Maestro en guitarra y doctorando en Artes (Universidad Politécnica de Valencia). Docente de Carrera Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Investigador en áreas de Música, musicología y producción musical. Algunas publicaciones: La producción musical en estudio (2010); Composiciones y arreglos para guitarra (2016). Link para o CV: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001412190

JUAN DIEGO PARRA VALENCIA - PhD en Filosofía. Docente de Carrera Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Investigador en las áreas de Música, Cine y Filosofía. Algunas publicaciones: Arqueología del Chucu-Chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70 (2014); Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana (2017); El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias, transplantes de las cumbias latinoamericanas (2019); David Lynch y el devenir cine de la filosofía (2016); Cantinflas: toda palabra es una palabra de más (2015).

MARIANO SEPÚLVEDA “PAPARÍ” - Músico. Guitarrista de las agrupaciones Afrosound, Fruko y sus tesos, Wganda Kenya, Orquesta New Star Club, Los Bestiales, entre otros. Actualmente es director de la agrupación Afrosound y del proyecto musical Paparí.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afrosound 2, 1, 5, 6, 7, 8, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 46, 53, 70, 90, 99, 104, 105, 108, 114, 120, 121, 125, 137, 139, 140, 141, 142, 149, 150, 151, 152, 153

C

Chucu-chucu 4, 7, 10, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 34, 36, 58, 64, 76, 95, 143, 146, 148, 149, 153
Cumbia 1, 3, 6, 12, 15, 16, 17, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 35, 36, 40, 47, 48, 53, 58, 64, 65, 86, 90, 100, 105, 108, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153

D

Discos Fuentes 5, 6, 7, 13, 17, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 70, 115, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 148, 149, 150, 151, 152

G

Garcés 6, 8, 14, 15, 16, 17, 23, 27, 28, 29, 30, 86, 99, 104, 150, 151

I

Industria discográfica colombiana 11

M

Música popular colombiana 5

Música tropical colombiana 16, 27, 29, 31, 82, 95, 148, 153

P

Porro 11, 12, 13, 25, 48, 99, 105, 147

R

Raspa 7, 58, 95, 149

Rock tropical colombiano 2, 1, 17, 27

S

Sepúlveda 2, 9, 1, 5, 6, 7, 8, 9, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 31, 34, 35, 44, 47, 53, 58, 64, 70, 76, 82, 86, 90, 99, 104, 108, 114, 115, 120, 139, 141, 143, 149, 151, 153