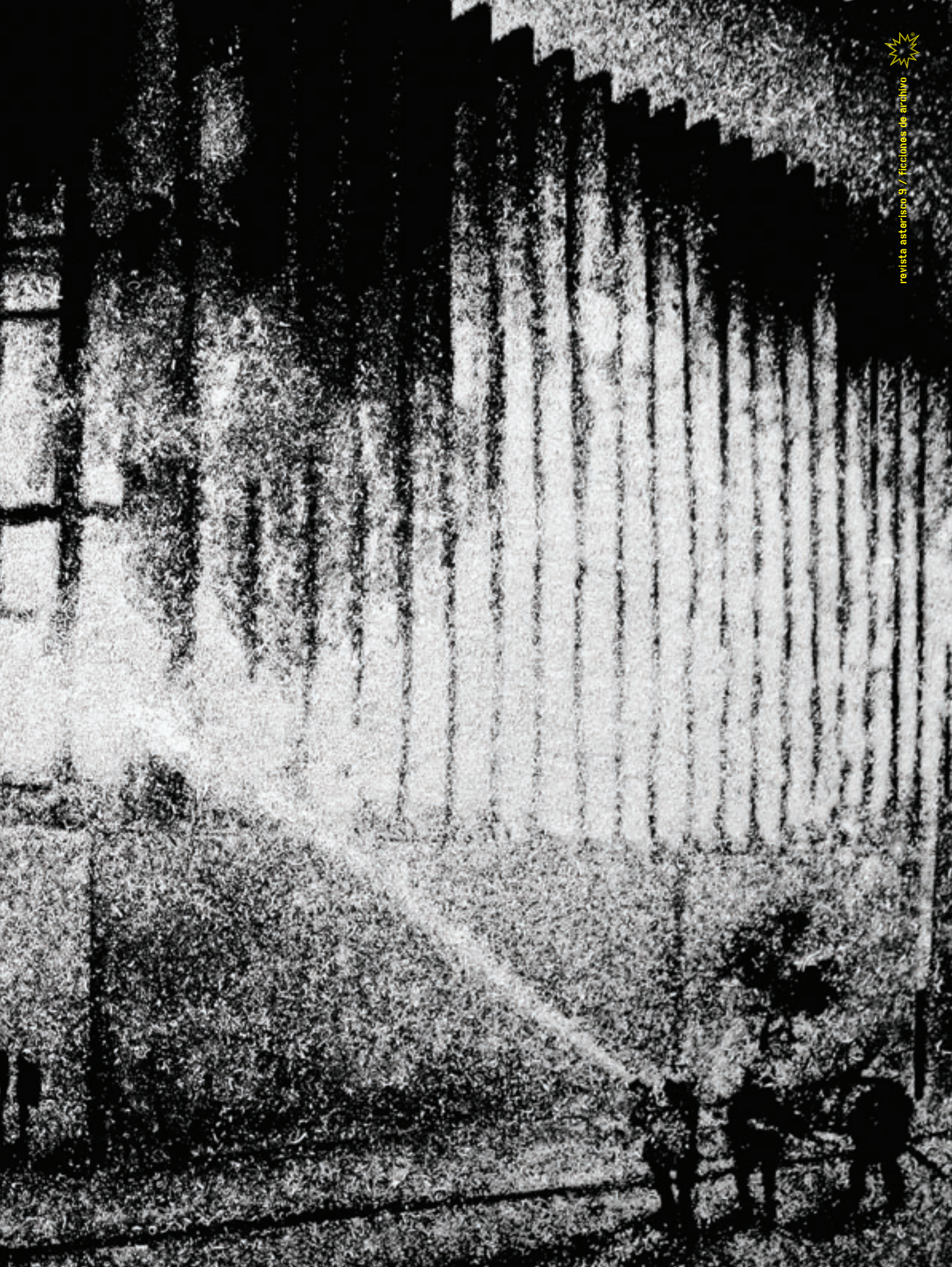




*abril, 2000*

*agosto, 1996*

*abril, 2001*

*febrero, 2001*

*abril, 2002*

*agosto, 1998*

*julio, 2000*

*noviembre, 2006*

*diciembre, 2006*

*septiembre, 1996*

*febrero, 1997*

*julio, 1995*

*mayo, 2008*

*enero, 1997*

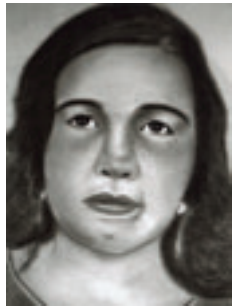
*noviembre, 2007*

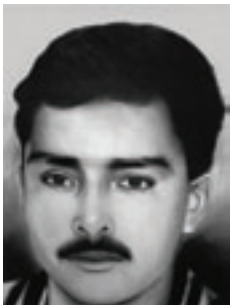
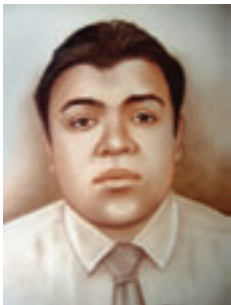
*marzo, 2005*

*mayo, 1999*

*julio, 2004*

*octubre, 2007*





**AYALA**

**CARO**

**DUARTE**

**NIPKO**

INSTRUMENTOS

dibujos

sala gregorio vásquez

biblioteca nacional

junio 25

julio 10



INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA

*"Estoy tocando mañana".*

*El Perseguidor.*

*Julio Cortázar.*

Debemos sopesar nuestro bagaje plástico; muchas normas son ya obsoletas, otras son inoperantes... busco trascendencia, comunicación. Utilizo nuevas reglas en el "Juego".

ANTONIO CARO

Que puede decirse de un mundo (mi mundo), de sus cosas. Cosas libres, vitales, que se mueven dentro de su propia atmósfera.

*Son  
Quieren  
Vivir.*

Son el camino, no el fin.

OSWALDO AYALA

Una obra que solo pretende buscar otra realidad, que da sus propias leyes, su propia lógica y donde los elementos pueden ser o no ser. ¿Necesitará una justificación puramente estética? Antes que la estética me interesa más el problema de la realidad del absurdo lógico, la relatividad, casi la magia.

GUILLERMO DUARTE

Democracia: la bandera va por el paisaje inmundo y nuestra jerga ahoga al tambor.

"Fomentaremos en los centros la más cínica prostitución. Masacraremos las revueltas lógicas". En los países sazonados y reducidos al servicio de las más monstruosas explotaciones industriales o militares.

Hasta pronto aquí, no importa donde. Reclutas de buen grado, tendremos una filosofía feroz; ignorantes de la ciencia, dueños para el confort; el aniquilamiento para el mundo que anda. Tal es la verdadera mancha.

¡Adelante camino!

De las poesías de J. A. Rimbaud.

NIRKO

BIBLIOTECA NACIONAL  
SALA "GREGORIO VASQUEZ"

Tiberio Vanegas regresó a Colombia en 1970 después de un prolongado periplo que lo llevó más allá del río Ganges. Difícil imaginar su desconcierto al ver que el flamante departamento de Bellas Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, sede Bogotá, estaba aún, más cerca de la vieja escuela de la calle novena que de Mayo del 68 y las esculturas de Segal. Tiberio se encargó de un taller de escultura. A lo sumo, máximo, cinco estudiantes tenían opción, derecho y deseo para integrar el taller. Pero, gracias a la actitud budista de Tiberio, el taller se convirtió en refugio para varios vagos que deambulábamos por los potreros de la universidad. Allí, nosotros, los parias de la facultad, además de practicar el modelado en greda y el dibujo, divagábamos alegremente sobre el arte con ignorancia, idealismo y romanticismo. Tiberio Vanegas, como artista, presentó en Colombia trabajos de corte hiperrealista e innovó con la técnica de la fibra de vidrio. Posteriormente regresó a París. Murió en 1983, en el accidente aéreo de Madrid donde perecieron, entre otros muchos artistas e intelectuales, Marta Traba y Ángel Rama.

En 1971 pedí a la división de Artes Plásticas del Instituto de Cultura, un espacio para presentar una exposición colectiva en la Galería Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos de la Biblioteca Nacional. La Biblioteca Nacional era, en su aspecto físico, un cuchitril que tiempo después fue restaurado y renovado con acierto por el arquitecto Jack Mosseri quien devolvió al edificio, su grandeza original. No obstante su deplorable aspecto, allí funcionaba con aristocrática pobreza la Galería Gregorio Vásquez, que discretamente presentaba una buena y digna programación que incluyó la exposición del políptico del amor de Luis Caballero y las “planas” de Bernardo Salcedo.

La exposición que se documenta en *Asterisco* estaba conformada por dibujos de la más diversa forma y calidad hechos por un grupo de amigos que asistíamos al taller de Tiberio: Oswaldo Ayala, el único que era estudiante con todas las de la ley, un campesino buena persona que nos protegía de algunas personas que nos querían echar del Taller. Hoy, después de jubilarse como profesor de historia del arte latinoamericano de la Universidad de Antioquia, cultiva en Santa Helena, cerca de Medellín, flores para su propio regocijo. Guillermo Duarte y Nirko, una simpática y muy disímil dupla de amigos. Guillermo ganó una beca en el XXII Salón Nacional de artistas, actualmente es profesor de la Universidad del Bosque y además, organiza talleres particulares donde los participantes pasan muy felices. Nirko, de vida tan insólita como su nombre, ha deambulado por todo el país, desde la Sierra Nevada, donde profundizó sus conocimientos de los tejidos hasta la amazonía, donde aprendió cestería. Vive en Leticia. Y, mi persona, en esa época siempre en vilo de perder su precaria calidad de estudiante de la universidad.

La exposición habría pasado sin pena ni gloria de no haber sido mencionada en una nota publicada en el periódico *El Tiempo* escrita por “URANIO” uno de los tantos seudónimos de ése, sin par, terrorista cultural que fue Bernardo Salcedo.

Para terminar, mis excusas por la falta de rigor en los documentos sobre la exposición y unos justos agradecimientos: en primer lugar, a la revista *Asterisco* por su encomiable labor en el desarrollo de nuevas formas de circulación en el arte colombiano. A Tiberio Vanegas por su generosa alcahuetería que nos permitió refugiarnos en su taller. A Silvia Mallarino, directora en aquel entonces de Artes Plásticas, por su respaldo para la exposición. Finalmente, por la nota mencionada y, por toda la ayuda recibida a Bernardo Salcedo, mi amigo, mi maestro y mecenas.

Antonio Caro  
Octubre de 2009

# Competirá int

## "Una flor pai

Carlos Contreras, el cantante chileno que ganó el primer premio en el Festival Internacional de la Canción en Bogotá, con su interpretación de "Una flor para mascar", participará en representación de su país en el II Festival "Coco de oro", de la canción protesta, que se celebrará en la isla de San Andrés a partir del 16 de este mes.

La canción que le mereció a Contreras el galardón en el reciente certamen internacional está convertida en "hit" musical en toda Latinoamérica, y ha sido grabada ya por innumerables artistas, incluyendo a su propio compositor, el naísta Pablus Gallinazo. De ahí que la presencia de este joven cantante chileno en el festival de la isla será uno de los atractivos de la isla.

Hasta el momento no se sabe cuáles serán las canciones con las que competirá Contreras, pero éstas seguirán la línea de protesta estipulada dentro del carácter del Festival "Coco de Oro".

### Otras figuras

Pero además de Carlos Contreras llegarán a San Andrés otros conocidos cantantes jove-

nes de más de diez años, entre ellos se destaca el alemán Stephan y el peruano Enrique Lazo. El primero fue también participante en el Festival Internacional de la Canción en Bogotá, cuando una melodía compuesta en la que se refirió a Colombia y Venezuela.

De otra parte, al nardo, director del "Coco de Oro", están los hondureños Mauro y Domingo Trimi, cuatoriano Gracián, nicaragüense Jorge del Real, otros cantantes de Nicaragua y El Salvador. Colombia estará representada en el Festival de Oro con Fausto, Sergio Pareja, Jaime y Ana Plazas, Pablus Gallinazo, Edgar José, y Esteban de la Isla, y de color Christopher.

El Festival "Coco de Oro" tendrá una duración de diez días, durante los cu-

### Habla Santiago

"En Nancy

es nuestro

Notículas

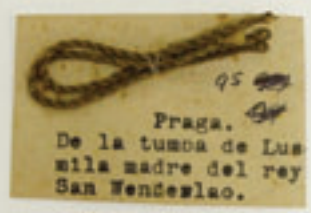
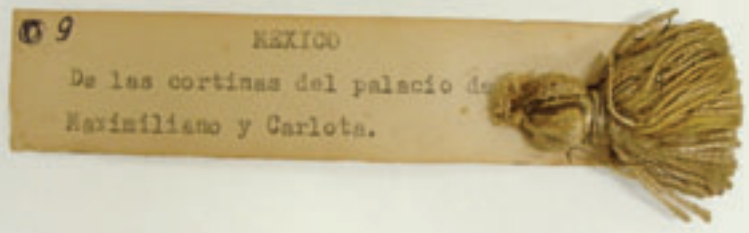
artísticas

"El teatro de los titionarios fue el caso en el VIII Festival Nacional de Nancy porque creo que fueron una demon-

Handwritten text in a script, possibly Indic, on a palm leaf manuscript. The text is partially obscured by a vertical crease and appears to be a list or a series of characters.

cultur

ization

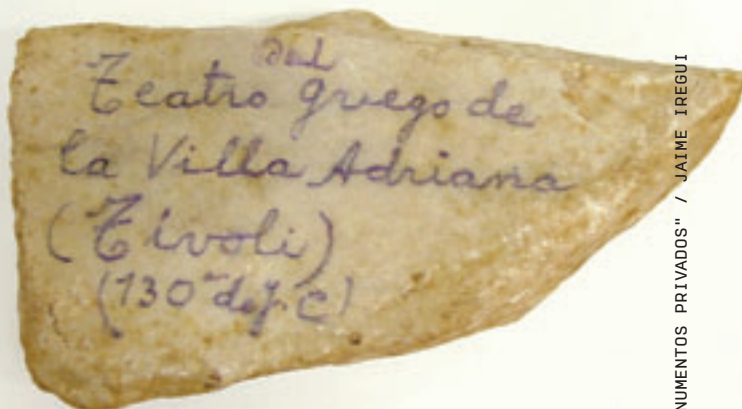


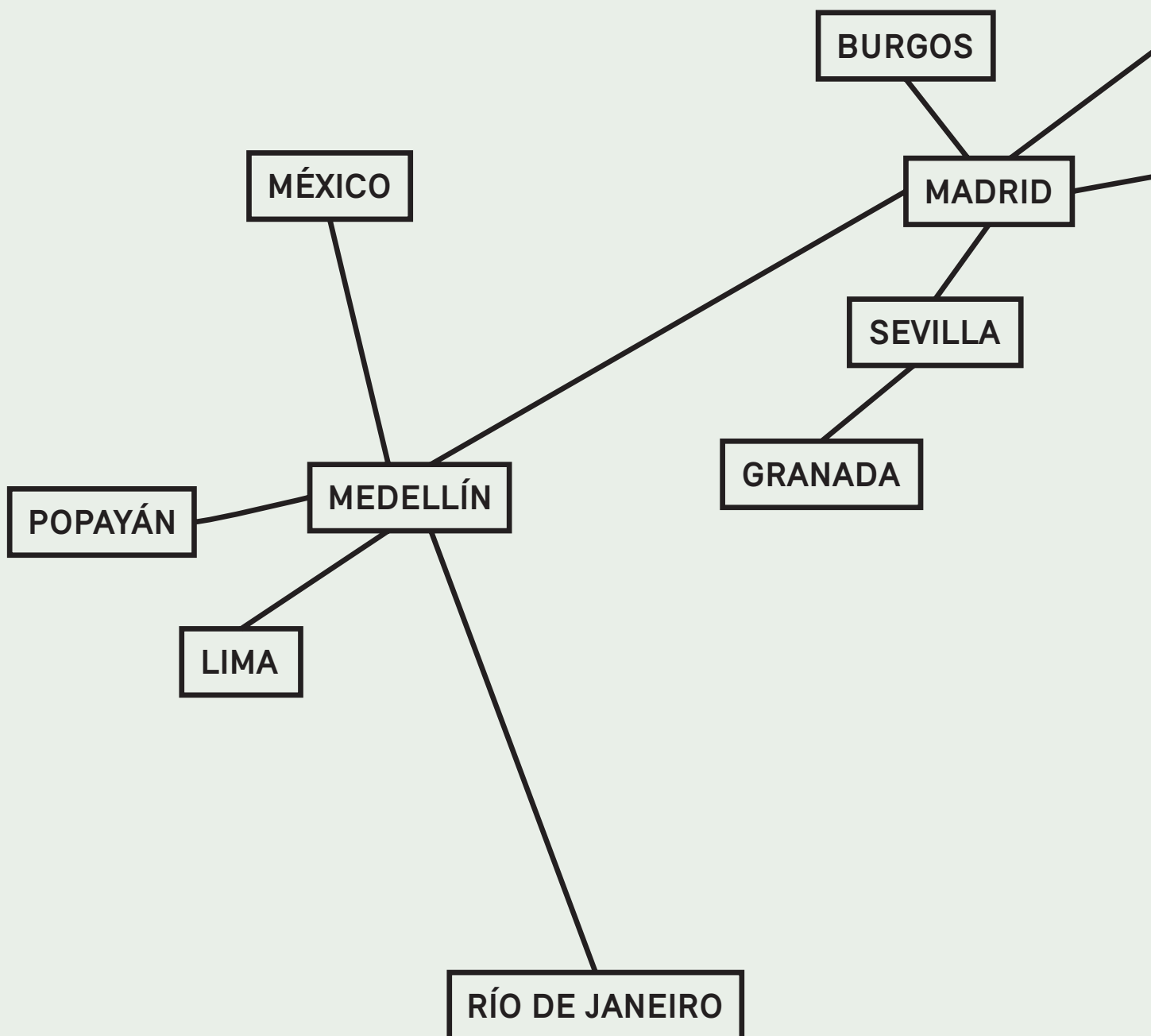


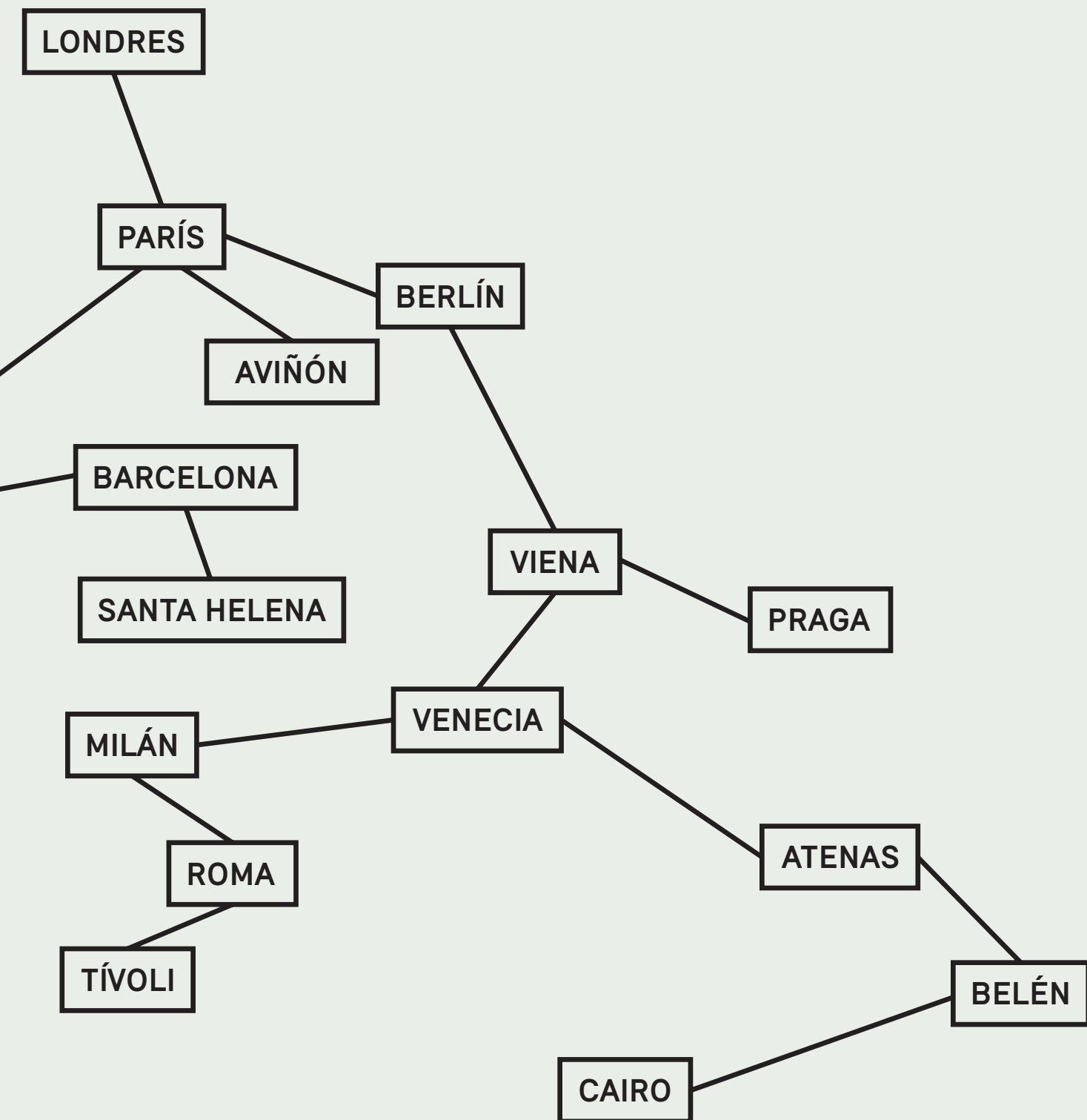












# REPUBLICA DE COLOMBIA

---

## ACADEMIA DEPARTAMENTAL DE HISTORIA

---

### CERTIFICADO

Los subscritos, comisionados por la Academia de Historia, á solicitud del Sr. D. Leocadio M<sup>a</sup> Arango, para examinar los objetos arqueológicos que existen en su museo, é informar respecto á la autenticidad de ellos, certificamos, después de una inspección minuciosa y concienzuda que, según nuestro leal saber y entender, todos los objetos mencionados son genuinos, y exactas las procedencias que se les atribuyen en el catálogo formado por el Sr. Arango.

Medellín, Septiembre 2 de 1905.

JULIO OSPINA.

J. B. MONTOYA Y FLÓREZ.

EDUARDO ZULETA.

---



N.º 2028

N.º 2,028. Cafetera magdalena; tiene en el frente un resaca perpendicular que forma un tablo interior por el que suben los líquidos, opuesta una rejilla formada por un sapo y la tapa es una cabeza de colibrí; alto con la tapa, 24 centímetros; ancho en la rejilla, 15j, y diámetro de la boca, 6j de Quática. Lámina XXX.



[...] La historia del engaño creado por los Alzate difícilmente se puede contar de una sola forma. Si quisiera reconstruirla cuidadosamente para contextualizarlos tendría que entrar a tomar decisiones selectivas sobre lo que se conoce, lo que se ha escrito y lo que se ha especulado. De manera general podría decir que la industria familiar de los Alzate se inicia con Don Julián Alzate padre de diez hijos, de los cuales algunos de ellos (barones) participaron activamente de la actividad alfarera. Don Julián era un reconocido taxidermista, que entre muchas otras cosas gozaba de una fama especial por sus aventuras de caza animal. Se decía de él que viajaba por todo el país descalzo y cazaba a sus presas con sus propias manos, para luego disecarlas y venderlas por encargo a nacionales y extranjeros. Su honorabilidad era reconocida por su fe religiosa y proceder adecuado dentro de las buenas costumbres. Moralmente intachable. Emprendedor y trabajador. Hay quienes han dicho que su acercamiento a la cerámica se produjo por la relación que estableció, en sus múltiples viajes, con guaqueros y artesanos de los cuales aprendió el oficio siendo un buen observador. Otros dicen que decide copiar los motivos prehispánicos a partir de su experiencia directa como guaquero. De esta última surge una de las más atractivas, pero inciertas versiones de la práctica engañosa de los Alzate: los enterramientos preparados para las exploraciones de los arqueólogos europeos (Cfr. Vélez Vélez, 1997). No hay forma de comprobar si esta práctica de exploración se llevó a cabo o no para dar mayor credibilidad y estatuto de originalidad a las piezas que se vendía como auténticos objetos prehispánicos. Lo que es interesante de esta narrativa son las estrategias de ficción que se ponen en juego, tanto al interior de la historia, como en el marco que la reproduce oralmente para generar posibilidades de lo verosímil.

El indicio que llevó a los expertos a dudar de la autenticidad de estas piezas recae en la técnica de simulación que los Alzate implementaron para dar la apariencia longeva a las cerámicas. En las incisiones que formaban los motivos prehispánicos y las formas antropomorfas o zoomorfas se realizaba un relleno de tierra amarilla que hacía suponer su contacto con las profundidades de los enterramientos prehispánicos. Esta particularidad hizo dudar a los especialistas europeos sobre la verdadera procedencia de los objetos, ya que según sus conocimientos los enterramientos indígenas nunca se realizaban de forma directa al contacto con la tierra. Otro factor de duda lo generó el color mismo de las cerámicas. Las de los Alzate se reconocen por ser negras, producto de los procesos de quema a los que se sometían las piezas para su cocción. En 1912 estas hipótesis las harían públicas en el Primer Congreso Internacional de Etnografía de Neuchâtel (Suiza), los profesores Seler y Von Dein Steinen, tras la compra de 130 piezas cerámicas provenientes de los campos arqueológicos del taller de los Alzate. La compra la realizó el señor

Delachaux seguro de su autenticidad, con la asesoría de don Leocadio María Arango, respetado por sus conocimientos y experiencia en el coleccionismo de objetos precolombinos.

A pesar de la polémica que pesaba sobre las cerámicas negras colombianas, el señor Delachaux mantenía su fe intacta en la autenticidad de estas piezas por una razón en particular, tal y como lo registra Luis Fernando Vélez en su estudio sobre la historia de la cerámica Alzate:

*Don Leocadio, según expresión del señor Delachaux, era un hombre inteligente, con una trayectoria de más de cincuenta años como coleccionista y por añadidura, vivía en el país donde se excavaba la cerámica sobre la cual versaba la discusión. Por lo tanto, un certificado de autenticidad expedido por él, era garantía suficiente del genuino origen arqueológico de tales cerámicas. (Vélez Vélez, 1997: 146)*

Acá las narrativas de autenticidad están dadas a partir de un documento que evidencia un régimen de verdad a través de la figura del “experto”. Tal y como habíamos visto, la potencia de estas narrativas está dada por la ubicación de los discursos en un campo de conocimiento particular, que configura los estatutos de lo verdadero para construir una realidad. La realidad del conocimiento científico se comprueba en este caso en las narrativas del coleccionista experto. Pero además, aparece un elemento extra que reafirma las narrativas del coleccionista, y es precisamente a través de las tecnologías de la imagen. Para 1905 el señor Leocadio María Arango publica un catálogo con la descripción física y con imágenes de las piezas que componen la colección de su museo. Este catálogo cuenta con una serie de láminas ilustradas que funcionan como referente visual de lo auténtico y verdadero. Todo lo que se encontrase representado allí pertenecía al mundo original prehispánico, previo certificado adjunto en las primeras páginas del libro. Lo paradójico es que por lo menos el 70% de la cerámica incluida provenía del taller de los Alzate. Lo que también significa que, pese a haber sido descubiertos, gracias a la circulación que tuvo este catálogo tanto en el país como en Europa, la imaginería de los Alzate contribuyó en su momento a construir un régimen de conocimiento visual sobre las prácticas artesanales y representativas del mundo prehispánico en Colombia.

[...] No es gratuito que la cerámica Alzate se confundiera, por ejemplo, con la cerámica Quimbaya, pues el propio Pascual Alzate —hijo de don Julián Alzate— en una entrevista realizada por Clara Uribe de Correa, asegura que la inspiración no provenía de la nada, pues en la época ya circulaban medios impresos que acercaban a través de láminas ilustradas al lector al reconocimiento visual de los objetos precolombinos. Él mismo reconoce haber consultado la *Geografía General y Compendio Histórico del Estado de Antioquia (1885)* de Manuel



Nº 1254

Nº 1,254 Vasija negra semicúbica, con el anillo deprimido; tiene en un costado una cara humana muy hecha de color rojo obscuro y atrás un lagarto abrazado á la vasija, apoyando la cabeza en la boca y la punta de la cola en la base; toda está adornada; alto, 14 centímetros, y diámetro, 10; de Apia. Lámina XXIII.



Nº 1938

N.º 1938. Jarro negro que tiene alolante, abajo del borde, una cara de grifo muy bien hecha, detrás de la que descansan, formando círculos, dos brazos en que se divide una asa alta que viene del opuesto y se extiende hacia la base en la forma de una oreja pequeña, ancha y bien modelada. A cada lado del grifo tiene una especie de ala arqueada, esta pieza es de la clase de la número 10, para beber en ella es preciso elevar por la boca del grifo, á la que salen los líquidos por una cavidad interior; está adornada con gusto: alto, 17½ centímetros, ancho del grifo al asa de atrás, 16, y de la boca, 9; del Santiago. Lámina XXVIII.





Nº 2033

R.º 2,033. Florero semejante á una huevera de las que se ponen en las mesas; tiene dos cuerpos, cada uno con cinco cavidades y la parte superior es la cabeza de un reptil; alto, 13 centímetros, y diámetro de la base, 14; de Guática. Lámina XXIX.



Nº 2001

Nms. 1,998, 1,999, 2,000 y 2,001. Floreses negros;

2,001 es muy bueno; descansa sobre cuatro brazos equidistantes que salen del recipiente, dos de ellos son dos monos opuestos, sentados en enclillas, con las manos en el pecho, éstos son las patas de otros dos monos que forman los otros dos brazos y están apoyando las manos en el suelo en actitud de bajar, del centro para arriba tiene la forma de una taza con dos orejas opuestas; está adornado con rayas y puntos; alto, 17½ centímetros, ancho en las orejas, 13, y de un mono al opuesto, 22½; de Benalcázar Lámina XXIX.



Uribe Ángel, para tener un referente más claro en sus futuras creaciones. La reinterpretación de estos referentes visuales se completaba, en muchos casos, con la tradición oral sobre los mitos y leyendas del pasado, y de una forma bastante particular también con la construcción morfológica de objetos útiles modernos, como teteras y candelabros decorados con motivos prehispánicos.

¿Cómo no reconocer entonces la potencia de las narrativas que se encuentran implícitas en estas producciones cerámicas? Sin duda alguna, el calificativo que pesa sobre la cerámica Alzate se desvanece e ingresa en un régimen muy diferente sobre la noción de verdad y autenticidad, deconstruyendo los metarrelatos del conocimiento científico sobre la América prehispánica. Es como pensar en el efecto bumerán: una imaginaria que se lanza o se proyecta sobre los otros, y que es devuelta con una fuerza que opera en contra. En esto radica también la potencia del emerger de unas estéticas de la resistencia. Unas estéticas que están dispuestas a reescribir la historia en la multiplicidad narrativa de las historias y en la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. Esto es lo que hace que la historia de la cerámica Alzate no sea una multiplicidad de narrativas que la construyen de forma continua y dinámica haciéndola esencialmente falsa. Su real potencia como falsificación es lograr que el hombre verídico muera, y los modelos de verdad se derrumben en provecho de la nueva narración.

#### **Bibliografía**

- Dussel, Enrique. 1993. El encubrimiento del otro, hacia el origen del mito de la modernidad.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos Abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Molina Londoño, L. F. 1998. *Empresarios Colombianos del Siglo XIX*. Bogotá: Banco de la República / El Arca Editores.
- Shoat, E. y Stam, R. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Paidós. Buenos Aires.
- Uribe Ángel, M. 1885. *Geografía General y Compendio Histórico del Estado de Antioquia en Colombia*. París: Imprenta de Victor Goupy y Jourdan.
- Uribe de Correa, C. 1989. *La colección cerámica Alzate: reconstrucción y valoración de un patrimonio cultural*. Medellín: Universidad de Antioquia. Departamento de Antropología.
- Vélez, L. F. 1997. Apuntes anecdóticos para la historia de la cerámica Alzate, en *Pruebas de vida*. Medellín: Imprenta departamental de Antioquia.

# 1

Antonio *Toño* Fuentes llegó de La Habana a Colombia el 19 de abril de 1949 con un supercontrato en el bolsillo. En él quedaba estipulado que Guillermo Buitrago sería la voz principal de la cubanísima Orquesta Casino de la Playa. Buitrago debía resucitar el éxito que la orquesta había cosechado desde 1937, cuando músicos venidos de la Orquesta de los Hermanos Castro habían introducido abierta y espectacularmente modos e instrumentos de la *jazz band* gringa –trombones, clarinetes, trompetas, batería, contrabajo y piano– al grupo de modos e instrumentos afrocubanos con los que se tocó el *Son* y el *Son Montuno* desde finales del siglo XIX en Cuba –congas, claves, maracas, bajo, tres cubano, bongó y trompeta–, esta última presente en los dos grupos de instrumentos, aunque usándoseas de una en la *jazz band*.

Para 1949, ya habían pasado los tiempos en que Miguelito Valdéz *Mister Babalú*, con su voz afrosantera, Anselmo Sacasas, Orlando Guerra *Cascarita*, y Dámaso Pérez Prado, entre otros, habían hecho triunfar a la Orquesta Casino de la Playa. Quizás se le ocurrió a *Toño* Fuentes pensar en Buitrago, entre otras cosas, debido a que en esa época Cuba era un país que segregaba a quien no fuera blanco. La Orquesta Casino de la Playa era una orquesta blanca en sus presentaciones públicas, pero echaba mano de músicos negros a la hora de grabar, como lo hizo con Arsenio Rodríguez y Ramoncito Castro. Guillermo Buitrago, ya escuchado en el Caribe a través de acetatos y de la radio, no sólo era el personaje ideal, por su cadencia sonera, para enrolarse en la orquesta, sino que su color de piel conectaba perfectamente con la política de blancura pública cubana, y más en un momento en el que la orquesta quería agringarse para coincidir con el espíritu puritano excretado a nivel mundial por los yanquis después de «ganar» la segunda

guerra mundial, y mucho más desde La Habana, una ciudad cosmopolita que recogía en ese momento la herencia arquitectónica europea y la filosofía libre-empresarial anglosajona. Buitrago aportaría, pues, su complexión larguirucha y sus ojos azules, su pinta de «rana blanca», así satirizada por esos días en una canción de Luis Enrique Martínez *el Pollo Vallenato*, uno de sus rivales musicales.

Hay quienes piensan de otra manera en cuanto a las causas de la gran acogida del grupo de instrumentos de la *jazz band*. El periodista cubano Joaquín Ordoqui García, por ejemplo, no niega



Guillermo Buitrago

la presencia del *jazz* en el caribe, pero prefiere pensar que el sonido que mezcla maderas, cobres, tambores y piano está más relacionado con la herencia sinfónica europea, transmutado a bandas militares, bandas de pueblo y orquestas de teatro musical en Latinoamérica, que con el *jazz*.

Como fuera, *Toño* Fuentes entendió que esa fusión musical tan de moda, hecha a partir de ese grupo de instrumentos liderado por una voz sonera, se fundiría definitivamente con la gracia caribe colombiana de Buitrago, con su personalísimo estilo de canto –estilo que presentía el de figuras como Rolando

Laserie, siempre exquisitamente fuera de nota– logrado tras años de bohemia, incómodos viajes en bus, lancha o burro, caminatas de pueblo en pueblo a pleno sol, atención desmedida a sus admiradoras, presentaciones radiales, noches de verbena y grabaciones discográficas.

Por otro lado, fue *Toño* Fuentes quien entendió todo esto y logró proyectarlo de forma visionaria. El cartagenero había estudiado administración en los Estados Unidos. Su madre siempre quiso que tocara violín, y ya lo tocaba al llegar al país del norte. En Filadelfia completó los estudios profesionales del instrumento y fue uno de los violinistas de la Orquesta de Filadelfia, en 1925 y 1926, bajo la dirección, nada menos, que de Leopoldo Stokowski. Curiosamente, viviendo en Filadelfia, su hermano Rafael trató de aprender a tocar la guitarra hawaiana, que no es lo mismo que el instrumento folclórico hawaiano llamado ukulele, una guitarrita derivada de la portuguesa, de madera y cuatro cuerdas de tripa de gato. La guitarra hawaiana es de metal, de ocho o diez cuerdas, y se toca estando el músico sentado, para, con un cilindro metálico, sacarle sonidos «destemplados» a las cuerdas metálicas mientras simultáneamente mueve con suavidad las piernas hacia arriba y hacia abajo, para producir variaciones tonales.

Viendo a su hermano, *Toño* Fuentes abandonó el violín y cayó fascinado ante este curioso instrumento, lo que demuestra su inclinación hacia la experimentación, hacia el descubrimiento por sí mismo de un tipo de sonido tipo *lobby*, melancólico y profundo, que se globalizaría años después hasta otorgarle su trasfondo emocional al *country*, al *rock'n'roll* instrumental, a la balada, al *glam rock*, al *new age*, y a otras variopintas manifestaciones de la «música de ascensor». El eco de ese trasfondo pasa por cualquier género o músico que haya abusado de la guitarra eléctrica y el pedal, del órgano Hammond, del Solovox,

del fuelle del acordeón, del saxofón, o de la fusión como fórmula comercial.

El sonido «destemplado» anglosajón de la llamada música *pop*, realmente es la versión industrial, regurgitada, de la sempiterna emotividad melancólica de la música romántica austrohúngara, alimentada a su vez por ininidad de adoloridos cánticos bucólicos nacionalistas. Esa emotividad romántica ha alimentado hasta hoy tanto a las orquestas sinfónicas del mundo como a su música «romántica» popular. Como si fuera poco, parte de esa herencia ha sido relanzada en este siglo XXI como *lounge*, *chill out* o *ambient*. Asombrosamente, *Toño Fuentes* y el mexicano Juan García Esquivel ya lo habían explorado como sonido futurista en la década de los cincuenta. De hecho, *Toño Fuentes* hizo algunas pruebas de grabación de género «ambiental», en 1950, con su guitarra hawaiana, antes de que Esquivel asentara el futuro *lounge* con platillos y silbidos en 1957. Pero fue apenas en 1962 que *Toño Fuentes* produjo uno de los experimentos más extravagantes de la industria discográfica mundial. Mientras Esquivel le dio a este sonido un aire *light*, juvenil, muy a la *american way of life* de posguerra, *Toño Fuentes* trató de «universalizar» instrumentos emblemáticos de varias naciones poniéndolos juntos a tocar melodías folclóricas ya estandarizadas por la radio y la industria disquera internacional. La suma de sonidos regionales debería producir el sonido del siglo XX, un sonido romántico pero adulto, hecho de adición de cuerdas en un solo espacio sonoro y de remembranza de ritmos autóctonos diversos. El larga duración *Cuerdas que Lloran* muestra el espíritu de fusión socializante y migratorio del mundo moderno al que le apuntó *Toño Fuentes*, usando un conjunto disonante de instrumentos: la guitarra española, el guitarrón mexicano, el tiple colombiano, el arpa paraguaya, el acordeón alemán, el órgano americano y su propia guitarra hawaiana. Aún hoy



*Toño Fuentes y su guitarra hawaiana*

es posible conseguir el estuche de cinco discos compactos con las cien interpretaciones más llamativas de estas cuerdas lloronas, o tenerlas como *ring tones* pues, al fin y al cabo, hacen parte de la ola *lounge* tan en boga por estos días.

*Toño Fuentes* regresó de Filadelfia a comienzos de los treinta y se radicó en Cartagena de Indias. Después de ganar una medalla de oro en 1932 lanzando la garrocha en los II Juegos Olímpicos Colombianos, en Medellín, fundó La Voz de los Laboratorios Fuentes, en el tercer piso de la farmacéutica de su padre. La emisora tenía una programación cultural y, entre cultura y cultura, se anunciaban los remedios Fuentes. Hay que decir que la radio mundial fue cultural en sus comienzos, pero en la

**Discos Fuentes no es solo el primer sello discográfico fundado en Colombia, es también el que, desde las potentes herramientas industriales de la radio y la discografía, orientó por décadas el gusto, el sentir y el mercado musical colombiano...**

década de los treinta, como efecto de la depresión económica, se tornó comercial. En Colombia, por orden del presidente Abadía Méndez, se fundó en 1924 la HJN, emisora cultural que fue paulatinamente abandonada hasta su clausura, en 1937, durante el gobierno de López Pumarejo. En 1940, Eduardo Santos fundó la Radiodifusora Nacional de Colombia, emisora cultural de amplio cubrimiento que, milagrosamente, ha sobrevivido hasta hoy. Siguiendo el ejemplo de empresarios como Rafael Roncallo Villar, Emilio Velasco, Víctor Amórtegui y, sobre todo, de Elías Pellet Buitrago, quien había fundado en 1929 la primera emisora comercial del país, La Voz de Barranquilla, *Toño Fuentes* decidió rebautizar su emisora y comercializarla. Así, desde 1934, Emisoras Fuentes logró transmitir en vivo con músicos y reunir en la puerta de la emisora a fans exigiendo sonidos para llevar a casa. Para responder a esta demanda fundó, ese mismo año, Discos Fuentes, grabando a los músicos en una casa del barrio Bocagrande.

Claro que no todo era tan sencillo. En algunos almacenes se vendían acetatos lisos de 78 r.p.m.; otros negocios ofrecían grabar sonidos sobre discos metálicos tratados químicamente y, otros, el servicio de «cortar» lo grabado sobre el acetato liso. De este modo, cualquiera podía grabar su voz en un acetato, un poco a la manera de nuestro actual *broadcast yourself* de YouTube, posibilidad que los primeros fonógrafos también permitían hacer en casa, sobre cilindros de cartón recubiertos de cera. Discos Fuentes fue logrando que cuando un músico se presentaba en Emisoras Fuentes, en dos semanas se tenían los discos grabados listos para vendérselos a quienes habían asistido a la audición, por medio de bonos «de exclusividad». Discos Fuentes no es sólo el primer sello discográfico fundado en Colombia, es también el que, desde las potentes herramientas industriales de la radio y la discografía, orientó por

décadas el gusto, el sentir y el mercado musical colombiano, desde el punto de vista editorial de *Toño Fuentes*.

A Guillermo Buitrago lo grabó por primera vez en 1946, en la casa de Bocagrande (poco después, Discos Fuentes tuvo otra sede en Manga). Buitrago era novedoso porque representaba el «espíritu moderno», el del músico formado escuchando emisoras neoyorquinas, argentinas, mexicanas y, sobre todo, cubanas. Su música no sólo dejaba ver esas influencias radiales, sino que los mensajes de sus bien escogidas canciones –las de Tobías Enrique Pumarejo, *el Viejo Tobía*, Andrés Paz Barrios, Chema Gómez, Luis Pitre, Eulalio Meléndez, Luis Enrique Martínez, Emiliano Zuleta, Rafael Escalona, Julio César San Juan, Andrés Paz Barros, Lorenzo Morales o Abel Antonio Villa, entre otros, y las suyas propias– tenían la picardía que la masificación de la radiofonía y de la industria discográfica estaban exigiendo para «calentar» el frío contexto hacia donde se estaba orientando el mundo al entrar en «la cúspide» del proceso de industrialización.

Guillermo Buitrago, *el Jilguero de la Sierra Nevada*, había nacido en Ciénaga, el 1º de abril de 1920. Quedó huérfano de padre y tuvo que dejar el bachillerato para ayudar a mantener, fabricando pólvora, a su madre y a sus cuatro hermanos. A los 18 años aprendió a tocar guitarra y tocándola recorrió los pueblos del Magdalena Grande y de La Provincia. Asistió también a programas radiales de aficionados en varias emisoras, y logró dirigir un programa los domingos en Ondas del Magdalena, en Santa Marta. En Barranquilla, tuvo programas en La Voz de la Patria, Emisora Variedades, Emisoras Unidas y Emisora Atlántico, con quien firmó un contrato como artista exclusivo.

En este punto, la voz de Buitrago cruzaba las fronteras, escuchándose su música y los muchos comerciales por él musicalizados –como el de Ron de Vinola– en retransmisiones de emisoras



Guillermo Buitrago y sus Muchachos

en Colombia, Centroamérica y el Caribe. Debido a que las emisoras adquirieron un carácter comercial de un día para otro, un decreto estatal obligó a que cada una tuviera, como «compensación cultural», una orquesta de planta que empleara a los músicos que deambulaban por las calles al finalizar la radio cultural. Precisamente con ese fin, *Toño Fuentes* había fundado, en 1940, la Orquesta Emisoras Fuentes –dirigida al comienzo por Lucho Bermúdez y después por Clímaco Sarmiento– para acompañar a los músicos que se presentaban en la emisora, o a renombradas estrellas que visitaban Cartagena. La Orquesta Emisoras Fuentes acompañó a estrellas de primerísimo orden, como Alfonso Ortíz Tirado, María Luisa Landín, Leo Marini, Libertad Lamarque, José Mojica, Toña la Negra y Pedro Vargas; también a los colombianos Carlos Julio Ramírez, Carmencita Pernet y Luis Carlos Meyer. Estos últimos eran las dos voces principales de la Orquesta de Rafael de Paz, la famosa *big band* mexicana en la que Pernet se desempeñaba como bolerista y Meyer como «porrista».

*Toño Fuentes* veía en las maneras de Buitrago el germen de algo, una actitud especial dentro de la totalidad de la música caribe. Una actitud y un sonido, pero no el sonido que ya Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Alex Tovar, Clímaco Sarmiento o Milciades Garavito –y más adelante Antonio María Peñaranda, Edmundo Arias y otros– ya estaban haciendo: una exitosa adaptación de los ritmos folclóricos caribes colombianos –principalmente la «africa-

nizada» Cumbia, la «aindiada» Gaita y el híbrido Porro– para orquestas tipo *jazz band*, en las que el piano es reemplazado por un aviario grupo de clarinetes.

Esta influencia jazzística no había entrado por la eternamente discriminada Costa Pacífica ni por la inaccesible Zona Andina, sino por la Costa Caribe colombiana, a través de la radio y del intercambio cultural facilitado por el Canal de Panamá. Aunque a comienzos del siglo XX esta influencia era mal vista por su origen negro y gringo, «niños bien» barranquilleros o cartageneros, como el legendario Daniel Lemaitre –es decir la clase pudiente–, la aceptaron abiertamente cuando se supo que Ángel María Camacho y Cano, José Planeta Pitalúa y Adolfo Mejía, sus compatriotas costeños, habían grabado en Nueva York gaitas, Porros, Fandangos, Mapalés, Rumbas y hasta fusiones. Así fue posible que en 1923 se presentara en Barranquilla la Panamá Jazz Band y que, en 1932, se fundara allí la primera *jazz band*, la Orquesta Sosa, que se convirtió en 1939 en la Atlántico Jazz Band, coincidiendo con la presentación en Emisoras Fuentes, el 26 de agosto de ese año, de la mismísima Orquesta Casino de la Playa con su imponente cantante Miguelito Valdéz, *Mister Babalú*. Pacho Galán, trompetista de la Atlántico Jazz Band, pasaría en 1954 a dirigir su propia orquesta con los restos de la Sosa.

Así que, una vez asimilada formalmente la influencia en Colombia de la



Orquesta Casino de la Playa, y la del son guitarrero dejado por el Trío Matamoros en sus varias presentaciones en 1933 y 1934, más bien veía *Toño Fuentes* en Guillermo Buitrago un sonido inédito, vanguardista, menos formalizado que el de las ya establecidas *jazz bands* y orquestas de emisora colombianas. Un sonido emanado simultáneamente de las originales letras cantadas por Buitrago, de sus «metidas de pata» al cantarlas, y del sonido de la guacharaca, ese instrumento precolombino nacido en la Sierra Nevada de Santa Marta, y tan exótico como la guitarra hawaiana. La guacharaca fue introducida por Buitrago en las grabaciones de música colombiana después de conocerla en sus correrías por el Magdalena Grande y La Provincia, y aunque se parece al güiro caribeño, el sonido de aquella es más agudo y su ejecución, asignada por Buitrago a la mano derecha del Mocho Rubio, continua. La fórmula consistía en tener letra y guacharaca superpuestas sincopadamente al sonido tipo son de dos guitarras. Fue con Buitrago que *Toño Fuentes* comenzó a soñar con un futuro musical caribeño, venido desde el Porro y la Gaita colombianos (no tanto la Cumbia), e internacionalizado por un líder vocal cantando letras picarescas sobre un «raspado» y continuo trasfondo de guacharaca. El modelo del cantante líder ya estaba establecido en agrupaciones como la Orquesta Casino de la Playa desde finales de los treinta, y fue crucial en la «época de oro» de La Sonora Matancera (1947-1959). Por eso *Toño Fuentes* trató de sacar a Buitrago del Magdalena Grande, de La Provincia y de Barranquilla, y foguearlo en un modelo futurista como el de la Casino de la Playa, donde el cantante se oponía a las armonías *jazzísticas* de la orquesta.

Pero ese 19 de abril de 1949, cuando *Toño Fuentes* llegaba a Colombia lleno de planes, moría Guillermo Buitrago en su natal Ciénaga. Hay varias versiones sobre su muerte, ninguna más cierta que

las otras, lo que es común en personajes míticos como Buitrago. Unos dicen que ingirió raticida, que se suicidó; otros, que fue envenenado por motivos pasionales; unos más, que una tuberculosis lo dejó sin voz y murió de depresión; algunos afirman que una cirrosis se lo llevó definitivamente, pues se tomaba una botella de ron de las islas diariamente, aplicándose el primer trago antes del amanecer y, una cuarta versión, menos popular, dice que murió instantáneamente de un paro respiratorio cuando se tomó un vaso de agua helada, recién despertado y con un guayabo brutal. Incluso se habla de tisis...

**...el género Raspa colombiano, nombre derivado del raspado «guacharaqueado» exigido por Guillermo Buitrago, implicará el centrarse gradualmente, tanto musical como alegóricamente, en la guacharaca.**

*Toño Fuentes* ya le había hecho un conjunto a Buitrago, Los Trovadores de Barú, para acompañarlo en algunas de las grabaciones que realizó para su disquera entre 1946 y 1949. Aunque éste ya hacía parte de un trío llamado Guillermo Buitrago y sus Muchachos –con Carlos el Mocho Rubio y Ángel Fontanilla–, Fuentes le grabó numerosos temas junto a Los Trovadores de Barú. «Compae Heliodoro» fue el acetato más vendido entre los grabados por Discos Fuentes, canción a nombre de Guillermo Buitrago y sus Muchachos; sin embargo, canciones como «Víspera de año nuevo», «Grito vagabundo», «El

amor de Claudia», «La piña madura», «Qué criterio (la gota fría)», «El tiburón de Marbella» o «Dame tu mujer José», en las que los Muchachos de Buitrago se unen a Los Trovadores de Barú –Juancho Esquivel, clarinete; Simón Cabarcas, trompeta asordinada; José María Crissón, bajo acústico; Fernando Porto en el bongó y Carlos Gómez y Remberto Bru en los coros– dejan ver claramente las ambiciones de *Toño Fuentes*, ambiciones que son las que inician el género Raspa colombiano, nombre derivado del raspado «guacharaqueado» exigido por Buitrago, y cuyo desarrollo implicará el centrarse gradualmente, tanto musical como alegóricamente, en la guacharaca. Así, durante el esplendor alcanzado en la primera mitad de la década de los setenta, será un género cosmopolita, urbano, chillón y repetitivo, moderno y vanguardista comparado con el clasicismo folclo-jazzístico de las orquestas colombianas que lo antecedieron, manteniendo el sabor picaresco y la sonoridad atropellada que le imprimieron *Toño Fuentes* y Guillermo Buitrago trabajando en llave.

Desaparecido Buitrago y acogido su legado, el desarrollo artístico de la Raspa siguió su curso de dos maneras: por un lado, los seguidores conscientes del estilo Buitrago se multiplicaron y por el otro, Discos Fuentes y otros sellos continuaron su negocio de arriesgar capitales grabando sonidos folclo-jazzísticos tradicionales y, simultáneamente, buscando y creando sonidos novedosos, pues, si bien Discos Fuentes sostenía su hegemonía por ser el primer sello fundado en Colombia, para 1950 la situación había cambiado: sellos como Zeida, Ondina, Popular, Vergara, Tropical, Eva, Atlantic, y las multinacionales Odeón, Capitol y RCA Victor, empezaban a contribuir a la grabación de la historia musical del país.

Entre los seguidores conscientes del estilo Buitrago están: Julio Bovea y sus Vallenatos, que acogió a los «muchachos» de Buitrago, al *Manco* Rubio y a

Fontanilla. Bovea mismo había grabado algunas cosas con *el Jilguero*, pero la verdad es que nunca arriesgó ni en instrumentación ni en interpretación vocal, como sí lo hizo Buitrago. Sin embargo, ayudó a difundir su estilo y sus canciones como ningún otro. Bovea grabó también, en 1965, un histórico larga duración con canciones de Rafael Escalona, popularizando en Colombia la música de ese compositor en la magnífica voz de Alberto Fernández; El Trío Fonseca (también con Julio Bovea, Fontanilla y el acordeonista Gustavo Rada) que propusieron la unión de las guitarras al acordeón; Julio Erazo, quien había cantado ocasionalmente junto a Buitrago y quien, a mediados de los sesenta, pondrá todo su acervo, voz, y letras al servicio de Los Corraleros de Majagual, de la Orquesta de Pacho Galán y de sus propias agrupaciones, Julio Erazo y sus Guamaleros y Julio Erazo y sus Chimilas; por último, tenemos a Noel Petro, *El Burro Mocho*, cuyas canciones «Cabeza de hacha» y «Puya Guamalera» (letra de Julio Erazo) se tomaron a Colombia a finales de los cincuenta. Se le debe al Burro Mocho la invención del requinto eléctrico, instrumento que solamente puede tocar él y con el cual aportó el buscado incremento en torno a la personalidad del cantante y la «adaptabilidad» de géneros a la Raspa, pues además de *showman* como requintista eléctrico, Petro adaptaba rancheras, pasodobles, himnos y cualquier cosa a su voz, instrumento, baile y tореo singulares.

Casos especiales dentro de los seguidores conscientes de Guillermo Buitrago son los de Julio César Sanjuán, *Buitraguito* y Julio Torres. Sanjuán era un adolescente que vendía dulces en una tienda en Barranquilla y tocaba tiple en sus ratos libres. A mediados de los cuarenta se escuchaba en toda Barranquilla el programa de Buitrago en Emisora Atlántico, y pronto Sanjuán se obsesionó con ser como *El Jilguero de la Sierra*. Adaptó su tiple para que sonara como



Bovea y sus Vallenatos



una guitarra y compuso varias canciones. Logró colarse al hotel donde residía Buitrago y mostrarle la canción «El tigre», que gustó al cienaguero y la tarareó un par de veces. A la semana siguiente, Buitrago la tocó en su programa radial de los lunes, miércoles y viernes. De ahí en adelante Sanjuán se convirtió en *Buitraguito*, formó su propio trío y aceptó un contrato con Emisora Riomar para hacer un programa radial a la misma hora y días que el de Buitrago; aunque el programa no duró mucho, sí enrutó a *Buitraguito* en

su labor de *ser* Buitrago. Tras la muerte del Jilguero, se lanzó un concurso radial para encontrar su doble musical y, obviamente, el ganador fue Sanjuán, quien consiguió, en 1949, grabar en Discos Fuentes sus propias composiciones *alla* Buitrago. Su canción «Mi pobreza» fue grabada por muchos artistas, incluyendo a Johnny Albino y su Trío San Juan.

Julio Torres, un niño de 17 años, junto a sus Alegres Vallenatos, del barrio Ricaurte de Bogotá, lograron, tocando dos guitarras, acordeón, bongó y güiro, pegar los éxitos «Los camarones» y «El aguacero». Con un solo acetato del sello Vergara movieron el diez por ciento del mercado discográfico colombiano de 1950, y su influencia terminaría produciendo la música de parranda en el Viejo Caldas y Antioquia, y la carranga en Boyacá y Cundinamarca. Fue tanta la hazaña cultural que la revista *Semana* de diciembre 30 de ese año le dedicó su carátula. Torres conversó con *Toño* Fuentes, pues éste lo quería dentro de su catálogo artístico pero, justo en esos días, Torres murió ahogado en el mar cartagenero, el 9 de enero de 1951, en plenas vacaciones de su fenomenal éxito.

En la creación del género de la música de parranda también influyó el sonido buitragueño de Peñaranda y su Conjunto, liderado por José María Peñaranda, *el Rey del Doble Sentido*, con éxitos como «Ópera del mondongo» y «Sinfonía del mondongo».

Mientras tanto, otros artistas tomaron de Guillermo Buitrago su capacidad de hibridación e insolencia experimental más que su estilo sonero. Los Vallenatos del Magdalena, también tratando de grabar con Discos Fuentes, supusieron erróneamente que Julio Torres y sus Alegres Vallenatos ya habían firmado con esta disquera y se molestaron porque, a Torres, siendo bogotánísimo, se le ocurrió usar acordeón y bongó, instrumentos costeños por excelencia. El hecho de que un bogotano fuera grabado por un sello costeño



Julio Cesar San Juan Buitraguito

de música tropical les hacía temer a Los Vallenatos que las cosas no andaban bien en Fuentes. Decidieron, entonces, hablar con Emilio Fortou, quien en 1945 había fundado Discos Tropical en Barranquilla, la segunda disquera colombiana de importancia (cuyo archivo y catálogo fue comprado y comercializado a perpetuidad, en 1990, por Discos Fuentes), pero este no les vio mucho y les aconsejó cambiar de nombre. Los Vallenatos del Magdalena recurrieron entonces a Jaime Cabrera, de Discos Atlantic, ex empleado de Discos Tropical, con quien lograron grabar varios éxitos. Los Vallenatos del Magdalena estuvieron integrados por músicos que hicieron historia, principalmente Aníbal Sensación Velásquez, llamado también *El Bárbaro*, quien, una vez terminados los Vallenatos creó el grupo Aníbal Velásquez y su Conjunto, en el que empezó a tocar el acordeón a una velocidad inaudita, y agregó, al sonido buitraguesco de acordeón intersecado con guacharaca, el eufonio o bombardino, el rey de los instrumentos de banda de pueblo, concertino de ese grupo de instrumentos de linaje militar. El fraseo y sonido de Noel Petro, *El Burro Mocho*, y su pose de hombre orquesta a punta de requinto eléctrico, junto a las innovaciones formales de Aníbal Velásquez, consolidaron el género Raspa. Velásquez aceleró la ejecución del

acordeón, incrementó el «abuso» de la guacharaca, imitó los sonidos de cabras y perros al cantar, e implantó la idea de tener un bajo continuo producido novedosamente con un bombardino, bajo que facilitó el seguimiento de las melodías por el público danzante, lo que resultaría en un inconsciente efecto de adicción masiva a la Raspa y que poco a poco se tomará otros géneros futuros como el Merengue Dominicano y el Reggaetón. Además, Aníbal Velásquez y su Conjunto lograron independizar la Raspa definitivamente del Vallenato, género al que indudablemente la Raspa le debe algo –sobre todo de los ritmos Puya y Merengue–, pero que en esa época era poco experimental y concentrado exclusivamente en el relato de acontecimientos, además de estar respetuosamente enmarcado en un trío invariable de instrumentos: acordeón, guacharaca y caja.

Vale la pena recordar a los cuatro integrantes de los Vallenatos del Magdalena: los hermanos cartageneros Carlos Román (guitarra) y Roberto Román (voz y guacharaca), y los hermanos barranquilleros Juan Velásquez (caja) y Aníbal Velásquez (acordeón). Y vale la pena, por darle a Aníbal lo que se merece en la consolidación de la Raspa, pero también porque, años más tarde, Carlos Román fundaría la Sonora Vallenata, que grabó, en 1964, el tema «Very Very Well», con letra de Toño Fuentes, en el que Román produjo una de las obras maestras de la Raspa colombiana, logrando poner en un mismo espacio sonoro la guitarra eléctrica, la batería, y su propia voz, de manera que los platillos lo texturizan todo como una guacharaca, la guitarra eléctrica puntea en ritmo de *rock'n'roll*, y el acordeón se mueve entre la Cumbia y el Merecumbé, ese ritmo novedoso que la Orquesta de Pacho Galán introdujo al mundo en 1956 (novedad que complementó Galán con el Chiquichá y el Tuquitoqui, así como Lucho Bermúdez lo hizo con la Patacumbia, y Francisco Zumaque con la Macumba).



Julio Torres

El sonido de la Sonora Vallenata fue único en cuanto a fusionar *rock'n'roll* y Vallenato. Ese tipo de fusiones, sobre todo las de ritmos caribeños como Cumbia, Gaita, Porro, Son y Fandango, con el grupo de instrumentos del *rock'n'roll* –guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, saxofón– coincide con el auge industrial de Medellín y, por lo mismo, con la fundación y traslado de varias disqueras a esa ciudad.

A comienzos de los cincuenta ya se encuentra en el mercado el larga duración, o disco de vinilo de doce canciones (que debían ser grabadas en una sola sesión) y aparecen en Medellín, entre otras, Discos Victoria, Codiscos y Sonolux. En 1955, Discos Fuentes se traslada a La Capital de la Montaña, aunque sigue grabando cosas en Cartagena, y en 1961 se muda allí definitivamente, a una sede enorme y funcional, desde donde difundirá el sonido



estéreo en Colombia, ya lanzado en 1960 con los *14 Cañonazos Bailables*; de igual modo, Antonio Fuentes les da mayores responsabilidades a dos de sus hijos, Pedro y José María. El primero reorientará contablemente a la empresa y entenderá la importancia histórica para la nación colombiana de sus archivos; y el segundo será su director artístico y uno de los «culpables» de la difusión de la Raspa en Latinoamérica, llevándola a la cúspide bajo el nombre «sonido paisa».

Sin embargo, el viejo *Toño Fuentes* no se había retirado, ni mucho menos. En 1962 logra por fin reunir un grupo competente de músicos y graba el primer larga duración de sus soñadísimas *Cuerdas que lloran* y varios álbumes de Los Diplomáticos, agrupación netamente instrumental especializada en la reducción melódica de todo tipo de tonadas. Definitivamente, los primeros sesenta fueron años de grandes cosas para *Toño Fuentes*. No es que no las hubiera hecho antes, pues después de crear Los Trovadores de Barú, que acompañaron excelentemente a Guillermo Buitrago y a varios cantantes, entre ellos a Tito Cortés y a José Barros, *Toño Fuentes* creó en 1956, en Nueva York, la Sonora Malecón Club, logrando grabar las inigualables letras de boleros del mismo José Barros y otros destacados compositores en la voz de Charlie Figueroa, el juvenil cantante puertorriqueño que murió de una cirrosis galopante a los 24 años. Ese larga duración inolvidable lo grabó Figueroa sentado, debido a la enfermedad, incluyendo «Toca la guacharaca» de Barros. Otros trabajos de la Malecón Club incluyeron al magnífico bolerista colombiano Alberto Granados, y a Daniel Santos, *El Jefe*, ya retirado de la Sonora Matancera, tras ser reemplazado por el barranquillero Nelson Pinedo, *El Almirante del Ritmo*.

Y lo de los *14 Cañonazos Bailables* volumen 1, de 1960, idea de Pedro Fuentes, hay que decir que fue un suceso importantísimo, pues además de intro-



ducir el efecto estéreo en Colombia, también introdujo el formato de catorce canciones, dos más que el tradicional larga duración de doce; e inició el larga duración tipo «variado», una edición de lo más escuchado entre la producción anual de Discos Fuentes que, novedosamente, no tenía que ser grabado en una sola sesión. Este fue también el primer trabajo discográfico producido en Colombia en ser comercializado a escala internacional, principalmente en Estados Unidos. En contravía de los esfuerzos gubernamentales colombianos desde la época de La Regeneración y La República Conservadora (y continuados por El Frente Nacional) por hacer del Bambuco y el Pasillo «la música nacional», se puso en los *14 Cañonazos* a los artistas tropicales más importantes del momento. Simbólicamente, se escogió a Pedro Laza y sus Pelayeros para que grabaran la primera pieza colombiana en estéreo. Laza había nacido en 1904, en Cartagena; comenzó tocando bandola a escondidas de su



familia y, a los 28 años, hacía parte de la Estudiantina Bolívar, una agrupación que tocaba en formato de cámara europeo bambucos y pasillos. Pero pronto, Laza sintió una pasión feroz por el contrabajo y lo aprendió a dominar en un par de años. Formó la Orquesta la Nueva Granada, en la que sumó a su contrabajo, saxofones, trompetas, trombones y congas. En 1952, fundó La Sonora Pelayera, rebautizada años más tarde por *Toño Fuentes* como Pedro Laza y sus Pelayeros, con la que grabó «Navidad negra», con letra de José Barros, el compositor costeño más «musical» de todos los tiempos en Colombia, también un hecho simbólico. Esta «Navidad negra», la primera pieza colombiana en estéreo, es una versión con clarinete, vientos, coros, maracas y guacharaca, muy distinta a las versiones de las orquestas «clásicas» folclore-jazzísticas colombianas. En 1960, en un paso fugaz por Medellín, Antonio Fuentes arregló todo para que Daniel Santos grabara algunas canciones. Sin dudarlo, Fuentes escogió a Pedro Laza y sus Pelayeros para acompañar al *Jefe*.

Otra aventurita de *Toño Fuentes* consistió en grabar a La Sonora Cordobesa en 1959, agrupación que había nacido en 1953, como parte de Radio Cordobesa de Montería, y que luego se llamó Orquesta Sinú. Esta agrupación tenía todo lo que le gustaba a *Toño Fuentes*: una mezcla de instrumentos folclóricos del Caribe colombiano y de viento europeos; el güiro metálico hacía las veces de guacharaca, aunque respetando los ritmos folclóricos y, además, contaba entre sus varios cantantes con Rogelio *El Indio* Chávez y con Eliseo Herrera, ambos de registro altísimo y muy rápida dicción. En la carrera para que la Raspa se centrara en el efecto guacharaca y en las mañas del cantante, este paso trabalingüístico también sería fundamental. De hecho, fue Chávez quien introdujo el lenguaje «revesino» de la juventud costeña colombiana de los cincuenta, en la música

**En contravía de los esfuerzos gubernamentales colombianos desde la época de La Regeneración y La República Conservadora (y continuados por El Frente Nacional) por hacer del Bambuco y el Pasillo “la música nacional”, se puso en los 14 Cañonazos exclusivamente a los artistas tropicales más importantes del momento.**

tropical. El revesino consiste en decir las cosas al revés, y esa moda, junto a la manera «enredapitas» de Herrera, serían una de las características de la Raspa, al menos de la Raspa anterior al “sonido paísa”.

Así pues, el 15 de octubre de 1960, salió al mercado *14 Cañonazos Bailables* volumen 1, en el que se podían escuchar cuatro temas de Pedro Laza y sus Pelayeros, tres de La Sonora Cordobesa, tres de Clímaco Sarmiento y su Orquesta, dos de Lucho Bermúdez y su Orquesta, y dos de Los Teen Agers. La selección, hecha automáticamente por popularidad, dejaba ver a los «clásicos» Bermúdez, Laza y Sarmiento, compartiendo con los sonidos novedosos de La Sonora Cordobesa y Los Teen Agers.

Las cosas estaban dadas para que, en 1961, sucediera la fusión para la que *Toño Fuentes* había trabajado por décadas, producida por la mezcla de instrumentos folclóricos y europeos, por el efecto guacharaca y la atención centrada en las musarañas de Noel Petro, por la velo-

cidad con el acordeón y el bajo continuo del bombardino de Aníbal Velásquez, y por el revesino y el trabalenguas del Indio Chávez y de Eliseo Herrera. Por esos días, el viejo Fuentes estaba preocupado tratando de encontrar algo o a alguien tan creativo y espectacular como Aníbal *Sensación* Velásquez cuando, de pronto, el destino le dio el papayazo. Todo empezó cuando aparecieron varios jovencitos ante *Toño Fuentes*, alegando que tenían un «sonido nuevo». Escéptico, el viejo accedió a escuchar al grupito de Daniel Montes, Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez, y entonces se alborotó su fantástica intuición. Gutiérrez era tan bárbaro con el acordeón como *Sensación* Velásquez, y la gracia y musicalidad de Montes y Ochoa eran excepcionales. Les propuso que ese «sonido sabanero», que en realidad era el poco difundido ritmo Paseaíto, creado por Calixto Ochoa en 1957, había que condimentarlo, volverlo «internacional» adicionándole guacharaca metálica, bombardinos, trombones, congas, tambores, cencerros, un guitarrón mexicano y, por supuesto, dos acordeones que acompañaran las voces de Ochoa y Gutiérrez, pero con la condición de tener a Eliseo Herrera como voz líder. Así nacieron Los Corraleros de Majagual, una verdadera universidad de la música tropical colombiana, pues allí se formaron varias generaciones de músicos de todo tipo: Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez, Julio Erazo, Lucho Argañ, Nacho Paredes, Tony Zuñiga, César Castro, Lisandro Meza, Rosendo Martínez, Carmelo Barraza, John Mario Londoño, Abraham Núñez, Enrique Bonfante, Chico Cervantes, José Chelo, *Rafico* Restrepo, Julián Díaz Cáceres Land, *El Cachaco* Arango, Humberto Pabón, Armando Hernández y Julio Ernesto Estrada, el futuro *Fruko*, entre otros. En su primera etapa (1961-1965), Los Corraleros tuvieron un sonido cercano, pero menos folclórico, al de La Sonora Cordobesa. Luego, entre 1965-1970, Discos Fuentes reorientó su sonido

para que fuera menos folclórico, tocando casi exclusivamente los ritmos Corralero –un ritmo propio que, por fin, fusionaba exitosamente la guacharaca metálica, las congas y los bajos–, el Guararé y el Brincaito, este último con reminiscencias de un viejo ritmo panameño del mismo nombre. También se trató de tocar en notas altas e incrementar los vientos, agregando saxofones y trompetas para sonar más orquestal, más «internacional», eliminando simultáneamente los sombreros vueltaios y las sandalias, para acoger el saco y la corbata y, por último, de cambiar el guitarrón mexicano por un contrabajo y un bajo eléctrico.

Una tercera etapa, a partir de 1978, ha visto el retorno de varios de estos músicos a la orquesta, pegando algunos temas; desde entonces, no se ha parado de reeditar sus éxitos o venderse sus derechos a todo tipo de intérpretes nacionales y extranjeros. En el 2008, Café Records de Colombia reunió a Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez, César Castro, Eliseo Herrera, Julio Erazo, Chico Cervantes, Lisandro Meza y Armando Hernández, para producir un CD especial: *Majagual All Stars*, en donde los músicos tocan y cantan, en medio de efectos especiales, muchos éxitos del pasado en forma «pegadita» de mosaico, éxitos como «La burrita», «Tres tigres», «La paloma guarumera», «La adivinanza», «Tres punta», «El vampiro», «La bonga», «Los sabanales» y «Caballo viejo», entre otros.

Los Corraleros de Majagual impulsaron decenas de canciones y aparecieron en los *Cañonazos Bailables* de toda la



Los Corraleros de Majagual

década de los sesenta, desde el volumen 2. Sin embargo, ya en los *Cañonazos Bailables* volumen 1, se veía algo nuevo en el ambiente que llevó a la agrupación a ser replanteada en 1965. Por un lado, el crecimiento de la industria disquera venezolana, que propuso una competencia en calidad y ventas difícil de sostener, y que poco a poco le quitó la cualidad experimental y única a las disqueras colombianas. Por otro lado, el sello editorial de personajes extraordinarios como Antonio Fuentes, Emilio Fortou, José A. Morales o Hernán Restrepo Duque (director artístico de Sonolux y luego de Codiscos) se perdió gradualmente en esa década, en medio de la guerra de ventas contra las industrias disqueras anglosajonas, y de la similitud sonora y la guerra de ventas contra la venezolana. De Venezuela ingresaron al mercado internacional y nacional la Billo's Caracas Boys, de Billo Frómata, y Los Melódicos, de Renato Capriles, orquestas de mucho recorrido y calidad, producidas en diferentes momentos por el bogotano Carlos Vidal; orquestas folclor-jazzísticas que, a finales de los sesenta, se reorientaron a punta de chuparse las enseñanzas colombianas sobre la Gaita, el Porro y la Cumbia, llegando al punto de «pellizcar» la Raspa, al centrar toda la atención del público en sus cantantes líderes, muchas veces mujeres en el caso de Los Melódicos. En este grupo de figuras encontramos a Víctor Piñero, Manolo Monterrey, Cheo García, *El Guarachero de América*, Víctor Pérez, Perucho Navarro, Chico Salas, Nelson Henríquez, Willy Quintero, Emilita Dago, Ely Méndez, Cherry Navarro, Mary Ann, Lee Palmer, Verónica Rey, Molly Dick, y la barranquillera Doris Salas, quien pasó por varias orquestas venezolanas hasta formar la suya, integrada únicamente por mujeres: La Propia.

Por otro lado, en los *Cañonazos Bailables* volumen 1, aparece una canción que fue la más sonada de 1960: «La cinta verde», de Los Teen Agers, grupo rockero



formado en Medellín en 1957. Y, efectivamente, una de las cosas que estaba cambiando en el ambiente era que la batalla en la que *Toño Fuentes* había «peleado» contra Juan García Esquivel, la batalla de lo adulto contra lo juvenil, fue ganada por lo juvenil. Todos los huérfanos británicos de la segunda posguerra mundial y los adolescentes gringos con los bolsillos llenos, exigían sonidos más juveniles y menos estudiados, principalmente eléctricos. Así pues, músicos como Bill Haley –quien venía del más bucólico *country*– tuvieron que adaptarse a la nueva situación. Fue Haley el primer blanco que cambió todas las guitarras acústicas de su etapa *country* para comenzar una etapa eléctrica y pueril, que a la larga mostraba el optimismo emanado del final de la guerra y el comienzo de una supuesta estabilidad en todos los campos de la actividad humana, pero, ante todo, mostraba la entrada al comercio de una nueva clase consumidora: los *teenagers* o jóvenes de doce a veinte años. Fueron Bill Haley and the Comets los primeros artistas del *rock'n'roll* que sonaron en las emisoras colombianas, y no Elvis Presley, no se sabe si por razones de empatía sonora «cumbiambera» hacia los saxofones y tambores de Haley o por algún tipo de censura hacia Presley, ejercida por algún productor radial, o emisario gubernamental.

Pues bien, estando las disqueras más poderosas del país establecidas en Medellín, y con la dirección artística de Discos Fuentes en manos de José María Fuentes, joven formado en los Estados Unidos en medio del fragor del *rock'n'roll*, no era raro que el fenómeno entrara rápidamente a Colombia, tan rápido como 1960. Lo interesante es que «La cinta verde» no es un *rock'n'roll* sino un Merengue colombiano, tocado con algunos instrumentos del *rock'n'roll*: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, saxofones y organeta electrónica tipo Solovox, pero Los Teen Agers le sumaron tumbadoras, güiro y trom-

petas, y reemplazaron la batería gringa –en la que el baterista toca sentado un conjunto de tambores y platillos– por dos timbales y cencerros para ser tocados de pie. Lo más importante de «La cinta verde» y de otras canciones de Los Teen Agers y otros grupos antioqueños como Los Falcons, Los Golden Boys y Los Black Stars, es que hicieron la transición hacia los instrumentos electrónicos respetando, o más bien, enriqueciendo la tendencia iniciada por Guillermo Buitrago; no es por casualidad que el cantante líder de Los Teen Agers, Gustavo *El Loco* Quintero, se convirtiera en una de las cúspides vocales de la Raspa. Y esto no es sólo una teoría más. Una de las primeras piezas de Los Teen Agers es «Buitrago a lo Teen Agers», que entra con ritmo de mambo para después hacer un salpicón de los temas de Buitrago con arreglos originalísimos. En ese sentido, los grupos que conformaron el “sonido paisa” tocaron ocasionalmente *rock’n’roll*, *fox* y *twist*, aunque se enfocaron en los ritmos caribes colombianos o cubanos, todo en medio de las reverberaciones electrónicas del Solovox, la guitarra eléctrica y la sensualidad de los saxofones. No hay duda de que Los Teen Agers son el comienzo de una racha de grupos que llevarían la Raspa a su esplendor definitivo y que, incluso, la agotaron en el fragor de la invención rápida y las ventas multimillonarias, de la presión del mercado y la internacionalización y empobrecimiento artístico de la industria discográfica mundial.

Gustavo *El Loco* Quintero nació en Río Negro, Antioquia, en 1939. Con Los Teen Agers impuso éxitos como «Al amanecer», «La gallinita *twist*», «Color de arena», «El gordo», «La gorda», «El casamiento», «El *twist* del esqueleto», «El profesor Rui Rua», «La tabaquera», «El orangután», «La sultana», y «El chico ja, ja», algunos compuestos por él mismo y todos dentro del más puro sonido Raspa colombiano. Poco después, Quintero se retiró de Los Teen Agers para cantar baladas, en Cali,



Bill Haley y Elvis Presley *El Rey*

junto a Los Gatos, donde se hacía llamar *El Virrey de la Juventud*. En ritmo balada también, cantó en 1965 Raspa-covers eléctricos sobre canciones de Leo Dan y Palito Ortega, como «Fanny» y «Despeinada».

En 1963, en el barrio San Joaquín de Medellín, se formó un grupo para seguir los pasos de Los Teen Agers, Los Falcons, y Los Golden Boys. Debido al enorme éxito de estos grupos entre la gente joven, salió por ese entonces una disposición gubernamental que prohibía el uso de

**En 1963, en el barrio San Joaquín de Medellín, se formó un grupo para seguir los pasos de Los Teen Agers, Los Falcons, y Los Golden Boys. Debido al enorme éxito de estos grupos en la gente joven, salió por ese entonces una disposición gubernamental que prohibía el uso de «extranjerismos» para nombrar agrupaciones nacionales. De ahí el nombre de Los Hispanos.**

«extranjerismos» para nombrar agrupaciones nacionales (una de las respuestas a esta absurda ley fue la canción de *Toño Fuentes* «Very Very Well»). El nuevo grupo decidió entonces comenzar como Los Hispanos, liderado por Gabriel y Jaime Uribe, sobrinos de la pianista Blanca Uribe. Después de algunos cambios de integrantes, vieron la necesidad de una verdadera voz líder, por lo que decidieron ir a Cali y sonsacarse al *Virrey de la Juventud*, para convertirlo en *El Loco* Quintero y hacerlo su cantante principal. Con Los Hispanos, Quintero grabó bastante en Codiscos y pegó «Quinceañera», «Tan bella y tan presumida», «La charamusca», «Fantasía nocturna», «Los gansos», «Para Santa Marta», «Linda morena», «Me lo prohibió el doctor», «El palo», «La colegiala», «La bala», «La danza de la chiva», «La cañaguatera», «Carita de ángel», «Así soy yo», «Al compás de las polleras», «Golearon al diablo», «Caracoles de colores», «Muñequita ibaguereña» y «Ramita de matimbá».

Sucedió entonces que, junto a cuatro integrantes de Los Hispanos, Quintero tomó la decisión de fundar Los Graduados en 1968, poniendo en boca de los latinoamericanos las canciones «Juanito Preguntón», «El chino Cham pú», «La pelea del siglo», «Alumbra luna», «El aguardientosky», «El paganini», «Cumbia negra», «La maestranza», «Desde que llegaste tú», «Las abarcas», «Ese muerto no lo cargo yo», «La ballena de Jonás», «El paisa Bedoya», «Borriquito», «Capullito de rosa», «Los apodos», «Promesas de cumbiambera», «Negra cumbiambera» y «Corazón de acero».

Los Graduados fueron la primera orquesta de Raspa colombiana en internacionalizar el género en su etapa postrocánrolera, y lograron en sus giras tocar junto a La Sonora Matancera, Los Melódicos, la Billo's Caracas Boys, Fruko y sus Tesos, Richie Ray & Bobby Cruz, e incluso, con Lucho Bermúdez. En



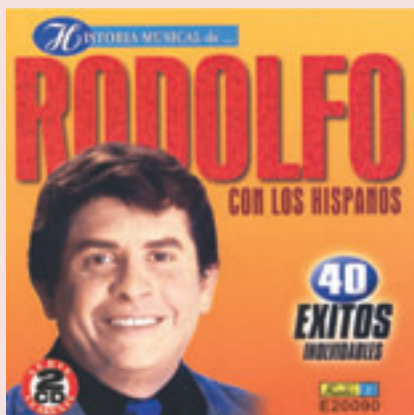
1968 participaron en el Primer Festival de la Canción Latina en el Mundo, un encuentro musical propuesto en México como contrapeso al anglosajón concierto de Woodstock, en donde obtuvieron un «Primer Puesto» simbólico entre los muchos grupos participantes. Estando en Argentina –donde también se prohibieron los extranjerismos–, un locutor los anunció como Los Ocho de Colombia, nombre con el que el grupo continúa hasta la fecha. Poco después de este rebautizo, y de dieciocho larga duración, *El Loco Quintero* abandonó el grupo. Los Ocho de Colombia grabaron veintiún discos de larga duración en la década de 1970 para luego profesionalizarse, en todo el sentido de la palabra, a mediados de la década de los ochenta, estabilizando el género Raspa y llevándolo a un nivel de virtuosismo clasicista lejano de las etapas experimentales de formación del género, e incluso, incursionando en el Merengue de matiz dominicano. Grandes éxitos de Los Ocho de Colombia son «La

colombiana», «Josefa Matía», «Manuelito Barrios», «Nube negra», «Tritriqui tritaca», «El aguardiente», «¿Por cuánto me lo das?», «La murga panameña», «Dame tu querer», «Quiero todo de ti» y «Muñeca linda». En todo caso, Los Ocho de Colombia fueron el ejemplo para orquestas que aparecieron desde la década de 1980, como Iván y sus Bam Band, Los Alfa Ocho, Los 50 de Joselito e incluso, Alquimia la Sonora del 2000, que, para bien o para mal, han prolongado la tradición de la Raspa en el siglo XXI, aunque ya sin el encanto de proporcionar a los colombianos la oportunidad de ver surgir un gesto expresivo único, como lo hizo el género años atrás. De la etapa «ochentera» de la Raspa se destacan Los Tupamaros, orquesta fundada en Bogotá a finales de los setenta y precursora de los subgéneros Tecno-Raspa (llamada comercialmente Tecno-Tropical), Tecno-Merengue, y Tecno-Vallenato. Pegaron varios éxitos en esos años, en la voz de la sensual Rochy: «La chica gomela», «Todo el mundo necesita un beso», «Te necesito», «Sufro por este amor», y «Quiero un hombre».

El caso es que Los Graduados, con *El Loco Quintero*, dejaron ver la grandeza del género Raspa, cocinado a fuego lento desde los años cuarenta, y se pasearon por el mundo mostrando este nuevo sonido hecho en Colombia. Entre 1968 y 1970, el país discográfico giraba en torno a Los Graduados y a Codiscos, atrayendo la atención del gran público y amasando un éxito impresionante. Ante las circunstancias, Pedro Fuentes decidió contratar a Los Hispanos, agrupación que, desde el retiro del *Loco Quintero*, no lograba cautivar audiencias, pero que, al mismo tiempo, conocía y dominaba el estilo de su antiguo cantante. Sin embargo, fue José María Fuentes quien decidió poner a un joven cantante como voz líder de esta orquesta, fichando a Rodolfo Aicardi, llamado simplemente *Rodolfo*. Nacido en 1946 en Nueva Granada, Bolívar, pero

llevado casi recién nacido a Magangué, cantaba desde niño en eventos sociales de esa ciudad. Aún imberbe, en 1961, se fue para Cartagena a cantar baladas con su guitarra en bares de mala muerte. En uno de esos bares lo encontró Guillermo Hinestroza, quien junto a Luis Betancur habían fundado el movimiento Club del Clan de música Nueva Ola, de inspiración ítalo-británica, en varias ciudades colombianas. Hinestroza llevó a *Rodolfo* a Medellín, lo bautizó como *Jean Paul* y lo presentó en una disquera en la que, finalmente, no llegó a grabar nada. Sin embargo, el viaje a la ciudad le permitió aparecer en la versión televisada del Club del Clan seccional Medellín. Chico Cervantes y Lisandro Meza ayudaron al jovencito a sobrevivir, mientras este se paseaba por las disqueras paisas, en las que nunca lo dejaron pasar de la puerta. Después de una ardua lucha, en 1968, Hernán Builes, del Sexteto Miramar, lo puso en los coros. La agrupación había tenido un éxito tremendo





en el Carnaval de Barranquilla de 1961 con «Carruseles», pero, caso curioso, el público nunca pudo identificarlos con otra canción, razón por la que decidieron mudarse al género Balada Abolerada, donde obtuvieron cierto éxito, pero nunca como el de la Cumbia «Carruseles». Fue grabando un larga duración con el Sexteto Miramar y su cantante invitado Johnny Moré, que comenzó el fenómeno *Rodolfo*. Después de cantar once temas, Moré se quedó sin voz y *Rodolfo*, ni corto ni perezoso, le dijo a José María Fuentes que él cantaría ese tema. Se trataba de «Qué quiere esa música esta noche». A regañadientes la agrupación y José María aceptaron. Lo increíble es que, una vez comercializado el larga duración, el público escuchó únicamente la canción interpretada por *Rodolfo*, y comenzó a reconocer la calidad de su voz altísima y su excelencia. Esto lo llevó a quedarse como la voz líder del Sexteto Miramar, donde llegó nuevamente a la cumbre de las listas con «Una lágrima

por tu amor» y «Desde la ventana de mi apartamento».

Impresionado por estos hechos, se le ocurrió a José María Fuentes, en 1969, juntar al incompleto Los Hispanos con *Rodolfo*. Lo pondría a prueba dejándolo grabar apenas una canción del próximo larga duración de la orquesta, eso sí, sugiriéndole antes que imitara los ladridos de perrito que Gustavo *El Loco* Quintero acostumbraba hacer. Esa canción fue «Así empezaron papá y mamá», que, una vez publicada, tuvo por años el record de ser la canción más vendida de la discografía colombiana. Ya como voz líder de Los Hispanos, todo lo que cantaba *Rodolfo* era un éxito inmediato, con lo que Discos Fuentes logró equilibrar el suceso de Codiscos con Los Graduados y *El Loco* Quintero. Eso hizo que la energía de las dos compañías se centrara en esas dos agrupaciones, llevándolas al mundo entero y proporcionándoles la máxima tecnología, creatividad visual, contratos y difusión posibles. Con ello, la Raspa logró ser el centro de la industria discográfica colombiana, convirtiéndose en producto de exportación y creando escuela. Son muchas las canciones que *Rodolfo* cantó con Los Hispanos entre 1969 y 1971, y entre 1980 y 1992, canciones que pegaron duro y siguen pegando cada año por diciembre. Entre ellas están «El papelito blanco», «Adonay», «Cariño», «Carita de cielo», «Daniela», «Entre que si y que no», «Feliz Nochebuena», «Fiesta en mi pueblo», «Los cien años de Macondo», «Me voy pa' Macondo», «Ni cuerpo ni corazón», «Ocho días», «Boquita de caramelo», «Tírame la pelotica», «Olvidemos el pasado», «¡Ay! Chabela», y «Chan con chan».

Desde 1971, *Rodolfo* pasó por diferentes agrupaciones, a las que dirigió en todos los sentidos, para luego, en 1980, retornar a Los Hispanos. Grabando en varias disqueras, *Rodolfo* pegó decenas de éxitos durante los setenta y los ochenta, intercalando, al comienzo, la

Raspa con baladas aboleradas. De este último género se recuerda su paso por Los Líricos con «Naila», y el espectacular «Sufrir», de 1975, con el que logró sopesar en Latinoamérica la ola de balada italo-anglosajona en muchos países con su estilo único de cantar canciones melancólicas. Estuvo con Los Ídolos entre 1971 y 1972, pegando éxitos como «El mentiroso Miguel», «La suegra», «Brisa salá», «El viejo Miguél» y «Amor sensible». De su paso por Los Bestiales, entre 1972 y 1973, se recuerdan «Gaita de Venezuela», «Vieja corraleja», «Vení vení», «La hamaca rayá» y «La tía». De un corto encuentro con el Grupo Montealegre, dejó su inolvidable «La conocí un domingo». Con la Típica RA7 trabajó bastante entre 1974 y 1992, imponiendo «A quien no le gusta eso», «El caminito», «No me alcanza», «Tabaco y ron», «Vagabundo soy» y «La colegiala», siendo este último un éxito tan impresionante que, por años, fue la canción extranjera más vendida en Francia. «La colegiala» le permitió a *Rodolfo* y su Típica RA7 presentarse en el teatro Olympia, de París, escenario que tiene una de las mejores acústicas del

**«La colegiala» le permitió a *Rodolfo* y su Típica RA7 presentarse en el teatro Olympia, de París, escenario que tiene una de las mejores acústicas del mundo, por lo que es considerado internacionalmente como uno de los escenarios «de doctorado» para la validación de cualquier género novedoso.**

mundo, por lo que es considerado internacionalmente como uno de los escenarios «de doctorado» para la validación de cualquier género novedoso.

Una vez que la Raspa colombiana entró al Olympia, las puertas de Europa y Asia también se le abrieron a éste y a otros géneros tropicales latinoamericanos.

Son memorables los mano a mano entre Los Graduados y Los Hispanos. La rivalidad artística entre Quintero y Aicardi se paseó por los principales clubes, ferias, y festivales de Colombia, creando en el público polarizaciones parecidas a las de los hinchas del fútbol o de los partidos políticos. Los mano a mano se dieron intermitentemente desde 1969 hasta el 2007, año del deceso de *Rodolfo*.

En los 14 *Cañonazos Bailables* volumen 4, de 1964, se encuentra el tema «Rubiela», un Porro de Los Golden Boys, un verdadero totazo que puso a bailar a Colombia Porro eléctrico; y el volumen 5, de 1965, trae la Cumbia «La negra Celina», que arrasó con las ventas y popularidad de ese año. La agrupación fue fundada en 1960 por Guillermo y Pedro Jairo Garcés, aunque el motor principal de la banda era este último, personaje excepcional que se dedicaba a los estudios universitarios, al ajedrez, a la electrónica, al esoterismo, al hipnotismo de masas y a la composición de tonadas, tocando, además, varios instrumentos fluidamente. Se le debe a Pedro Jairo Garcés la construcción en Colombia del primer bajo eléctrico y de la primera guitarra eléctrica doble, de sonido estéreo-fónico. Como los otros grupos del Medellín de entonces, la preocupación de Los Golden Boys era demostrar su virtuosismo interpretativo, tocando todo tipo de ritmos nacionales y foráneos, mientras un cantante líder, como Benny Márquez, se contraponía permanentemente a esa fluida cortina musical. La verdad es que empezaron tocando exclusivamente *twist*, y ese hecho marcó la imagen del

grupo hasta la trágica muerte de Pedro Jairo en un accidente automovilístico en 1972, pues sus afectos sonoros estaban más cerca del *twist* de Chubby Checker que del *rock'n'roll* de Bill Haley. Usando el mismo grupo de instrumentos de Los Teen Agers, y al estar centrados en un baile distinto al rocanrolero, moviendo las rodillas y sacando el trasero de lado a lado más que batiendo la cadera de atrás para adelante, el sonido de Los Golden Boys y el baile *twist* eran más parte de la cultura Go Gó y Ye Yé que del mundo del *rock*. Debemos recordar, de igual modo, que la minifalda londinense y el baile lateralizado habían puesto a las mujeres en primera fila del movimiento juvenil. No es casual que Rubiela Ruíz, la esposa de Pedro Jairo Garcés, a quien él dedicó su

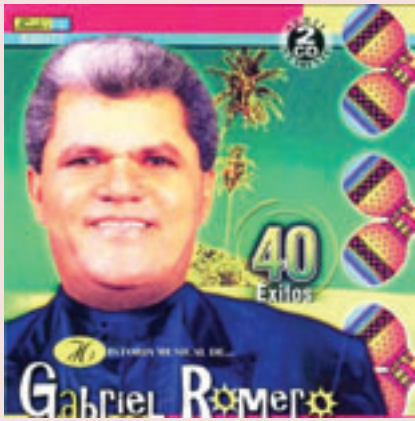


«Rubiela», aparezca en todas las carátulas y fotos publicitarias del grupo.

Sin embargo, aunque Los Golden Boys representen el lado más anglosajón de la Raspa colombiana, son sus canciones de Porro y de Gaita eléctricas las que les garantizaron el éxito en Colombia y Latinoamérica, comenzando con su tema de transición del *twist* a la Raspa, «El elevao», de 1963. Y es con «Pirulino» que el público entenderá la flexibilidad «trans» implicada en la actitud Raspa, pues ese tema, compuesto por Calixto Ochoa, fue directamente «apropiado» de Los Corraleros de Majagual y sonó por décadas en la versión de Los Golden Boys, hasta que fue usado como banda sonora de la telenovela colombiana *Pedro el Escamoso* en

el 2001, donde el actor Miguel Varoni le «cuadró» a la fuerza un baile más bien reggaetonesco que, de todas maneras, afianzó la actitud Raspa en toda Latinoamérica, una actitud ya tradicional en Venezuela, México, Argentina, Perú y Ecuador desde finales de los 60. Fuera de eso, «Pirulino» tuvo una versión *àlla* Merengue Dominicano de Wilfrido Vargas en el 2007. Otros temas de Los Golden Boys que pegaron duro fueron «El locutor loco», «El *twist* del guayabo», «El *twist* del esqueleto», «Pikina», «La chichera» y, en la línea buitraguesa, «Dame tu mujer José».

Otra banda de Medellín que comenzó tocando *rock'n'roll* y adaptó exitosamente ese grupo de instrumentos a la Raspa fue Los Black Stars, fundada por los hermanos Alfonso y Jairo Fernández. Su sonido Raspa fue de los más maduros del género, pero ante la novedad artística que representaban Los Graduados con *El Loco* Quintero (Codiscos) y Los Hispanos con *Rodolfo* (Discos Fuentes), Sonolux, la disquera de Los Black Stars, les aconsejó conseguir un *showman* urgentemente. Así, se toparon con el gran Gabriel Romero, *El Cumbiambero Mayor*. Gabriel Romero nació en Sabanagrande, Atlántico, en 1943. A los doce años ya tenía su propio conjunto musical, donde era la voz líder. Entre 1962 y 1964 cantó bastante en programas radiales, sobre todo en Emisoras Unidas de Barranquilla, donde el locutor, Álvaro Ruíz Hernández, tal vez la persona que más anécdotas sabe de música tropical en Colombia, le ayudó bastante a pulir su estilo y quien, posiblemente, lo presentó a Pacho Galán, *El Rey del Merecumbé*, quien inmediatamente lo contrató para su orquesta en 1964. En 1967 cantó con la Orquesta Águila y, luego, con Los Hermanos Martelo, otra histórica agrupación Raspa, en la que Carlos Martelo creó el ritmo Jalaíto en 1959, y que actuó por décadas en el Hotel Caribe de Cartagena y en los clubes Rodeo y Campestre de Medellín. Con la orquesta



de Los Hermanos Martelo, Romero grabó «La piragua» en 1969, esa sonora composición de José Barros, que repetiría ese mismo año con Los Black Stars, versión que le dio la vuelta al mundo, valiéndole el mote de *El Piragüero*. Luego vendrían «Ave pa' ve» y «Úntale picante», sucesos musicales nacionales que les dieron el derecho a Los Black Stars para actuar en el Carnaval de Barranquilla de 1971, junto a Los Graduados de Gustavo *El Loco* Quintero, propiciando un mano a mano histórico muy recordado. También se habla mucho de las actuaciones de Los Black Stars, a comienzos de los setenta, en la caseta La Piragua de Barranquilla. Desaparecidos Los Black Stars, Gabriel Romero, *El Piragüero*, dirige y canta con su propia orquesta, pegando éxitos como «La caldereta» y «El machete», esta última ganadora del Congo de Oro en el Festival de Orquestas de Barranquilla, ya en los ochenta.

Es posible que la Raspa como arte de vanguardia colombiano haya muerto hacia 1980, en la cúspide del movimiento forjado por *El Loco* Quintero, Rodolfo, Gabriel Romero, y Armando Hernández como solista, tras dejar Los Corraleros de Majagual, o con su Combo Caribe (recuérdense «La Zenaida» y «Loquito por ti»), inspirando todos ellos al movimiento cumbiero mexicano, argentino, peruano, y ecuatoriano. Los últimos grandes de la Raspa fueron Jairo Paternina y Juan Piña. Nacido en Planeta Rica, Córdoba, y asesinado en Medellín en 1997, Paternina fue el

cantante más recordado del Combo de las Estrellas, la agrupación formada en 1977 en Medellín y que todavía sigue activa. El Combo de las Estrellas pegó con Paternina bastantes éxitos en una década, destacándose raspas españolizadas como «Te lo juro yo», «La bien pagá», «Limosna de amores», «Ojos verdes», «Pequeñita», y «Son tus perjúmenes mujer». También «Plegaria vallenata», «Agobio», «Nadie muere de amor», «No me falles corazón», «Esta soledad mía», «Confundido», «Con el alma enamorada», «Buscando novia», y «Morena de 15 años». Por su parte, Juan Piña hizo parte de uno de los experimentos salseros de Julio Ernesto Estrada, Fruko: la Colombia All Stars, como cantante líder junto a Piper Pimienta, orquesta que se codeó con los mejores salseros neoyorquinos y puertorriqueños en la época «dura» de la Salsa en la segunda parte de los setenta. Con la Colombia All Stars pegó el doloroso «Emigrante latino» en 1977. Juan Piña nació en San Marcos, Sucre. Cantó en una orquesta que tuvo su padre, también llamado Juan Piña. De adolescente fundó en Medellín una orquesta con sus hermanos Jorge y Carlos, el Combo los Gigantes, que abandonó para convertirse en el cantante líder de la orquesta de Los Hermanos Martelo. Más adelante, tuvo una orquesta exitosa con su hermano Carlos, La Revelación. Pero fue simplemente como Juan Piña que produjo Raspa purísima. Dos exitazos recorrieron el mundo: «El polvorete», de 1979, una regia adaptación de una Cumbia norteña de los mexicanos Hermanos Ortiz, y «El machín», de 1984. Se recuerdan también «La rama de tamarindo», «El pilón», «Baila Simón», «El pilón guajiro» y «La piña». En los ochenta, fue casi el dueño de los Carnavales de Barranquilla, compartiendo su trono con Joe Arroyo y la Verdad, de quien se ha dicho que inventó la Salsa-Raspa.

Otros artistas colombianos de la Raspa son Anán, Pedrito Arango, Los Alegres del Valle, Los Bobby Soxer's, Nono Narváez,

Los Auténticos del Son, Darío Cárcamo, Antillan Brothers, Estrellas Marinas, Marinella, El Combo Nutibara, La Típica Playera, Adolfo Echeverría, Los Éxitos, La Integración, El Combo Candela, La Gran Banda Caleña, Orquesta la Cheverísima, Ariza y su Combo, Orquesta Sol Caribe, Los Número Uno y Tropicombo.

La cuestión de la influencia de la Raspa colombiana en Venezuela, México, Argentina, Perú y Ecuador, es importantísima, pues demuestra que sí es posible que un hecho estético nacido en Colombia se extienda por toda Latinoamérica, hasta el punto de ser nuestra carta de presentación artística mundial. Hacia 1970, ya había sido apropiada como expresión experimental por los venezolanos. Luego de que, en 1957, Venezuela sufriera una fiebre del Merecumbé de Pacho Galán, la Billo's Caracas Boys y Los Melódicos arañaron la Raspa colombiana a finales de los sesenta hasta que otras agrupaciones la adoptaron definitivamente como su actitud base. De





todas maneras, la historia de la música tropical venezolana es similar a la colombiana, teniendo también los venezolanos orquestas «clásicas» de corte folclor-jazzístico como Los Solistas, Los Peniques, la Orquesta Fantasía, la Orquesta de Pedro J. Belisario, la Orquesta Sans Souci, Orlando y su Combo, o la Orquesta de Chucho Sanoja, con las particularidades de otorgar más importancia a voces líderes femeninas que las agrupaciones colombianas y de rotar un grupo más o menos conocido de cantantes por todas las orquestas.

Pero son la Orquesta la Playa, Los Blanco y, poco después, el Supercombo los Tropicales, quienes se muestran abiertamente Raspa. La Playa siguió con la tradición de rotar cantantes y, rescatando figuras «clásicas» de la era Billo's/ Melódicos, grabó Raspa en las voces de Cheo García, Verónica Rey, Lee Palmer, Peruchín Navarro, Argenis Carruyo, Memo Morales y Willie Quintero. Y es precisamente uno de los ex cantantes de la Billo's

Caracas Boys y de la Orquesta la Playa, Nelson Henríquez, quien, en los primeros setenta, realizó varios experimentos de Raspa declaradamente colombiana. En distintos momentos grabó simultáneamente con Willy Quintero, Pastor López –*El Indio o El Rey de la Cumbia*– y con Emir Boscán, aunque para mediados de los setenta, cada uno tenía ya su propia agrupación, reproduciendo, desde Venezuela y para todo el mundo, el linaje artístico iniciado por Guillermo Buitrago.

Así, Nelson Henríquez y su Combo, Willy Quintero y su Combo, Pastor López y su Combo, y Emir Boscán y los Tomasinos, pegaron entre 1973 y 1983 al menos cien temas, creando la Raspa venezolana, soportada por la tradición de excelencia discográfica y gráfica de ese país. De Willy Quintero y su Combo quedaron éxitos como «Callate corazón», «Me voy p'al salto», «La prima», «Cancan», y «Lucila». De Nelson Henríquez y su Combo se recuerdan, entre otros muchos, «Engañadora», «Quisiera y no quisiera», «Muchacha de quince años», «Mi vieja Barranquilla», y «Tú crees que es así». De Pastor López y su Combo, quien también había cantado para Aníbal Sensación Velásquez a finales de los sesenta cuando este estaba radicado en Caracas, «Traicionera», «Golpe con golpe», «Solo un cigarro», «Las caleñas», «Plegaria vallenata», «Ella es, tú fuiste» y «El hijo ausente». De Emir Boscán y los Tomasinos, «Carmenza», «Yolanda», «Cubita la bella», «El burrito de Belén», y «El gavilán pollero». Un aporte de estos cuatro artistas son sus Raspas de corte español, pasodobles «raspados» muy curiosos, como «Senderito de amor» de Willy Quintero, «Espiga de amapola» de Nelson Henríquez, «El Baión de Madrid» de Pastor López, y «Herencia gitana» de Emir Boscán.

Un caso especialísimo es Nelson y sus Estrellas, pues es «de culto» tanto para los fans de la Raspa como para los de la Salsa, dos géneros casi opuestos

en cuanto a los antecedentes que los produjeron, siendo supuestamente más «musical» la Salsa y más «social» la Raspa. Surgido también a finales de los sesenta, el venezolano Nelson González desarrolló un amor enfermizo por el Porro colombiano y por Barranquilla. En 1969 visitó Colombia con su orquesta y sus cantantes Joe Balza y su hermano Luis Felipe González, alternando en Cali con Richie Ray y Bobby Cruz, teniéndose a estos tres artistas como «los precursores» de la Salsa en Colombia. En la voz de Luis Felipe quedaron los éxitos Raspa más recordados: «La sirena», «Payaso», «Londres», «La flaquita», «Abusadora», «La queridísima», «La gitana enamorada», «El forastero», «Canción india», «La canción del viajero», «Tumbadora», «María la bella», «El Porro», «Cuando venga la primavera», «Amor serrano», «Para ti caleña», «Llorándote», «El tema del papelón», «Llora corazón», «Canto a la montaña», «El emperadorcito», «A Fusagasuga», «Besitos del corazón»,



«Cosas del amor», «El sanjuanero», «Si no vas a la pachanga», y «La saporrita», compuesta esta última por el barranquillero Juvenal Viloria, una de las canciones Raspa más vendidas y con más versiones de todos los tiempos.

El caso argentino es curioso. Julio Bovea, después de grabar junto a Guillermo Buitrago, se fue con sus Vallesnatos para Buenos Aires, estableciéndose allí por varios años e introduciendo la Raspa buitraguesa en el Cono Sur, a mediados de los cincuenta. Por la misma época, Hernán Rojas viajó de Colombia a Buenos Aires para estudiar medicina. Una vez allí, formó los Wawancó junto a Rafael Aedo (Puerto Rico), Carlos Cabrera (Perú), Pedro Rojas (Perú), Sergio Solar (Chile), Mario Castellón (Costa Rica) y Enrique Salazar (Colombia), sus compañeros de estudios. En el restaurante Tom & Jerry nació la leyenda de los Wawancó en 1955, siendo tal vez la primera agrupación de tipo Tropipop global del mundo, pues fusionaron conscientemente ritmos latinoamericanos diversos, pero quedándose definitivamente con la Cumbia colombiana hacia mediados los sesenta. Su influencia fue enorme, difundiendo la actitud Raspa en el Cono Sur y en el Perú. En 1964, Heli Toro Álvarez partió de Colombia hacia Buenos Aires a probar suerte, hasta que su Cuarteto Imperial (junto a Octavio Acosta, Juan de Dios Acosta y Antonio Muñoz) estableciera la Cumbia en la región. Por su parte, los Warahuaco (también de Hernán Rojas)

reforzaron toda esta historia estableciéndose en Buenos Aires a comienzos de los setenta. Las cuatro agrupaciones deben haber vendido unos treinta millones de discos en esas tierras sureñas. Se debe a ellos la permanencia de la Cumbia en el sentir Raspa argentino, aunque el movimiento de la Cumbia Villera, la de las comunas bonaerenses, que fusiona el sonido Cumbia con la iconografía Death Metal, aparecido hacia 1990, es de influencia mexicana. El hecho de que la Cumbia argentina de las últimas dos décadas sea de inspiración mexicana no es sino el otro lado de la misma moneda, pues la Cumbia mexicana reciente se debe a la influencia de la colombianísima Sonora Dinamita, idea de *Toño Fuentes*. Se destacan en la Cumbia villera los Pibes Chorros y Damas Gratis, aunque hay otros grupos cumbieros iconográficamente menos radicales como los Chakales, Mala Fama, los Sultanes, Montana, Polainas Viejas, y el Grupo Green.

Después de que Luis Carlos Meyer llevara «La Cumbia cienaguera» a México en 1950, obviamente sin olvidar el eterno Porro «Año viejo», cantado por el mexicano Tony Camargo en 1952, fue Policarpo Calle quien pegó la Cumbia con su «Porra caimanera» de 1953. Luego, de México vino a Colombia en 1955 Carmen Rivero a aprenderla, para luego regresar a su país y fundar su propia orquesta, orientada más hacia la Raspa que hacia el clasicismo folclore-jazzístico de las orquestas colombianas que había visto. Su influencia fue amplia y rockeros como Mike Laure comenzaron, a mediados de los sesenta, a tocar Cumbia con el grupo de instrumentos del *rock'n'roll*. Los Moonlight, grupo rockero de Tijuana, hizo algunos temas cumbieros, incluyendo el fenomenal éxito «Rosa María», que curiosamente pegó en Colombia, pues la influencia Raspa y cumbiera en Latinoamérica se ha dado generalmente en una sola vía, tal vez debido a que el grado de extravagancia, el carisma de los

**El hecho de que la Cumbia argentina de las últimas dos décadas sea de inspiración mexicana no es sino el otro lado de la misma moneda, pues la Cumbia mexicana reciente se debe a la influencia de la colombianísima Sonora Dinamita**

cantantes colombianos y su originalidad interpretativa nunca fueron igualados.

Nació así una Cumbia mexicana, tocada por infinidad de bandas de corte pausado y rancherizado, que últimamente hacen Tecno-Cumbia (Cumbia + *house*), Cumbia-Sonidera (con DJ), Cumbia-Electrónica (computarizada), y Anarcumbia (Cumbia + *rock*). Pero fue realmente con La Sonora Dinamita que México entró en la onda de la Cumbi-Raspa. La agrupación fue creada por *Toño Fuentes* en 1960 para tener un grupo especializado en Cumbia, pero el proyecto Corraleros de Majagual hizo que durara solamente hasta 1963. Luego, cuando la Cumbia mexicana era un hecho cumplido, a José María Fuentes se le ocurrió resucitar la agrupación en 1977, con una orientación multinacional. Sucedió que Lucho Argaín, cartagenero que había empezado en el grupo base de Los Corraleros de Majagual, entró a liderar vocalmente La Sonora Dinamita. El éxito «Del montón», de su cuarto larga duración, recorrió Norte y Suramérica, por lo que Discos Fuentes puso entonces toda su energía en la agrupación, que se convirtió en una franquicia: cualquiera podía montar su propia Sonora Dinamita en cada país, pagándole unos altos derechos a Discos Fuentes. Mientras tanto, La Sonora Dinamita original colombiana,





funcionó intercalando cantantes, principalmente femeninas, como Bibiana, Nando Malo, Margarita, Leidy, Boobby Ruíz, Louis Towers, Álvaro Pava, Vilma, Pilar Solano, Mónica Guzmán, Zoila Nieto, Frank Albanur, Glenis Ramírez, Macondo, o Luz Stella; y hasta las estrellas Armando Hernández y el mismísimo *Rodolfo*, dentro de un modelo que aún se mantiene. El quinto larga duración, *El meneito*, de 1978, fue la cachetada final para eternizar la Cumbi-Raspa en México con «Se me perdió la cadencia». A partir de esta canción se hicieron giras por muchos países del mundo, de las que se recuerdan las exitosísimas presentaciones en Londres, Madrid, y Nueva York. De 1986 es «El africano», interpretado por Juliette, un batacazo internacional que les valió Disco de Platino en México. También de esta época son «A mover la colita» (en la voz de Margarita), «Mete y saca» (voz de Willie Calderón), «Mi cu cu» (voz de la India Meliyará) y «Me gusta tu cu» (voz de Lucho Argañ). En 2009 La Sonora Dina-

mita recibió en México el Premio Hidalgo a la Calidad. Como si fuera poco, en los Estados Unidos, los emigrantes latinos celebran el Día de la Internacional Sonora Dinamita los 12 de junio.

Los fenómenos peruano y ecuatoriano son parecidos a los de Argentina y México, con la diferencia de que la Cumbia peruana y ecuatoriana se fusionaron con la melancólica cadencia andina del Huayno peruano, y claro, con la sexualidad y el baile erótico femeninos promocionados por La Sonora Dinamita, aunque el Huayno siempre fue danzado desde tiempos precolombinos. Pero esta «cumbianización» del Huayno andino también fue parte de los planes de Discos Fuentes. «La danza de los mirlos» fue una Cumbia interpretada, hacia 1970, con guitarras acústicas y solovox por los peruanos los Mirlos, y a la hibridación de Huayno y Cumbia la llamaron «chicha». La difusión de «La danza de los mirlos» hizo pensar a muchos empresarios discográficos que en las alturas andinas de Perú, Ecuador y Bolivia era posible poner a bailar a una población tenida como aislada de cualquier fenómeno comercial o sensual. Ya *Rodolfo* con Los Hispanos habían probado meter algo de la cadencia del Huayno en temas como «Ya se marchó», «Botellita de ron», «Daniela», y el inolvidable «Cariñito», temas que se vendieron bien en las alturas andinas de La Paz, Quito o Cuzco. Pero José María Fuentes tenía planes más ambiciosos que pegar unos cuantos temas. Discos Fuentes formó Afrosound para que funcionara como funcionó La Sonora Dinamita en México, adaptado a condiciones expresivas centenarias, en este caso atadas a la cadencia del Huayno, y también como grupo franquicia. Se reunieron para Afrosound congas, timbales, bongó, güiro y, principalmente, guitarra y órgano eléctricos, bajo la dirección de Julio Ernesto Estrada, Fruko, quien, después de ser el timbalero de Los Corraleros de Majagual,

logró configurar el especial sonido Salsa colombiano con Fruko y sus Tesos.

Afrosound se pensó como grupo instrumental pero, ya en 1971, Wilson Saoko, uno de los cantantes de Fruko y sus Tesos, hizo algunas cortas intervenciones vocales en temas como «Calivertura». Poco a poco, Afrosound empezó a tocar de todo, y cantantes de La Sonora Dinamita contribuyeron también con sus voces en temas como «Esa pareja», «Conga», «La negra Tomasa» y «La cumbiá ye ye». Pero, como La Sonora Dinamita, Afrosound le abrió el paso al Reggaetón, pues lo que al principio fue vital, el punteo de la guitarra o el tecleo preciso del órgano eléctrico, fueron desplazados por melodías programadas en computadores caseros, dejando los elaborados arreglos de Afrosound únicamente para acompañar bailes de modelos *alla Cañonazos Bailables*.

De todas maneras, las etapas finales de La Sonora Dinamita y de Afrosound son el síntoma del declive de la Raspa y del inicio de la llamada cultura global, poco experimental, monótona y simplona, centrada en los servicios que ofrecen los programas computarizados y en el yo que únicamente absorbe información. Ya la telenovela *Pedro el Escamoso* reforzó ideas burguesas de que la Raspa es de «mal gusto», de que los que escuchan

**...De todas maneras, las etapas finales de La Sonora Dinamita y de Afrosound son el síntoma del declive de la Raspa y del inicio de la llamada cultura global, poco experimental, monótona y simplona...**

**...Don Chinche  
y «Pirulino»  
son vistos hoy  
como factores de  
subdesarrollo más  
que como gente de  
avanzada...**

canciones como «Pirulino» son perdedores, pobres, *queers* que deben ser ubicados y segregados de la nueva Colombia Neoliberal lanzada por el gobierno Gaviria en 1990. Es un camino desafortunado en el que también está implicado el llamado Nuevo Cine Colombiano, el de ver a los que toman riegos estéticos como reaccionarios, como chistes andantes que deben ser ampliados en las pantallas de los multicines para reconocerlos mejor. Una pena, pues el cine debía entroncar en la tradición audiovisual «raspada» que también tuvo su cúspide televisiva con *Don Chinche*. Pero, al contrario, *Don Chinche* y «Pirulino» son vistos hoy como factores de subdesarrollo más que como gente de avanzada. De hecho, es posible seguir esta fatídica transición hacia ritmos más globalizados, como el *rap* o el Reggaetón, a partir de un tema como «El cuartetazo», a cargo de los Wuarahuaco, en el que se imita el «chu chu» de un tren, que era de vanguardia en 1977 y que, veinte años después, pasa a ser signo de las «malas maneras» artísticas en Colombia, degenerándose hasta producir el despectivo vocablo «chucu chucu» para referirse a la Raspa.

Para 1990, la Raspa colombiana había recorrido un largo camino: unos inicios oscuros con el genial Guillermo Buitrago; una carrera ascendente con *El Burro Mocho*, con Aníbal *Sensación* Velásquez y Los Corraleros de Majagual; la cúspide del género con *El Loco* Quintero, *Rodolfo*, Gabriel Romero y Armando Hernández; una expansión a territorio venezolano con Nelson Henríquez, Willy Quintero, Pastor López y Emir Boscán y los Tomasinos; y

su difusión global con La Sonora Dinamita. Pero esta difusión no es gratuita. Ante la competencia venezolana y anglosajona, ya sabemos cómo se tuvieron que rediseñar Los Corraleros de Majagual en 1965. La comercialización de todos los aspectos de la vida en esa década también se deja ver en las carátulas de los *Cañonazos Bailables*. El Volumen 1 mostraba un cañón y las murallas de Cartagena de Indias. Para el Volumen 6, una modelo en bikini aparecía rodeada de cañoncitos «cartageneros» de juguete. Y, a partir del Volumen 14, el trasero de la modelo «gringa» las llena totalmente. En el momento en que la Raspa colombiana empieza a decaer, a perder poder artístico, el mundo entra en su periodo Neoliberal conservadurista. Para que la Cumbia de La Sonora Dinamita, altamente sexualizada, pueda dar paso al Reggaetón de las últimas dos décadas, sus cantantes y videos tienen que lucir como las modelos de los *Cañonazos Bailables* y adaptar cualquier tonada, de cualquier época o cultura, a la Cumbia-Raspa mexicana, muy a la manera de la cultura de la Internet y del MP3. Este tránsito hacia el Reggaetón fue posible no sólo por la difusión internacional de la imagen de los *Cañonazos*, sino por la apropiación de la actitud Raspa colombiana por el Merengue dominicano en la década de los ochenta, que la introdujo en Puerto Rico, donde se desdibujó definitivamente al fusionarse con el *hip hop* caribeño. En Colombia, la Raspa fue reemplazada por el Vallenato y el Tropicop.

## 2

En el libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* (1973), la crítica colombo-argentina Marta Traba lanzó la tesis de que, una vez los Estados Unidos «ganan» la Segunda Guerra Mundial, se establece una corriente ideológica globalizadora, mundial, que aplanan las diferencias culturales de las regiones que no pasaron plenamente

por procesos de industrialización. No se pueden implantar a la fuerza ni modos de arte ni modos económicos «desarrollados» en países que no se prepararon ni mental ni infraestructuralmente para ello; no se pueden introducir en países que no los produjeron o que simplemente no los necesitan. Más bien, propone la autora, antes que apresurarnos a copiar vanguardias artísticas y «avanzados» modos económicos (Neo)liberales, hay que resistirse a ellos, pues esas vanguardias y modos económicos propenden por una «estética del deterioro» y una entrega simbólica en nombre de una cultura supuestamente global.

Los problemas que acarrea un pensamiento aplanador fueron planteados por la llamada Escuela de Frankfurt después de la Segunda Guerra Mundial, luego de que el mundo presenciara cómo el nazismo, una generalización en nombre de intereses étnicos y nacionalistas, resultó en la hecatombe del Holocausto Judío.

En general, la Escuela de Frankfurt reinterpreta a Hegel, a Marx y a Freud a la luz de las nuevas condiciones posindustriales de posguerra. El surgimiento de personalidades autoritarias que evitan procesos socializantes se debe a que el americanizado despliegue mercantil realmente está orientado por aparatos propagandísticos que infunden en las masas una cosmovisión irracional y primitiva, decadente y adormiladora.

Traba tomó de esta escuela filosófica, principalmente de Adorno y Marcuse, ideas



que adaptó para su tesis de *Dos décadas vulnerables*. De Adorno, se apropió la idea de la necesidad de un arte opuesto a lo proclamado por la industria cultural y la cultura de masas, herramientas de dominación que en tiempos del nazismo fueron capaces de borrar la tradición racionalista ilustrada, y que, durante la posguerra, se fortalecieron en Occidente en nombre de «la libertad», como parte del programa de la Guerra Fría. El arte, se suponía, debía resistir el uso de estas dos herramientas, pues eran parte de un plan de dominación mundial parecido al del nazismo; debía ser, técnica y filosóficamente, lo opuesto a la propaganda. Por su parte, de Marcuse tomó la idea de que la consolidación de la sociedad postindustrial de posguerra fue posible gracias a un continuo y erótico ofrecimiento de sus productos, de manera que se fetichizaron las mercancías hasta el punto de alienar a la sociedad y matar su espíritu creativo, deambulando desde entonces en un continuo y placentero bombardeo de los sentidos, perdiendo las sociedades la capacidad de observarse y criticarse a sí mismas, convirtiendo a los hombres en «seres unidimensionales».

Sin embargo, Traba separó el arte entendido como diferencia radical (Adorno), de las llamadas Segundas Vanguardias (*pop*, Minimalismo, *Land Art*, *Conceptual Art* y *Body Art*), estas últimas, según ella, productos de la industria cultural «y no de un genuino impulso creativo y simbólicamente representa-



tivo»; aplicando esta diferencia radical a las condiciones de formación y presente de un continente como Latinoamérica, en el que vio condiciones socioculturales propicias desde siempre para que el arte fuera entendido como un bien social, de manera que, continuando esa tradición, nunca perdiera su característica de soportar «seres bidimensionales». Un arte al mismo tiempo placentero y crítico de la sociedad que lo produce.

Así pues, Traba replanteó estas ideas y las aplicó a un lugar con reservas espirituales y simbólicas únicas, capaz de «resistir» el embate del *American way of life* surgido en la posguerra, pero que sigue vivo y coleando, el nuevo monstruo que reemplazó al nazismo a punta de aparatos ideológicos propagandísticos y de alienación continua de los sentidos de las masas. Esta tesis de Traba es fundacional en los discursos del arte latinoamericano, y vuelve a tener vigencia desde que el monstruo mutó en una criatura mucho más salvaje que el nazismo, desde que Reagan, Thatcher y Mitterrand impusieron su lengua de fuego Neoliberal hacia 1980; por eso el libro de Traba se reimprimió en 2005.

Para algunos (entre quienes se cuenta Cuauhtémoc Medina) el proyecto de Traba fue una guía, pero es irrecuperable porque, para bien o para mal, las condiciones económicas neoliberales nos han puesto en una situación de comunicación intersubjetiva, entre sujetos «invisibles» muy separados geográficamente, promovida por la inmediatez electrónica, y ese «intersubjetivismo» es, también, una forma de lucha global que no puede compaginarse con la simple concepción de simbolismos localizados regionalmente. Es una condición «subjetiva» residual que, de todos modos, resiste el aplanamiento global en una dimensión virtual.

Para otros (como Gerardo Mosquera), este «intersubjetivismo global» es sospechoso, pues es producido y manipulado



por las multinacionales de la comunicación: los medios masivos, en una vía muy diferente a la del arte, son conservadores, pues prolongan repetitivamente el esquema económico y los valores que lo produjeron, entre los que están la idea de seguir emitiendo repetitivamente la misma doctrina una y otra vez. Por lo tanto, el tal «intersubjetivismo global» no es más que un acelerador hacia la decadencia simbólica, espiritual, y ecológica. La Resistencia regional es la única manera de enfrentar y desmontar la superestructura, el aparato cultural, ideológico, que soporta la cosmovisión inexorable de que la diferencia entre un Primer Mundo imitable y un Tercer y Cuarto Mundo imitadores es la única manera de ser de la humanidad actual. Para este grupo de opositores del «intersubjetivismo global», la convicción de que hay una dialéctica de ganadores y perdedores predestinados, que necesariamente produce discriminación y esclavitud, es una idea puritana, magnificada hasta la inhumanidad de las maquilas desde 1950 por el *American way of life*. En lo que no creen es en que masas que han sido idiotizadas por los medios masivos de comunicación para que crean que el neoliberalismo es una ontología y un destino inescapable,

se piensen como algo natural a punta de inventar charadas rimbombantes como la del «intersubjetivismo global». Para rematar, concluyen, el neoliberalismo y la cultura electrónica virtual no son hechos universales: son ideas regionales, anglosajonas, implementadas, exportadas, e impuestas a la fuerza desde Estados Unidos, Gran Bretaña y, últimamente, desde la Unión Europea, que lucha sangrientamente por comportarse como una región unitaria en medio de su Babel de lenguas y costumbres.

Como el modelo Neoliberal y la cultura electrónica virtual son tan potentes en su promesa metafísica, el arte fue tomado repentinamente por las grandes bienales y eventos internacionales, fue tomado por administradores, llamados curadores, que lo han vuelto una emisión repetitiva análoga a la de los medios de comunicación masivos.

En este *milieu*, la actitud de Resistencia se vuelve una necesidad ética. Y esto es muy importante, porque convierte la postura de Traba en una opción real anti-neoliberal. Es decir, que los ejemplos que pone Traba de Resistencia, muy dentro de la onda francasteliana de la Sociología del Arte que ella sabiamente cimentó en la crítica latinoamericana, están dados por «maestros» como De Kooning, Bacon, Botero, Szyszlo o Soto, junto a opciones técnicas como la adopción del dibujo y el grabado debido a su bajo coste y reproducibilidad técnica. Así pues, se trata de ejemplos que deben ser vistos como parte del anecdotario contextual en el que Traba escribió el libro.

Obviamente, este ensayo «Historia del Arte I. Raspa: el arte colombiano de las décadas vulnerables», alude a esta segunda posición crítica actual respecto a la Resistencia. Se emparenta con Traba en tener a la Raspa o «chucu chucu» como parte del mismo menú que defendió en su libro o en otros escritos: la defensa de lo grotesco en el arte colonial colombiano (y de lo grotesco en general), la

defensa del «pensamiento salvaje» de Lévi-Strauss; la necesidad de la descolonización económica y artística impuesta por Europa y Estados Unidos en Latinoamérica; y la defensa e imposición del «inmóvil» tiempo circular colombiano (que podría ser el origen del conflicto armado nacional, al tener, en términos gaitanistas, un «país político» europeizado o agringado que literalmente cree en el «destino» occidental, y un «país nacional» donde la vida no sucede linealmente).

La Raspa o «chucu chucu» fue una práctica a la que le son aplicables todas estas ideas de Traba. A la que no se puede apegar la Raspa, y que aparece

**La Raspa o «chucu chucu» fue una práctica a la que le son aplicables todas estas ideas de Traba. A la que no se puede apegar la Raspa, y que aparece en Dos décadas vulnerables, es a la idea de «estética del deterioro»...**

en *Dos décadas vulnerables*, es a la idea de «estética del deterioro», que incluye todo arte pasajero, hecho en tiempo real y que no tiene pretensiones de eternidad, que no se adscribe a las nociones francastelianas de objetividad, estabilidad, y permanencia. En este punto, a lo que apuntaba Traba era a evitar cualquier guiño al arte *pop* o a las Segundas Vanguardias, pues los veía como vehículo de difusión de la cultura de la mercancía, del entrópico y alienante *American way of life*. Si Latinoamérica es distinta, lo es porque, sumando todas sus características especiales, al final

debería producir un arte estable, única manera de resistir el embate de la decadencia moral que implica la estética del deterioro de las grandes ideas encarnado en el arte *pop*. Pero una característica de la Raspa es que su simpleza y «feura» la salvaron de ser entendida como metarrelato, y ante el fracaso de los ejemplos que da Traba como «arte de la Resistencia» (así se titula un capítulo de *Dos décadas vulnerables*), hay que tener muy en cuenta que la Raspa se dio exactamente en las décadas vulnerables (la de 1950 y 1960), especialmente en la que Traba llama la «década de la entrega», la de 1960. Y esto, que parece una simple coincidencia temporal, realmente nos enfrenta a un problema muy actual. La estética de la mercancía, del hiperdiseño, la estética de la decadencia, trae «sin querer queriendo» una novedad importante enunciada en todo el llamado pensamiento postestructural. Ante el fracaso de las grandes narrativas que sostienen supuestamente a toda la especie humana fuera del limbo metafísico, las prácticas temporales, extravagantes, conscientemente deterioradas en el sentido de circular fuera de la funeraria en la que se convirtieron los museos y bienales de arte, como la Raspa, nos hacen caer en cuenta de que no se puede seguir confiando en consoladores mundos extraterrenales, sino que tenemos que socializar «en tiempo real» como única forma de supervivencia, y no solo regional, sino planetaria.

Así, La Raspa marca para Colombia el comienzo del arte posmoderno, porque nos enfrentó con nuestra capacidad de resistir la caída directa en las garras de un idílico y placentero *American way of life*. Y ese resistir abrió la posibilidad de pensar en un presente que debe, por el contrario, ser socializado para que no pierda su dimensión simbólica transhistórica ni su dimensión crítica. De ahí para adelante, otras prácticas han continuado resistiendo, siendo conscientemente

deterioradas, circulantes, pasajeras, con el positivo agravante de que los artistas colombianos contemporáneos han convertido la Raspa en algo «de culto». El caso de grupos de Raspa como Los Claudios de Colombia y Pelanga Ligera, entre otros, es significativo, pues están conformados por artistas visuales educados en prestigiosas universidades neoliberales de corte anglosajón.

Los «maestros» colombianos de la década de 1940 lograron resistir el embate aplanador de la posguerra al ser, en términos de Traba, «islas», y ofrecer paradigmas icónicos grotescos o geométricos, antiacadémicos y antipropagandísticos, pero estas «islas» fueron tan pocas que, rápidamente, la aplanadora ideológica pro-yanqui y luego el sistema de bienales y curadores los asimiló al neoliberalismo, quitándoles cualquier residuo de Resistencia, que en ese contexto de los cuarenta debía entenderse como un logro político, el de frenar o aterrizar en nuestros símbolos y tiempo, frenando simultáneamente la

asesina aplanadora. Luego, continúa Traba, en la década de la entrega, la de 1960, los «artistas intermedios» (los *pop* colombianos), a pesar del ejemplo icónico y pedagógico de los «maestros», ya estaban tan contaminados con las confortables promesas del *American way of life*, que fueron incapaces de resistirse a ellas. Como los «maestros», también crearon «estilos personales», pero *allá* anglosajona, perdiendo la orientación pedagógica hacia lo grotesco, geométrico o neo-barroco de los íconos de los «maestros».



Por eso, no es absurdo afirmar que la Raspa es el arte colombiano de las décadas vulnerables. Por un lado, a la condición de «isla» y de personalidad aislada, la Raspa responde teniendo todo un aparato de producción constante de figuras y de difusión, que la convierte en un arte omnipresente, suficientemente estable para resistir la invasión anglosajona. Con la expansión del microchip, y la caída del Muro de Berlín, en otras palabras, con la universalización del neoliberalismo anglosajón, la Raspa desaparece hacia 1985. Por otro lado, como se tiene a la Raspa como un arte de clases bajas, un arte popular, nunca fue ahogado en sistemas neoliberales como las bienales, aunque tarde o temprano también sería cooptado por la propia industria disquera y el sistema de los conciertos. Pero se salvó por largo tiempo de ser separada de su ámbito socializante, popular, de ser higienizada por el habitual arribismo y el clasicismo academicista colombiano para ser convertida en «Arte». Como sea, afortunadamente, nunca habrá un Raspa al Parque.

## Bibliografía

Caballero Elías, E. 1999. *Guillermo Buitrago. Cantor del pueblo para todos los tiempos*. Medellín: Discos Fuentes.

Peláez, O. y Jaramillo, L.F. 1996. *Colombia musical*. Medellín: Discos Fuentes.

Traba, M. 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Varios autores. 1999. *La discoteca del siglo*. Medellín: Discos Fuentes.

### Webgrafía:

<http://www.geocities.com/Athens/Agora/8197/HV/Gbuitrago.html>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo\\_de\\_Jes%C3%BA\\_Buitrago\\_Enr%C3%ADquez](http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_de_Jes%C3%BA_Buitrago_Enr%C3%ADquez)

<http://latinpop.fiu.edu/discographynew.html>

<http://www.cubaliberal.org/cultura/030210-casino.htm>

<http://www.armada.mil.co/index.php?idcat...>

<http://ar.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080323163436AAqApsq>

<http://www.rgs.gov.co/noticias.shtml?x=16385>

[http://monteria.co.tripod.com/indio\\_chavez.html](http://monteria.co.tripod.com/indio_chavez.html)

[http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=17](http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com_content&task=view&id=17)

[http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=18](http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18)

[http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=19](http://rodolfo-aicardi.idolosedelpueblo.com/index.php?option=com_content&task=view&id=19)

[http://rodolfoaicardi.musicalia.biz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34](http://rodolfoaicardi.musicalia.biz/index.php?option=com_content&task=view&id=34)

[http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_22.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22.htm)

<http://www.discosfuentes.com/>

<http://www.discosfuentes.com/radio/>

<http://www.cadenasuper.com/player/indexsc.html>

<http://elblogdelbolero.wordpress.com/>

<http://www.spaceagepop.com/index.htm>

<http://kachimondo.wordpress.com/category/los-corralleros-de-majagual/>

<http://viejotecamacondo.blogspot.com/2008/09/los-14-caonazos-bailables-el-variado-ms.html>

[http://www.vibracionesdelrock.com/barra\\_gogo.htm](http://www.vibracionesdelrock.com/barra_gogo.htm)

<http://www.colarte.com/recuentos/Compositores/BoveaJulio/recuento.htm?nomartista=Julio+Bovea&idartista=14330>

[http://www.larevista.com.mx/ver\\_notaphp?id=5509](http://www.larevista.com.mx/ver_notaphp?id=5509)

[http://www.calibuenanota.com/GENTE/ver\\_notaphp?idn=132335&ids=159](http://www.calibuenanota.com/GENTE/ver_notaphp?idn=132335&ids=159)

<http://cumbia.info/>

<http://lupillobarajas.blogspot.com/2008/08/despues-de-un-buen-tiempo-de-andar-de.html>

<http://www.myspace.com/sonoradinamitainusa>

<http://www.candelaestereo.com/candela.htm>

<http://www.luisfelipegonzalez.com/pages/perfil.html>

<http://www.netjoven.pe/musica/Pastor-Lopez#biografia>

<http://indiopastorlopez.blogspot.com/2009/02/pastor-lopez-con-nelson-henriquez.html>

<http://laorquestaqueimponeelritmo.blogspot.com/>

<http://labilloscaracasboys.blogspot.com/>

<http://www.barbesrecords.com/rootsofchicha.html>

<http://www.lamaracucharadio.com/NOTICIAS/SuperCombo.htm>

<http://ho1246.wordpress.com/>

<http://memoriaticropical.blogspot.com/2008/04/gabriel-romero-grandes-exitos-de.html>

<http://www.sabanet.info/cms/Default.asp?Page=166>

<http://www.gazotube.com/HYs9Xw9O0Ds.html>

<http://www.ucla.edu/ve/publicaciones/notas-musicales/Numero3/paginas/indice.html>

<http://www.elblogdelosmelodicos.com/?cat=4>

<http://www.orquestabillos.com/orquesta.php>

<http://www.memomoraes.com/biografia.html>

<http://www.clarin.com/diario/2006/03/06/espectaculos/c-00401.htm>

<http://jaime-villanueva.blogspot.com/>

[http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/ef\\_1generacion.htm](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/ef_1generacion.htm)





BB 8

RPA 00

BB BAE

CO ASESINO



PARACO

S HPS

PARACO

Sr. Brazo  
Desmov  
A

Sr. Presidente

on the  
ilicese

Desmovilícese



DEL "PROYECTO INCENDIARIO" / DON NADIE



El pasado sábado 17 de octubre un incendio destruyó gran parte del acervo artístico y documental del artista brasileño Helio Oiticica, el cual se albergaba en una casa privada en Río de Janeiro bajo la tutela de la familia del artista. Esta irreparable pérdida revela una problemática común a todos los países de América Latina y el Caribe: la existencia de políticas de preservación ineficientes, de legislaciones que no toman en cuenta las necesidades cambiantes del arte contemporáneo y de condiciones de almacenamiento inadecuadas, las cuales no sólo ponen en riesgo a los propios acervos sino que atentan también contra el libre acceso a documentos que son de interés público. Esta problemática nos orilla a poner sobre la mesa una vez más no sólo el valor histórico y patrimonial del arte sino, sobre todo, la necesidad de proteger y de reactivar la memoria de su potencia crítica. De no hacerlo, contribuiremos al debilitamiento de la reflexión crítica, la fuerza creativa y la investigación comprometida de las sociedades contemporáneas.

No es casual que desde hace algunos años asistamos a un proceso generalizado de canonización de archivos y acervos de artistas, principalmente aquellos relativos a la producción de los años 1960-70 en América latina, operación que los convierte en objetos glamorosos y estériles. Una de las principales razones del interés reciente por ese período es el hecho de que la fuerza poético-política del arte comienza a recuperar aliento en los últimos años, reconectándose con este patrimonio, resignificándolo y resignificándose. Un movimiento que había sido brutalmente interrumpido por la violencia y los regímenes dictatoriales, que preparan el terreno para la instalación del neoliberalismo en los años 90. Y en el momento en que esa capacidad política se reaviva –como parte de un proceso de elaboración y superación de los efectos tóxicos del trauma– es nuevamente interrumpida con el refinamiento perverso y seductor del mercado, bajo la égida del capitalismo cultural que opera de modo mucho más sutil que los procedimientos groseros y explícitos de la violencia del Estado que imperó anteriormente en nuestros países.

Es en este contexto que los testimonios materiales de tales prácticas se convierten en una suerte de botín cognitivo de una guerra neocolonial, ampliamente disputado por museos, coleccionistas y otras instituciones que participan del capitalismo global de bienes inmateriales y sus formas actuales de producción de valor, tal como, en determinados casos, las familias que custodian las obras y sus derechos. Una disputa que se da incluso antes de hacer que lo que incuban estas experiencias haya vuelto a germinar. Un nuevo capítulo de la historia no tan poscolonial como nos gustaría.

La desaparición de un componente neurálgico de este patrimonio del arte contemporáneo, que constituye incontestablemente la obra artística y teórica de Hélio Oiticica, impone la urgencia de un posicionamiento frente a este estado de cosas que no puede ser aplazado impunemente. Se imprime la necesidad de fortalecer instancias dialógicas y cooperativas entre agentes de la sociedad implicados en la promoción de estas potencias sensibles, invocando instituciones públicas y universitarias, sociedad civil, investigadores, artistas, etc. Más aún dado que la conservación y la dinamización crítica de estos patrimonios señalan una oportunidad privilegiada para imaginar permanentemente modos más complejos y desafiantes de experimentar la cultura en el presente.

Las actuales circunstancias requieren una respuesta precisa y conjunta de los países de América Latina, en cooperación con aquellas instancias, sujetos e instituciones que estén auténticamente interesados en articular políticas horizontales que contribuyan a descolonizar las relaciones internacionales de propiedad, en lo que respecta al patrimonio y a la experiencia cultural desplegada históricamente en el continente. Es necesario reconocer que los Ministerios de la Cultura de distintos países de América latina se vienen empeñando en los últimos años iniciativas relacionadas con el patrimonio inmaterial; sin embargo, los archivos de arte todavía no se han insertado en tales dinámicas. Esta es una paradoja que valdría la pena discutir, para que avancemos en la toma de conciencia de que el patrimonio artístico no puede ser tratado como materia superflua en la agenda política.

Amig@s,  
desde Austin donde vive con Bill Lundberg, Regina Vater mandó un conmovedor mensaje (hasta abajo el original en portugués). Habla de su amistad con Helio Oiticica y nos pide compartirla. He aquí mi traducción al español:

Saludos, Felipe Erenberg

Queridos,  
Muy sola y desde la distancia vengo acompañando lo que sucedió con dolor y un luto profundo. Pienso, por haber convivido tan frecuentemente con Helio en el extranjero, que tengo algo para compartir con ustedes de lo que aún no se ha hablado. Ayer le escribí una carta a Fabiana en la que espero haya podido exponer mis recuerdos con claridad. Van ahí.

Fabiana,  
Acompaño tu valiente acción, al encabezar actitudes que desde la distancia me parecen justas. Tomando en cuenta lo que recibo por correo-e, considero mi deber en este momento, dar mi testimonio de lo que observé tan de cerca mientras mantuve tanta cercanía con Helio. Tanto en Nueva York, de 1973 a 1975, como también después que volvió al Brasil, hasta el momento en que me mudé a los Estados Unidos, al principio de 1980.

[...]  
Primero, quiero resaltar que Helio, durante todo este tiempo de nuestra bella amistad, continuó produciendo su obra con extremo cuidado, cariño y precisión. Era un amante de la precisión, al punto de que, por ejemplo, al estar dándole a su máquina de escribir (acuérdate que en aquella época no existían las computadoras y no recuerdo si la suya era eléctrica, me parece que no pues sus ingresos eran ultra precarios)... pues bien, si cuando escribía a máquina cometía un error, jamás usaba corrector blanco sino que sacaba el papel de la máquina y reescribía todo de Nuevo.

[...]  
Helio vivía en una frugalidad extrema. SIEMPRE vivió así y hasta con mayor frugalidad cuando volvió al Brasil. Y fue en esta pobreza franciscana (murió dormido sobre un colchón en el piso de aquel apartamento que Sonia, la ex-mujer de Jorge Salomão, le había prestado), fue en tal precariedad que continuó creando su obra. Tejida con las venas de la adversidad.

[...]  
Lógico, de vez en cuando le caía una plata, pero no del arte, ¡de esto nunca! Pues el era un marginal del mercado.

[...]  
Y hablando de xerox, Helio sacaba xerox de todo. De todas las cartas que recibía, de todo lo que escribía. En una época en la que no habían procesos digitales, archivaba todo, todo lo suyo y todo lo que le daba la gente.

Todo era archivado en carpetas detallada y cuidadosamente organizadas, en un apartamento lleno de cacharos hasta el techo, desde cosas

Iniciativas de este orden tendrían en sus prioridades los siguientes objetivos: incentivar y apoyar las políticas de investigación, el mapeo, la divulgación y la preservación de los documentos existentes, recordando que estas son actividades políticas y no meramente académicas o profesionales; estudiar los mecanismos de gestión para la preservación de los archivos de artistas y para la accesibilidad pública gratuita a ellos (y en el caso de las prácticas artísticas, que no se reducen a su objeto sino que involucran la experiencia como condición de su realización, deben pensarse estrategias de reactivación de la memoria de las sensaciones que las mismas propiciaron, por que se puede acceder a ellas solamente por medio de los objetos utilizados en sus acciones o de los documentos que quedaron de ellas); estudiar las condiciones políticas, jurídicas y culturales para un proyecto de ley que permita compartir el cuidado y la toma de decisiones acerca de los acervos, por medio de una instancia articulada entre el Estado y la sociedad civil (la puesta en red digital de los archivos es un dispositivo que puede impedir la pérdida de los documentos y facilitar su accesibilidad); y, por fin, estudiar las condiciones políticas, jurídicas y culturales para un proyecto de ley que regule el tránsito y la comercialización de documentos, obras, registros e investigaciones, sobre todo hacia fuera de su país de origen (muchos de los acervos más relevantes del arte brasileño están siendo comprados por museos europeos y norteamericanos).

Estos serían apenas algunos de los gestos a ser inscritos en la topología de nuestro patrimonio cultural. Gestos indispensables no sólo si queremos revertir los procesos que resultan en la neutralización de las prácticas artísticas, sino incluso la desaparición concreta e irreversible de sus huellas, tal como lamentablemente acabamos de experimentar en Brasil.

## Red Conceptualismos del Sur

[...] Pero no es a cualquier tipo de práctica artística realizada en el seno de este movimiento de los años 1960-1970 que la compulsión de archivar abraza, sino fundamentalmente a aquellas que se produjeron fuera del eje Europa Occidental-EE.UU. Tales prácticas habrían sido engolfadas por la Historia del Arte canónica establecida en este eje, a partir del cual se interpreta y se categoriza a la producción artística elaborada en otras partes del planeta –y precisamente cuando éstas hacen su aparición en el escenario internacional del arte, lo que no es obvio. Sin embargo, con el avance del proceso de globalización, las culturas hasta entonces bajo el dominio de la cultura hegemónica han venido desahaciendo su idealización desde hace algunas décadas. Se registra una rotura del hechizo que las mantenía cautivas y obstruía el trabajo de elaboración de sus propias experiencias basadas en la singularidad de las mismas y de sus políticas de elaboración y producción del conocimiento.

Toda una concepción de modernidad comienza a desmoronarse: se transmuta subterráneamente la textura de su territorio, se modifica su cartografía, se amplían sus límites. Un proceso de reactivación de las culturas hasta ahora sofocadas, se opera en la resistencia al tipo de construcción de la globalización comandada por el capitalismo financiero. Es cierto que tal resistencia es obra de distintos tipos de fuerza que implican distintos tipos de políticas de creación, las cuales se manifiestan en distintos tipos de construcción: desde los fundamentalismos que inventan una identidad originaria y se fijan en ella (negándose así a relacionarse con el otro y al proceso de globalización), hasta todo tipo de invenciones del presente, partiendo de las distintas experiencias culturales y sus respectivas inscripciones en la memoria del cuerpo, y los roces y tensiones implicados en la construcción de la sociedad globalizada. Un proceso que viene dándose no solamente en los tres continentes colonizados por Europa Occidental (América, África y Asia), sino también en las diferentes culturas sofocadas en el interior del propio continente europeo. Entre éstas, pongamos de relieve las que nos involucran más directamente: me refiero a las culturas mediterráneas —en especial las de la Península Ibérica, donde se operó el aniquilamiento de la cultura árabe-judía a través de tres siglos de Inquisición.

Vale la pena detenernos en este ejemplo para evocar tres aspectos históricos implicados en este proceso. El primero es la concomitancia entre la esclavitud de buena parte del continente africano por parte de los entonces nacientes Portugal y España y la Inquisición en su propio interior, que persiguió y expulsó a árabes y judíos; ambos fenómenos sucedieron en el decurso de tres siglos (del siglo XV al siglo XVII), en el contexto de la conquista y la colonización de los demás continentes por parte de Europa Occidental. Pese a que la práctica de la Inquisición tuvo su inicio en el siglo XII y operó más institucionalmente en el siglo XIII (con la bula *Licet ad capiendos*, promulgada por el Papa Gregorio IX en 1233), es en el siglo XV cuando la misma se convierte en una de las más tenebrosas manifestaciones de la crueldad humana, tal como quedó registrada en el imaginario colectivo. Y es en la Península Ibérica donde eso sucede, con la instauración de un Tribunal del Santo Oficio por parte de los reyes de Castilla y Aragón, que sometieron el poder de la fe al poder real, aboliendo las reglas que delimitaban el ejercicio de la violencia. Si hasta ese entonces la tortura era una práctica esporádica y controlada, aplicada únicamente en algunos casos y luego de juicios, en ese contexto pasa a ser una práctica común, marcada por una perversión sin límites.

El segundo aspecto histórico está dado por el hecho de que las culturas expulsadas tanto de África como de la Península Ibérica están inscritas en la memoria de nuestros cuerpos latinoamericanos, pues así como los africanos fueron traídos como esclavos, investigaciones históricas recientes atestiguan que gran parte de los árabes y los judíos perseguidos se refugiaron en la América recién conquistada (proviene de este origen el 80% de los portugueses que colonizaron Brasil, como así también el 80% de los españoles que colonizaron México; en tanto que en España los que tienen tal ascendencia constituyen tan sólo un 40%).

El tercero y último aspecto se deduce de los dos anteriores: la modernidad occidental se cimienta sobre la represión de las culturas que componen su alteridad, incluso en su propio interior, mediante distintos procedimientos. En su fase neoliberal, dicho procedimiento no consiste

que se encontraba en la calle hasta cajas y más cajas de transparencias, maquetas, parangolés, etc. Y hay que decir de paso que toda esta precariedad se preservaba de la mejor manera posible. El era al mismo tiempo Dionisio y Apolo. Sus televisores eran blanco y negro (de segunda mano, obviamente) y creo que ni siquiera tenía proyector de transparencias. Cuando ví su “Cosmococa”, me mostró el trabajo en aquellos antiguos ‘slide viewers’ chiquitos, en los que él mismo cambiaba cada transparencia.

[...]

Le oí decir: - EL ARTE es la amante mas cara que te puedas conseguir. Con mezquinerías no se hace arte.

[...]

Fabiana, no sé si logré darte una idea de lo que quise escribir en este texto:

Lo escribí porque sentí necesario recordar que esta obra que perdimos, obra tan importante para todos nosotros, fue creada en circunstancias de gran precariedad, de medios y de apoyos. HEROICAMENTE.

[...]

Regina Vater; Austin, Texas, 21 de octubre, 2009

ya en impedir la activación de estas culturas; se trata en cambio ahora de incitarlas, pero para incorporarlas a sus designios, destituyéndolas así de sus potencias singulares y denegando los conflictos que esta construcción necesariamente implicaría. Es ésta la modernidad que hoy en día se encuentra a la orden del día. Lo que pretendemos problematizar aquí es su incidencia en la política de producción de subjetividad y de creación/pensamiento.

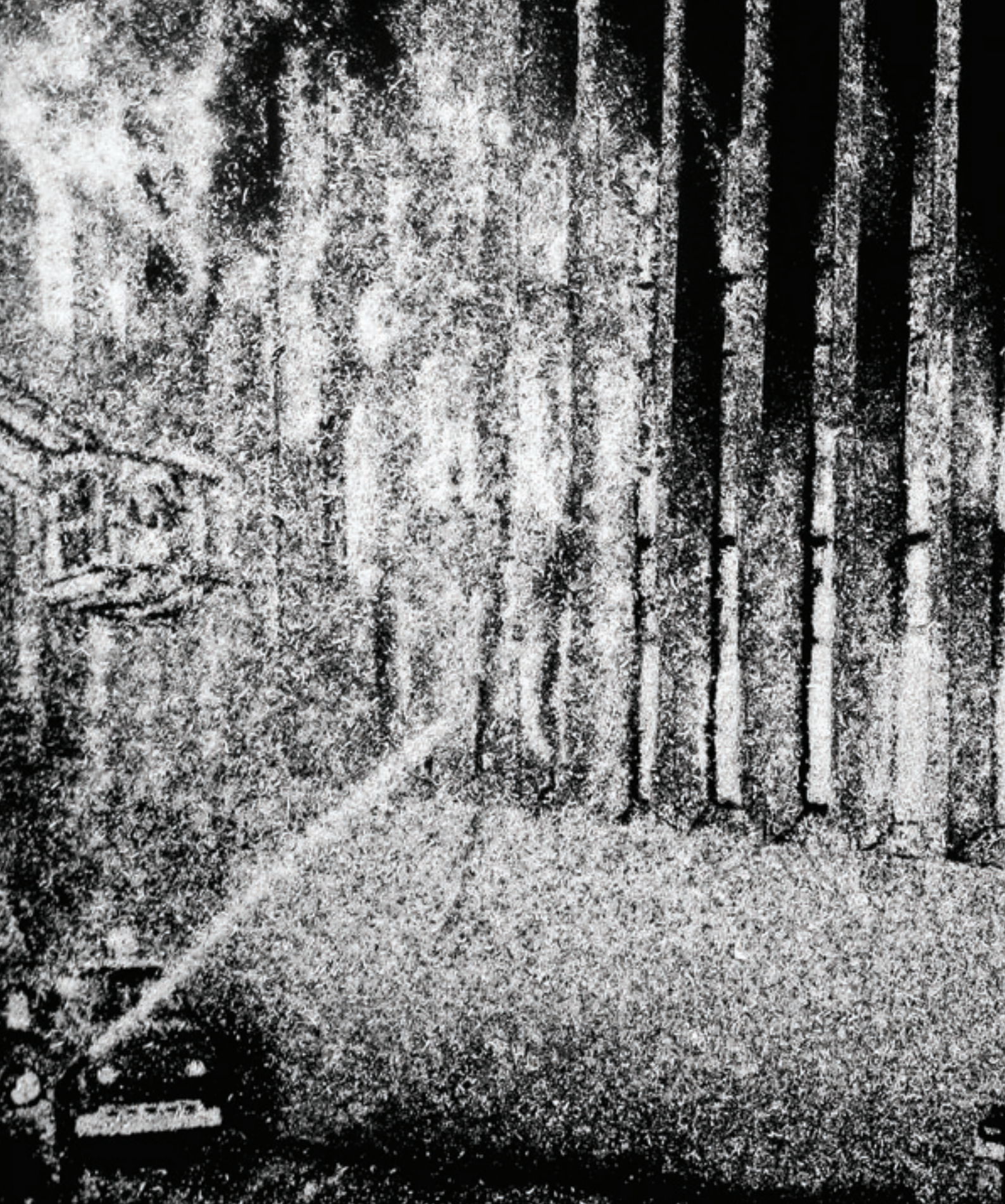
Pues bien, el furor de archivar aparece precisamente en este contexto, signado por una guerra de fuerzas; por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada. Con todo, hay que precisar mejor qué prácticas artísticas producidas durante los años 1960-1970 fuera del eje Europa Occidental-Estados Unidos impulsan y alimentan este furor. Son especialmente codiciadas aquellas que surgieron en Latinoamérica y en otras regiones que, al igual que nuestro continente, se encontraban en ese entonces bajo regímenes dictatoriales (tal es el caso por ejemplo de Europa Oriental y de la propia Península Ibérica). En estas situaciones, el movimiento en cuestión adquiere matices singulares que se presentan en formas variadas. Sin embargo, un aspecto resulta recurrente: se agrega lo político a las dimensiones del territorio institucional del arte que empiezan a problematizarse.

El foco de la compulsión de archivar puesto en estas prácticas se ubica en un campo de fuerzas que disputan el destino de su reanudación en el presente. Un variado espectro que va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política hasta aquellas impulsada por el deseo de ver tal potencia desaparecida definitiva e irreversiblemente de la memoria de nuestros cuerpos. Precisamente en estas prácticas concentraré mi análisis, impulsado por la urgencia de ubicarnos mejor en este terreno, de manera tal de afinar nuestras intervenciones en su paisaje, activando en la medida del posible las potencias teórica, política y clínica de las mismas. [...]

Extracto de “Furor de Archivo”. Suely Rolnik.  
[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08\\_rolnik.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf)







Revista Asterisco 9 / seleccionada en la convocatoria de publicación periódica sobre artes plásticas y visuales de la FGAA, Bogotá, Colombia  
Este ejemplar es parte de una serie de tres revistas A9 publicadas en 2010. El índice de propuestas y la editorial A9 se encuentran impresas en el empaque de las revistas  
A9 / "ARCHIVO DESCLASIFICADO" / "REHACER LO HECHO" / "FICCIONES DE ARCHIVO"  
ISSN 2011-0758 / [revistasterisco.org](http://revistasterisco.org) / [revistasterisco@gmail.com](mailto:revistasterisco@gmail.com)

Carátula y contracarátula: "Palacio en llamas" / Esteban Peña