

Fondo Mixto de la Cultura y las Artes de La Guajira

Ejecutamos, promocionamos, implementamos, gestionamos, planificamos y financiamos todo tipo de programas y proyectos culturales, turísticos, sociales, ambientales, académicos, convivencia ciudadana, entre otros, cumpliendo los principios de igualdad, eficacia, celeridad, economía, imparcialidad y publicidad.

Calle 1 Av. La Marina Antigua Terraza Marina
fondomixtodelaguajira@gmail.com
www.fondomixtodelaguajira.com
Riohacha, La Guajira

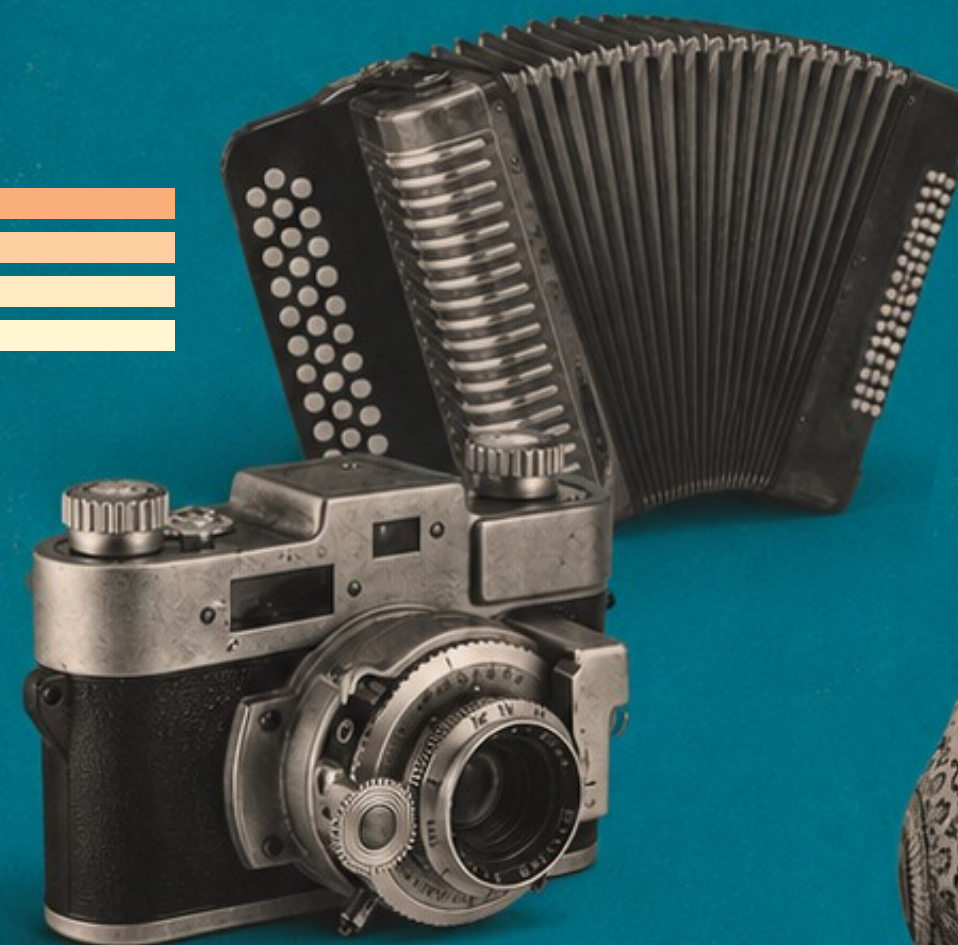
#Vivamos
LA CULTURA

SÍGUENOS



LA GOTAFRIA

EDICIÓN SEMESTRAL(II) No. 09 - 2026





REVISTA **LA GOTA FRÍA**
Edición No 9 - ISSN 2665-5314
Fondo Mixto de Cultura de La Guajira

Larry Iguarán Vergara
Gerente

JUNTA DIRECTIVA

Jairo Aguilar Deluque
Gobernador

Rubens Magdaniel
Sector productivo

Manuel Sierra Deluque
Sector privado

Oscar Parra Barrios
Consejo Departamental de Cultura

Marlon Urian Mengual
Consejo Departamental de Cultura

Abel Medina Sierra
Director de la revista

Jesús David Berdugo S.
Diagramación

Los autores son responsables de las opiniones expresadas en *La Gota Fría*.

Riohacha, 2026

PRESENTACIÓN

El Fondo Mixto de Cultura de La Guajira, en cumplimiento de su misión de fomentar, proteger y difundir las expresiones culturales del departamento, presenta la novena edición de *La Gota Fría*, una publicación académica comprometida con el estudio serio y sistemático de la música vallenata.

El eje central de esta edición profundiza en el fascinante tránsito de la música desde su naturaleza acústica hasta su materialización gráfica, analizando el diseño discográfico en el vallenato como un constructor clave de la identidad visual del Caribe. A través de un recorrido histórico, el texto de apertura nos conecta con las revoluciones visuales globales —desde las portadas ilustradas de Alex Steinweiss para Columbia Records en 1940— y luego nos permite comprender cómo la industria nacional asimiló estas tendencias. Así, el análisis se detiene en la "tropicalización" visual de los años 50 y 60, en la que los sellos discográficos recurrieron a la exuberancia del color, al paisaje playero y a la exacerbación de la figura femenina para comercializar el sonido costeño. Luego, nos presenta las notables influencias del Binomio de Oro y de Carlos Vives en la estética visual del diseño discográfico del vallenato.

Complementando este análisis estético, la revista rinde, desde la mirada de Arminio Mestra Osorio, un profundo homenaje a la trascendencia interpretativa de Rafael Orozco, cuyo legado sigue desafiando el paso del tiempo y las verdades inconclusas de su trágico desenlace.

Paralelamente, el perfil académico de la revista se enriquece con Jaime Maestre

Aponte, quien explora horizontes historiográficos distantes, pero íntimamente conectados con la sociología del instrumento rey del vallenato. Un sugerente artículo nos traslada a la Viena prerrevolucionaria del siglo XIX y revela cómo la policía absolutista perseguía el acordeón por considerarlo un instrumento de agitación plebeya y satírica en las tabernas suburbanas. El análisis de la brutal práctica estatal de "destripar el acordeón" constituye una brillante demostración de cómo los sectores dominantes siempre han intentado silenciar la respiración cultural y el grito de las clases populares.

Esta perspectiva histórica universal dialoga de forma armónica con la trashumancia de nuestros propios juglares caribeños, encarnados en esta ocasión en la figura del maestro Julio Erazo y su travesía musical y pedagógica por las tierras de la Depresión Momposina y el Magdalena Grande, que la académica de la Universidad de Antioquia, Marina Quintero Quintero, sabe recoger con su cálida pluma y sutil mirada abarcadora.

Con este contenido robusto, la edición No 9 de *La Gota Fría* ratifica el compromiso ineludible del Fondo Mixto de Cultura de La Guajira con la preservación y la investigación rigurosa de nuestro patrimonio material e inmaterial. Invitamos a la comunidad académica, a los músicos en formación y al público lector a sumergirse en estas páginas que no solo buscan reconstruir la memoria de lo que fuimos, sino también proyectar, con ojos críticos, las infinitas dimensiones estéticas del lenguaje musical del Caribe.

Abel Medina Sierra
Director Revista La Gota Fría

Discover
La **GUAJIRA**
Cultura Eterna, Aventura Inigualable.

Contenido

7
El diseño discográfico en el vallenato:
de la identidad sonora a la visual.
Por Abel Medina Sierra

31
“Destripar el acordeón”: castigo y
silencio en la Viena del canciller
Klemens von Metternich.
Por Jaime Maestre Aponte



39
Rafael José Orozco Maestre:
El cantante de hoy y para siempre.
Por Arminio del Cristo Mestra Osorio

45
Julio Erazo: “Aquí está el Magdalena”
Por Marina Quintero Quintero



EL DISEÑO DISCOGRÁFICO EN EL VALLENATO: DE LA IDENTIDAD SONORA A LA VISUAL

Abel Medina Sierra

[Docente del programa de licenciatura en música- Universidad de La Guajira]

La interconexión entre las artes visuales y la música ha sido constante a lo largo de la historia, influida especialmente por el contexto histórico, las modas y la evolución de las técnicas de grabación y de los dispositivos de circulación de la música. En ese cruce entre la industria musical y el arte visual surge lo que se llama diseño discográfico, que no solo tiene una función publicitaria, sino que, en algunas músicas populares, ha llegado a convertirse en una representación icónica de la cultura musical. El diseño de carátulas (o *cover art*) ha sido, en algunos casos, la carta de presentación de un artista o banda musical, estableciendo una conexión visual con la música y encapsulando su esencia y propuesta artística. El diseño y la música siempre han estado unidos, creando imágenes inolvidables, incluso en la era digital. El diseño gráfico tiene la función fundamental de colaborar con los artistas para materializar su visión y transmitir mensajes mediante el lenguaje visual.

El diseño discográfico implica varios elementos, desde el material de la portada y la presentación hasta el tamaño, los colores, las tipografías, las fotografías, los créditos, las notas y otros elementos adicionales, como las letras de las canciones. Estos dependen mucho del formato del disco, si es en vinilo, acetato, casete o disco compacto.

Para que el diseño discográfico emergiera en la escena, se hizo necesario pasar la rudimentaria etapa en que los discos de goma de corta duración (78 de goma laca o pasta) y los de 45 rpm de vinilo y luego los de larga duración o Long Play (LP) de (33 1/2 rpm) simplemente llegaban al consumidor en envoltorios que podía ser fundas en papel de estraza o plástico sin ninguna ilustración al que comenzaron a llamar “lápidas”. El disco ofrecía datos sobre su contenido únicamente en los marbetes. El hito relevante como disrupción ocurrió en 1939 cuando Columbia Records contrató a Alex Steinweiss quien, para el año siguiente (1940), diseñó la primera portada ilustrada, *Smash song hits by Richard Rodgers & Imperial Orchestra*, combinando fotomontaje, grabado, ilustración y tipografía.

“Consideraba que aquello no era la manera de envolver algo tan hermoso como la música. Me imaginaba carteles a color que enlazasen con el espíritu de cada disco en vez de aquellas bolsas-lápidas de papel o cartón” (De Cataldo, 2015), llegó a decir Steinweiss para justificar su propuesta. El éxito en ventas de la producción y el buen recibo de la osada propuesta dieron inicio al diseño



discográfico como punto de encuentro entre las artes visuales y la música en las portadas o “carátulas” (como preferimos llamarlas en la escena regional vallenata).

Con la emergencia del rock y el background rebelde, juvenil y colorido que le sirvió de contexto en los años 60, el diseño gráfico se elevó a un nivel de alta exigencia y exploró incluso excentricidades. Las portadas de Jim Flora para álbumes de jazz y música clásica en disqueras como Columbia y RCA Victor en los 50, los covers de David Stone Martin y la llegada, en 1967, nada menos que la de Andy Warhol permitieron la aparición de los diseños de portada más icónicos del rock and roll, especialmente en bandas como The Velvet Underground & Nico. Ejemplos de estas portadas son la de los Beatles en su álbum *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967).

Para esta demanda, se crearon estudios de diseño tan reconocidos como Hipgnosis, cofundado por Storm Thorgerson, con sus diseños surrealistas, que creaban obras exageradas y fantásticas para bandas como

Pink Floyd y Led Zeppelin. Pero fue Thorgerson, diseñador de Pink Floyd, quien revolucionó el arte de las portadas al centrarse en representar visualmente las ideas reflejadas en la música y en apartarse de las simples fotos del artista. Su trabajo se considera un punto de inflexión comparable a la “revolución industrial” en la historia de las portadas.

Entre los años 60 y 70, la propuesta psicodélica se impuso en el diseño discográfico, caracterizado por la experimentación y el colorido, que incorporaba elementos visuales de la moda para representar la experiencia trascendental o alucinante. Se ensaya la manipulación de formas, colores, patrones y tipografías de manera exuberante y abstracta, que incluye técnicas de distorsión y superposición de colores vibrantes.

La evolución del diseño también se vio influida por la aparición de nuevos formatos y movimientos culturales. En 1981, el surgimiento de MTV y el disco compacto (CD) transformaron la industria discográfica. En la década de 1970, el movimiento punk, en



Primera portada en la industria discográfica, diseño de Alex Steinweiss (1940)

contraste con la extravagancia de Hipgnosis, optó por un diseño más simple que priorizaba el mensaje sobre la estética, recurriendo con frecuencia a la fotografía y el *collage*. Más tarde, en los 90, el género grunge, con exponentes como Nirvana, también impactó en el diseño. La carátula de *Nevermind* (1991), diseñada por Robert Fisher, muestra a un bebé nadando con

un anzuelo y un billete, alegoría de la corrupción y el poder del capitalismo, y se convirtió en un símbolo reconocible del rock. En este periodo, el álbum pasó de ser visto como un mero producto con listas de contenidos a una obra de arte, en la que la portada debía reflejar el concepto musical.



Álbum “Canción del alma” (1978), Eduardo Dangond y Andrés Ávila: diseño discográfico externo e interno muy típico en el vallenato



Mosaico de algunas de las más icónicas portadas en la historia discográfica: la portada de Andy Warhol para “The Velvet Underground and Nico” (1967); la segunda, de Blake, P., & Haworth, J. (1967), para “The Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”. Sigue el diseño de Hipgnosis [1973] para el álbum “Led Zeppelin House of the holy”. Por último, para Nirvana, en su álbum “Nevermind”, el diseño de Robert Fisher.



En el contexto nacional, las primeras grabaciones de música en Colombia se realizaron entre 1938 y 1940 en radiodifusoras como Emisora Nueva Granada de Bogotá, Radio Nutibara de Medellín, Radio Cristal de Bogotá, Emisora Electra de Manizales y la Radiodifusora Nacional de Colombia (HJN).

Según indagaciones de Ángel Massiris (2024), las primeras grabaciones comerciales de música se realizaron en las emisoras costeñas Radio Colonial y Emisoras Unidas (1941-1942). Durante esa década, la producción masiva de discos tuvo un impulso en el país: sellos como Tropical (Barranquilla, 1949), Silver (Medellín, 1949) y Atlantic (Barranquilla, 1949). Fueron las emisoras las que se aventuraron a la industria de la grabación y ya desde la década de los años treinta, según Masisiris, “se documentaron en esta investigación 84 piezas, grabadas entre 1938 y 1940, debidamente identificadas con sus códigos seriales; todas estampadas y prensadas por el sello Víctor en Estados Unidos; ninguna provenía de grabaciones de La Voz de los Laboratorios Fuentes”.

Esta misma fuente nos aclara que el formato de disco de larga duración, o Long Play (LP), en la industria discográfica nacional se inició en 1952 (cuatro años después de que Columbia Records comenzara a usar ese formato), según los sellos Discos Tropical, Discos Vergara y Continental (2024).

Sobre las portadas como parte del diseño discográfico, según las indagaciones a través de su software de mapeo del vallenato SIMAM, Ángel Massiris, ante nuestra consulta, postula que:

El primer disco de música vallenata en el que se usó portada fue un 4x4 publicado por Discos Tropical en el año 1954, titulado "Bovea y sus vallenatos vol. 1", catalogado con el código serial alfanumérico LD 504. Con la serie LD 500 Discos Tropical inició en 1954 la producción de álbumes 4x4, los cuales venían en fundas con llamativas portadas. Fue una serie corta de unos 32 discos prensados entre

1954 y 1956. El segundo disco de música vallenata con portada, documentado en el SIMAM, hasta ahora, salió en esta misma serie, con el código serial alfanumérico LD 516, titulado "Oye los vallenatos", interpretado por Romancito y su conjunto. (Massiris, A. comunicación personal, 12 de octubre de 2025).

Ante la imposibilidad, por ahora, de tener la evidencia de la primera portada en la música vallenata, Massiris Cabeza no ofrece la que sería la segunda:



Carlos Román y su conjunto, para discos Tropical

Etapas del vallenato “tropicalizado”

En los años 50 y 60, casas discográficas como Discos Fuentes, Sonolux y Codiscos tenían la música vallenata como parte clave de su oferta de géneros bailables. En 1961, Discos Fuentes lanzó 14 Cañonazos Bailables, el primer álbum recopilatorio bailable del país, diseñado para las festividades de fin de año, y se convirtió en un éxito de ventas.

Para esa época, la carátula de los discos, especialmente en la música tropical, se convirtió en un elemento fundamental de la cultura popular colombiana. Estas portadas



se describen como una "muestra colorida de nuestra historia musical". La estética tropical se caracterizó por elementos que evocaban la fiesta, la pachanga, el carnaval. Las características visuales de la música tropical de la época también se usaron para vender la música vallenata, y las portadas reproducían ese modelo paradigmático con rasgos como los siguientes:

Por una parte, esa mirada “tropicalizada” tenía que partir de la exuberancia de los colores vibrantes que aluden al clima soleado, con

una fuerte presencia en las portadas del amarillo y del naranja del sol fulgurante o en ocaso, del verde de las palmeras y del rojo encendido que evoca sensualidad. Había más preferencia por la fotografía que por el dibujo; estas a menudo mostraban situaciones de relajada espontaneidad, tomadas en exteriores naturales, buscando reflejar el estilo de vida desinhibido y gozón del costeño, con insinuaciones visuales al baile, la sensualidad, la vistosidad.

La figura femenina, exacerbada en su sensualidad, complementaba el marco playero. La representación visual de la música tropical situó a la mujer en el centro y la convirtió en un símbolo del deseo. El paradigma para tomar fueron las muy emblemáticas compilaciones de Discos Fuentes, 14 Cañonazos Bailables, que tenían como sello icónico sus portadas provocadoras con hermosos modelos. La mujer en bikini o en trajes ligeros y de colores cálidos o neutros (como el blanco) era un elemento muy representativo.

Durante la década de 1970, los modelos eran de Medellín, pero en 1980, Discos Fuentes (tras el traslado de la familia a EE. UU.) comenzó a utilizar modelos internacionales, estableciendo un patrón de belleza de la mujer rubia, voluptuosa y bronceada. Estas imágenes de mujeres en poses sugestivas, tanto en espacios abiertos como en entornos



1969



1969



1967



caribeños, generaron altos niveles de recordación.

En el vallenato, se recuerdan álbumes de los años 60 y 70, en los que en la portada era común la presencia de modelos, a veces solas y otras acompañando a los intérpretes. Veamos un breve listado de discos vallenatos de este periodo en cuya portada aparece una modelo.

- Alfredo Gutiérrez fue, quizás, el artista más icónico y exitoso del género vallenato entre los años 60 y los comienzos de los 70. Los siguientes álbumes se destacan por portadas de modelos, generalmente en entornos tropicales:

“Para todos los gustos” y “Está invitado” (1969) de Alfredo Gutiérrez con los Caporales del Magdalena, “Cañaguatera”, “La cuñada” (1967), “Ojos bellos” (1965), “Alfredo Gutiérrez y sus éxitos de oro” (1967), “Nuevo amor” (1968), “Los éxitos de Alfredo Gutiérrez” (1967), “A bailar se dijo” (1966), “Ritmos de siempre” (1968), “Fiesta vallenata: los violines vallenatos” (1969), “Arrullo vallenato” (1970), “Los violines vallenatos” (1970), “Matilde Lina y más éxitos” (1970), “El público manda” (1973), “Romance vallenato” (1968, con

modelo al fondo, intérprete en primer plano).

- Bovea y sus vallenatos, grupo de vallenato en cuerdas que posicionó los cantos de Rafael Escalona a nivel nacional también tuvo esa apuesta por este tipo de portadas: “Tropicalísimo” (editado en Argentina, 1967), “Voces, Acordeón y Guitarras / Más Cantos Vallenatos de Escalona Vol. 13” (1966), – “Bovea y sus Vallenatos Merengues Colombianos” (1958), “Lindo lucero (1967), “La mujer ajena” (1977), “Bovea y sus vallenatos”.
- Enrique Díaz: “A ritmo vallenato” Volúmenes 1 y 2” (1971), “A gozar el ritmo” (1972), “Aquí está mi fama” (1973), “Negra linda” (1975).
- Playoneros del Cesar: “Alegres creaciones” (1968), “Navegando” (1969), “Vallenato, mi vallenato”, “Solo por quererte” (1969).
- Pedro García con los Universitarios: “Carmencita” (1964), “Palomita vallenata” (1966, con Colacho Mendoza y Esteban Salas), Pedro García y los Cañaguateros: “La verdad” (1973), “Bonanza musical” (1975, con Aníbal Velásquez).

- Calixto Ochoa también tuvo discos ilustrados en sus portadas con modelos: “Picarescas” (1972), “Soy feliz” (1973, Calixto Ochoa junto a una modelo), “Grandes éxitos: Calixto Ochoa” (1984, solo modelos en ambas carátulas).
- Juancho Polo “Valencia”, con igual recurso visual en portadas de sus discos “Si, si, si” (1971), “El legendario” (1972) y “Lo dijo Juancho Polo y otros éxitos” (1972).

Los coleccionistas y melómanos recuerdan “Mis preferidas” (la primera de los Hermanos Emiliano y Poncho Zuleta, 1971), en la que aparece Emiliano acompañado de una modelo. También en 1968, en la primera grabación de Jorge Oñate con Emilio Oviedo y su conjunto Los Guatapurí (“Campesina vallenata”, en la que Oñate canta 8 de las 12 canciones), aparece una modelo sentada en un prado. En su álbum “Lo último en vallenato”, el primero con los Hermanos López (1969), la portada muestra el rostro de una modelo rubia. “Diosa Divina” (1971), también de los Hermanos López con Jorge Oñate, fue ilustrado con una modelo rubia que camina por la playa. Esto demuestra que la gráfica tropical, marcada por la mujer sensual en la playa, dejó una impronta visual en la época en que el vallenato luchaba por abrirse espacio en el mercado hegemónico de la cumbia, el porro, la salsa y las fusiones orquestales.

En la segunda mitad de la década siguiente, la imagen de la modelo fue perdiendo vigencia y solo aparecería esporádicamente en las portadas de discos. Para el caso de estos emblemáticos intérpretes con más de 50 años de vida artística, se dieron los siguientes casos:

Jorge Oñate: Después de sus primeras grabaciones en las que era frecuente las portadas con presencia de modelos femeninas, aparece una modelo junto a los intérpretes en los álbumes “La parranda y la mujer” (1975), luego sería en 1989 con “Palabras de amor” en el que aparece la que fue Miss Colombia María Teresa Egurola en la ventana de la mansión

del presentador Jairo Alonso en Bogotá, recibiendo una serenata de Oñate y su acordeonero Álvaro López. En 1992 sale al mercado la producción para Colombia “Bailando así”, en la que modelos bailan con los intérpretes y, al fondo, con bailarines. Ese mismo álbum, con algunas novedades, fue lanzado en Venezuela bajo el título “A mi chama”, con una portada en la que aparecen Oñate, López y una modelo en un balcón. En lo sucesivo, “El jilguero” dejó de presentar modelos en las portadas de sus discos.

Alfonso “Poncho” Zuleta: Después de su primer álbum con su hermano Emiliano (“Mis preferidas”, 1971), en el que aparece solo su hermano (como dueño de la agrupación) con una modelo en la portada, solo hasta 1982, en el álbum “Por ella”, vuelve a aparecer una modelo, esta vez abrazada por ambos hermanos.

Los grandes intérpretes que emergieron a partir de la mitad de los 70, en muy escasas producciones, recurrieron a modelos para ilustrar las portadas de sus álbumes.

Diomedes Díaz: Solo en la contraportada del álbum “26 de mayo” (1994) aparece junto a Juancho Rois y una modelo. (Ver imagen siguiente)

Beto Zabaleta: Nunca usó modelos en sus portadas.

Silvio Brito: En “Linda costeña” (1985), “Oscuro y claro” (1989) y “Apaga la luz” (1990)

Elías Rosado: En su primer álbum con los hermanos Meriño, “Negra querida” (1976), aparece solo una modelo con acordeón en una silla; para 1977, en “Serenata”, una modelo en su balcón recibe cantos de Rosado y de su acordeonero, Ramón Vargas. Desde entonces, el formato de modelos no volvió a aparecer en sus portadas.

Otros intérpretes surgidos a mediados de los 70, como Rafael Orozco, Adanés Díaz y Daniel Celedón, nunca usaron modelos en sus portadas de discos.





Contraportada del álbum "26 de mayo" (1994), Diomedes Díaz y Juancho Rois

El diseño representativo (o literal)

Alternativamente, en los años 60 y 70, además de las portadas con motivos que exaltan el imaginario tropicalizado de la música vallenata, otras, ilustradas con fotografías de los intérpretes (con o sin el grupo musical), adoptan la modalidad de portadas en las que la imagen visual refleja de manera directa o

literal el título del álbum, el contenido de las canciones o el concepto principal. Busca que el espectador asocie de inmediato la imagen con el nombre o el mensaje del disco.

Entre las principales características de estas carátulas están: la imagen ilustra literalmente lo que dice el título y éste se refiere a una de las canciones que incluye el álbum y que se



1974



1975

quiere promocionar como principal objetivo (target) de la producción; suele ser fácil de interpretar, sin metáforas complejas; suelen emplear fotografía o ilustración, genera coherencia inmediata entre título, imagen y música.

Alfredo Gutiérrez, muy aclamado y vendedor para la época, tomó ese formato como preferido para sus álbumes de inicios de los años setenta, como se aprecia con las siguientes ilustraciones:



"Diosa coronada" (1975)



"El envenenao" (1971)



"Camino agreste" (1974)

En síntesis, desde el uso del formato de disco de larga duración (finales de los 50), y durante los primeros años de la década de los 70, en la música vallenata las carátulas o portadas de discos se caracterizaban, en su mayoría, por motivos tropicales, el uso recurrente de modelos en la portada, a veces acompañando a los intérpretes, las portadas representativas (también llamadas documentales, narrativas, literales), fotografía del conjunto completo o el formato que después de volvería más usual: la fotografía en primer plano del intérprete principal.

El collage, lo mixto para lo colectivo

Una de las técnicas visuales empleadas en el diseño de portadas o *cover art* de la música vallenata es el *collage*. Se entiende como un recurso de bricolaje o de combinación de ideas visuales que, al yuxtaponerse, contribuye a un concepto particular que se quiere proyectar al consumidor de música. En el vallenato, generalmente se concibe como el uso de diversas fotografías en la carátula o su combinación con ilustraciones, ya sean a mano o digitales.

Desde los primeros años de la grabación comercial vallenata, el collage se usó primordialmente en álbumes con varios intérpretes, en "mano a mano" o en recopilaciones de varios artistas. Como no siempre era posible reunir en una sola foto a varios artistas debido a sus ocupaciones, la práctica común consistía en diseñar la portada con las imágenes de cada artista o de cada dupla que integraba el álbum. Hoy en día, las herramientas digitales y la inteligencia artificial ofrecen mayores posibilidades de exploración y de vanguardia en el uso del collage en el diseño discográfico.

Esta técnica cobró mayor relevancia con productos como "Fiesta Vallenata" de Discos CBS (luego se convirtió en Sony Music), "Concierto vallenato" y "La Combinación Vallenata" de Codiscos, y otros con varios artistas de cada sello discográfico (llamados en la escena vallenata "discos variados"). Aunque se ha usado más para este tipo de



1984 CBS



1993 Sony Music



1991 Codiscos

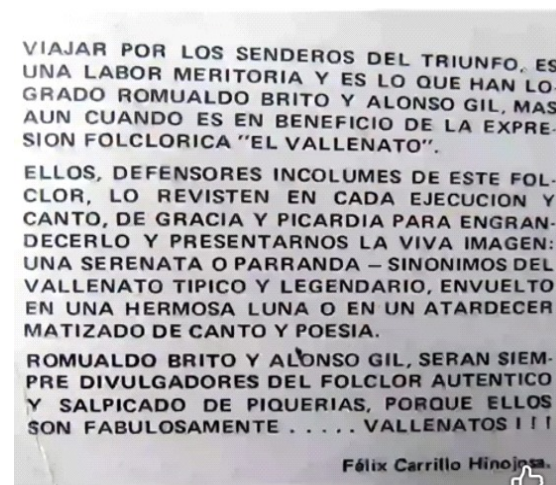
producciones, no han faltado álbumes exclusivos de un dúo de cantante y acordeonero o de un solista que apelen a este diseño.

Los paratextos externos

Los paratextos en la industria discográfica se refieren a los elementos que acompañan el disco en cualquiera de sus formatos (vinilo, casete, disco compacto). Entre estos, se pueden mencionar en especial el título del álbum, las letras de las canciones, las leyendas de las portadas o contra carátulas y cualquier otro material que complementa el producto sonoro. Algunos álbumes de diversos géneros pueden incluir notas del productor, entrevistas con los artistas o incluso pegatinas y otros elementos promocionales en el empaque. La función principal de estos paratextos es contextualizar y enriquecer la experiencia del oyente, proporcionando información adicional sobre la obra.

En la música vallenata, en especial desde inicios desde mediados de los años 70, se hizo frecuente que algunos álbumes, en su contraportada, además del listado de canciones con su respectiva forma y autor, los créditos de participantes y datos del sello discográfico, se incluyera unas notas redactadas de manera muy poética, emotiva y en tono de exaltación hacia los intérpretes y la producción que se ofrece al público. Algunas de estas notas recurrían al recurso retórico de incluir los

títulos de las canciones en el mensaje.



En la contracarátula del álbum "Fabulosamente vallenatos" (1982) de Romualdo Brito y Alonso Gil se presenta este paratexto a modo de nota de exaltación de los intérpretes.

El autor más reconocido de estos paratextos fue el comunicador, gestor cultural y autor vallenato Félix Carrillo Hinojosa, quien ha residido durante muchos años en Bogotá. Carrillo solía escribir sus breves notas para los discos de Philips. Al respecto, en charla informal con este autor, comenta:

"Mi primera de estas notas fue escrita en 1977; se publicó un texto que le envié a Gabriel Muñoz Cuartas, de CBS, a quien conocí en

1976, cuando Diomedes Díaz Maestre ocupó el tercer lugar en el Festival de la Leyenda Vallenata. Ese texto se lo hice a la unión de Diomedes con Elberto López, que tuve que ver. Fue tan larga esa nota que no pudieron incluirla en el LP y la publicaron como boletín de prensa. Luego, en 1981, salió mi primera nota en un disco, el que grabaron Jorge Oñate y Juancho Rois: "El cantante". No fui el primero, pero sí el que más tiempo lo hizo. Escribí 252 notas para Fuentes, Philips, CBS, Sony Music, Codiscos y otros sellos de los que no me acuerdo. Usaba el nombre y el acrónimo de Fercahino, que recoge mis dos nombres y apellidos".

También otros sellos discográficos comenzaron a usar este tipo de paratextos: Luis Felipe Jaramillo (para Discos Fuentes de Medellín) y Ofelia Peláez para esa misma disquera o para Codiscos, también de Medellín; Lenín Bueno Suárez, Rafael Oñate Rivero, Antonio Serrano Zúñiga y hasta Consuelo Araujo Noguera también prestaron su pluma para estos textos de encomio y exaltación.

Los acordeoneros, de la terraza al patio del disco

Las tendencias en el diseño discográfico, específicamente en las portadas, no solo han estado asociadas al paso de un formato a otro, sino también a las influencias musicales o culturales del momento. También dependen mucho de cómo, en el vallenato, fueron configurándose los roles de los músicos y, mientras unos pierden protagonismo, otros resaltan.

Cuando se comenzó a grabar música vallenata con acordeón (1946), el vallenato tenía como protagonista a un músico de origen, generalmente rural y andariego, que a veces, en sus giras o "corredurías", no se acompañaba de conjunto, sino que improvisaba con algún lugareño o se batía solo con su acordeón. Era acordeonero, cantante, autor, compositor e incluso repentista. Ese cantor campesino y juglar llegó a los estudios de grabación y tuvo que aceptar las condiciones de los empresa-

rios discográficos. No siempre su imagen aparecía en la portada. En caso de que la decisión fuera darle protagonismo visual, solía aparecer solo, junto a una modelo o en su agrupación. Todo esto, vinculado a la creciente oferta del formato de larga duración del disco y a la influencia de la música tropical, hegemónica en el mercado.

La figura del cantante que acompaña como vocalista al acordeonero se hizo más notoria en los años 60. Para entonces, Pedro García, Jorge Oñate, "Poncho" Zuleta, Adolfo Pacheco, Alberto Fernández, Isaac "Tijito" Carrillo y Armando Zabaleta, entre otros, comenzaron a acompañar a reconocidos acordeoneros, no siempre apareciendo en la portada ni cantando todas las canciones del álbum. En la medida en que avanza la década, la figura del cantante ya se ha ganado un lugar en la portada. En el caso de Jorge Oñate, considerado por críticos y melómanos como quien lideró el protagonismo del cantante en el vallenato, solo apareció en la portada de su tercer trabajo vallenato, "El jardincito" (1971).

Oñate y "Poncho" Zuleta tuvieron que ver con la mayor figuración del cantante, en detrimento de la del acordeonero, tendencia que marcaría la posteridad del diseño discográfico del vallenato. La portada del álbum "Una voz y un acordeón" de 1975 para CBS se titula "Poncho Zuleta y su conjunto", y Colacho Mendoza solo aparece en un recuadro de esquina con la leyenda "con el consagrado Colacho Mendoza", en caracteres más pequeños y en una fotografía en blanco y negro. Aunque Zuleta volvió a ser copropietario de su grupo el mismo año, al unirse de nuevo a su hermano Emiliano y revitalizar Los Hermanos Zuleta, sería este de los primeros álbumes en los que se aprecia la transición del protagonismo del acordeonero al del cantante.

Para ese mismo año, el cantautor bolivarenses Adolfo Pacheco lanza su álbum "El sanjacintero" junto a Rodrigo "Roy" Rodríguez, en el que se resaltan los caracteres y el color del nombre del cantante; se enfatiza que es "su" conjunto, mientras que el nombre de su acordeonero aparece en un rol secundario.



"Poncho" Zuleta y "Colacho" Mendoza, 1975



Adolfo Pacheco y Rodrigo Rodríguez, 1975

En ese mismo sentido, se le atribuye a Oñate haber sido quizás el primer cantante en asumir el liderazgo de su grupo musical tras separarse de "Colacho" Mendoza, con quien compartía créditos y el liderazgo. Se une al joven acordeonero Raúl "Chiche" Martínez y graban en 1978 "El cambio de mi vida", en la que, desde entonces, su nombre encabeza la razón social del grupo, se erige como propietario del grupo y los demás, incluido el acordeonero, pasan a ser sus asalariados. Esta toma de protagonismo no tardó en ser emulada por los demás cantantes famosos y es la pauta común y casi general en la actualidad del vallenato.

Ese protagonismo va haciendo que los acordeoneros pasen de ser los únicos protagonistas de la portada a compartirla con el cantante, hasta comenzar a ceder ese espacio visual y, a veces, solo figurar en la contraportada o en los créditos de la contracarátula del disco. De esa forma, el desplazamiento del foco mediático y de promoción que pasó del acordeonero al cantante en la mayoría de los grupos musicales del vallenato (con escasas excepciones) hizo que el formato de las portadas discográficas también variara.

El Binomio de Oro: el salto en el diseño discográfico

Rafael Orozco e Israel Romero acordaron formalizar su unión musical en Barranquilla, donde ambos cursaban sus estudios. Para 1976, lanzan su primer álbum, que no distaba mucho del estilo hegemónico de la época ni de sus trabajos precedentes junto a Emilio Oviedo (caso Orozco) y Daniel Celedón (Romero). Se trató de un trabajo discográfico muy exitoso que le abrió la senda al triunfo venidero. El álbum se tituló con la denominación del grupo: "Binomio de Oro" (un acrónimo de Orozco-Romero), pero también era fácil de recordar por el nombre de una lotería de la época.

La portada presenta una marcada sencillez, casi documental, con ellos sentados en medio de un cañaduzal, que los presenta como gente del campo que eran: pueblerinos, humildes, sin grandes adornos ni vestuario espectacular. Sería a partir de la siguiente producción musical, "Por lo alto" (1977), cuando este grupo comenzaría a evidenciar saltos cualitativos en lo musical, en las innovaciones orquestales, en lo organizativo, en la puesta

en escena y en el diseño discográfico. En este último aspecto, la marca Binomio de Oro emerge con las siguientes apuestas:

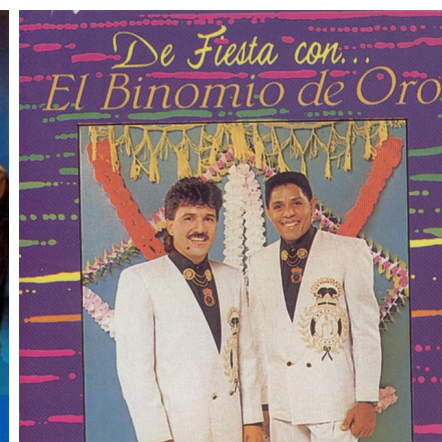
- El título de sus álbumes es escogido estratégicamente, abandonando la tendencia de usar como título el de las canciones incluidas en la producción (solo sucedió con el álbum "Enamorado como siempre", 1978). Los sugerentes títulos casi siempre evocan una imagen de búsqueda de la perfección y avance en el grupo: "Por lo alto" (1977), "Los elegidos" (1979), "Supervallenato" (1979), "De caché" (1980), "Clase aparte" (1980), "Fuera de serie" (1982), "Mucha calidad" (1983), "Superior" (1985), entre otros.
- Se impone el uso de un diseño fotográfico profesional para escoger las portadas de discos, con todo esmero y cuidado en los detalles, la escenografía y la presentación de los artistas.
- El uso de vestuario elegante y de diseño exclusivo. Para entonces, en Barranquilla, toma notoriedad la casa de diseño de exclusivos para intérpretes GQ del diseñador y acordeonero vallenato Carlos Rodríguez. El Binomio de Oro hizo que éste también se convirtiera en el principal ofertante de vestuarios vistosos y coloridos, generalmente de telas

brillantes, para los artistas principales en sus portadas. Para entonces, era un "caché" que en los créditos de los discos apareciera la marca GQ como diseñadora.

El Binomio de Oro es visto en el imaginario de la escena musical vallenata como el grupo "que vistió de frac la música vallenata", y eso no solo se apreciaba en sus puestas en escena, sino que también se proyectaba en el diseño de sus álbumes. Para entonces, ese formato de portada se volvió canónico en el vallenato y, en especial desde la mitad de los años 70, la portada de los discos vallenatos se encasilló en un formato hegemónico, con pocas variaciones: la fotografía del cantante y su acordeonero en primer plano, con vestuario elegante y de calidad profesional.

Con la evolución de los formatos del acetato y del casete al disco compacto, el Binomio de Oro también representó un hito al ser el primer grupo vallenato en grabar en este nuevo formato. En 1991, con "Binomio de Oro de América", la última grabación de Rafael Orozco, se inicia la historia del vallenato en formato de disco compacto, que se volvería el preferido.

El nuevo formato también abría oportunidades para el diseño discográfico: el disco venía en un estuche cuya presentación podía variar.



Ya no se reducía a dos lados (carátula y contracarátula) para ofrecer información tanto visual como textual. En el caso de vallenato, se impuso que se incluyera un cuadernillo en policromía con varias páginas, esto se aprovechó para incluir otras fotografías de los intérpretes, las letras de las canciones, notas, contactos y redes de los intérpretes, incluso, la agrupación de los Hermanos Zuleta, en algunas producciones, prescindieron de los saludos en las canciones para presentar en su cuadernillo un largo listado de personas amigas, favorecedores, seguidores a los que solían mencionar en sus grabaciones.

La influencia de Carlos Vives

Es notable la influencia de esta figura mediática, que creó un formato musical con marcadas influencias de la música vallenata e hizo visible y audible este género en los ámbitos urbanos nacionales e internacionales. Su influencia no solo abarca la calidad técnica del sonido y la adopción de técnicas de grabación novedosas, sino también lo performático y lo visual.

En este último aspecto, cuando emergen Vives y su grupo La Provincia (años 90), en la

música urbana se recurría a un formato canónico de portadas en las que la fotografía del cantante y del acordeonero era ineludible. En algunos casos, en la portada, y con más frecuencia en la contraportada, se reproducía la fotografía del conjunto completo con los uniformes diseñados. Vives emerge con unas portadas que incorporan elementos visuales del contexto nacional y regional, con notables influencias del rock y el pop.

En el riguroso estudio de la obra musical de Vives titulado “Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia” (2014) de Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y otros, se refieren a esta ruptura que impone el artista samario:

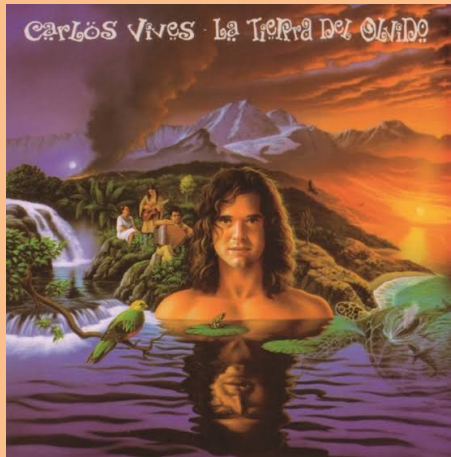
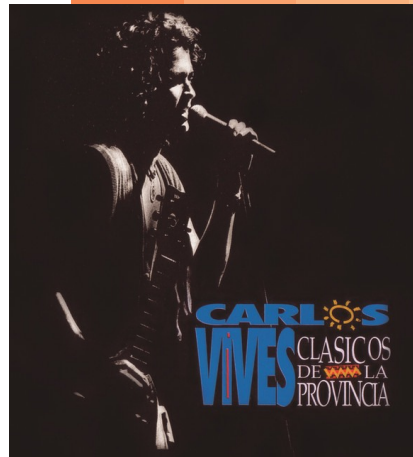
Esta digresión a través del arte de las carátulas y las imágenes de los librillos de los discos refuerza la idea de que, si bien en la narrativa de la obra musical se mantienen las relaciones con el vallenato, es evidente que, en plano iconográfico, la representación de la colombianidad en las carátulas se construye a través de convenciones que han sido tomadas de género musicales masivos como el rock y el pop, aunque también de movi-

mientos musicales de naturaleza urbana surgidos en Latinoamérica como el rock argentino y el tropicalismo. En este aspecto claramente se ha dado prelación a referentes estéticos burgueses y se ha dejado un poco al lado el imaginario visual de las tradiciones populares regionales de la región Caribe colombiana. (p. 285).

Lo que se anuncia con “Clásicos de la provincia” (1993), con Vives en blanco y negro, con su micrófono y Egidio en la contraportada, se va acentuando hasta “El rock de mi pueblo” (2004), con la imagen de Vives con su guitarra a la espalda, ropa brillante y look rockero. Pero la portada de “La tierra del olvido” (1995) es la más atrevida apuesta iconográfica, en la que, a través de un collage, se muestran referentes de la colombianidad como la Sierra Nevada, su riqueza marina y sus ríos; los indígenas se contrastan con el rockero Teto Campo y con el propio Vives.

Quizás una de las emulaciones más cercanas a esta propuesta visual, ya más urbana, más rockera y juvenil que la sugerida por Vives y La Provincia, provino del grupo musical vallenato Los Diablitos, liderado por Omar Geles, que estrenaba a un nuevo cantante: Jesús Manuel Estrada. Se trata del álbum para Codiscos “Como los dioses” (1992). En la portada y la contraportada aparece toda la banda (poco común en las portadas del momento), sin uniformes, unos de pie y otros tendidos en el piso, con ropa informal; algunos, como Geles, con gafas oscuras y vestuario estampado, sin instrumentos que revelen el género del que provienen, proyectando intencionalmente un imaginario de grupo musical posmoderno y urbano.

Algunas portadas posteriores, como la que sigue a continuación de Silvestre Dangond, muchos años después (“Sigo invicto”, 2014), recogen esa misma influencia de Carlos Vives, tal vez el mismo espíritu de su álbum “El rock de mi pueblo”, que proyecta la imagen del artista como libre, aventurero, juvenil.



1992



2014



2020



2023

Con Carlos Vives también comienza la pérdida de protagonismo del acordeonero en las portadas de los discos. Quienes emularon su estilo —Amparo Sandino, Tulio Zuluaga, entre otros— también comenzaron a figurar en las portadas sin el acompañamiento de los respectivos acordeoneros. En la actualidad, artistas del género como Silvestre Dangond, Churo Díaz, Ana del Castillo, Mono Zabaleta, Felipe Peláez y Peter Manjarréz emulan este formato que privilegia al cantante e invisibiliza al acordeonero, lo que años antes era poco común y hasta se consideraba descortés e injusto para estos últimos. Con artistas como Vives, se evidencia que la industria musical no solo se preocupa por vender música, para hacerlo debe hacer del intérprete una marca, la comercialización se convierte en parte de la identidad del artista:

Una marca se define como un nombre, término, diseño, símbolo o combinación de aquellos que tienen por objeto identificar y diferenciar los bienes y servicios de un determinado vendedor. La marca es una forma de diferenciar los bienes de un productor determinado de los de otros productores. Una marca puede crear conciencia, reputación y prominencia; es más que un símbolo o un nombre. (Hit-simäki, citado por Pedemonte, 2020)

En la medida en que la oferta y la demanda del producto musical se vuelven más digitales y, por lo tanto, menos físicas, la apuesta de merchandising apunta a gorras, camisetas, stickers, pulseras y vestuario, y ya no tanto al diseño discográfico. Pero éstos, van promoviendo unos símbolos para caracterizar y darle identidad al artista, no es raro entonces, apreciar cómo el color rojo identifica a Silvestre Dangond y su fanática y eso viene desde el mismo diseño discográfico de sus álbumes.

El recorrido visual en línea de tiempo

A partir de los hitos y tendencias que hemos venido identificando, se pueden ilustrar los

cambios observados en los formatos de diseño discográfico relativos a las portadas de los discos del género vallenato. En la siguiente tabla se entiende con un ejemplo:

EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 50 - 60	Tropicalizado, con ambiente de playa, soleado, colores encendidos.
PORTADA EJEMPLO	
	
1962- Luis Enrique Martínez versus "Colacho" Mendoza	
EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 50 - 60	Protagonismo de modelos, generalmente provenientes del interior del país.
PORTADA EJEMPLO	
	
1970- Hermanos López y Jorge Oñate	

EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 60	El grupo musical como protagonista
PORTADA EJEMPLO	
	
1969- Ramón Vargas y Nasser Sir	
EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 60 inicios de los 70	Protagonismo del acordeonero con modelos.
PORTADA EJEMPLO	
	
1971- Emiliano Zuleta	
EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 60 inicios de los 70	El acordeonero como estrella
PORTADA EJEMPLO	
	
1969- Alejo Durán	

EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 60 inicios de los 70	Portada documental, literal o descriptiva-narrativa.
PORTADA EJEMPLO	
	
1972- Alfredo Gutiérrez	
EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 80	Figuración del cantante junto al acordeonero.
PORTADA EJEMPLO	
	
1980, Beto Zabaleta y Beto Villa	
EPOCA	TIPO DE PORTADA
Años 80	Portada con vestuario de diseño exclusivo, tonos brillantes, diseño fotográfico y títulos estratégicos, fondo neutro
PORTADA EJEMPLO	
	
1980 Binomio de Oro	



EPOCA

Años 90

TIPO DE PORTADA

Inicio de portadas que destacan solo al cantante. Influencia rockera, alusión a lo urbano y contemporáneo

PORTADA EJEMPLO



1996- Tulio Zuloaga

EPOCA

Años 2000

TIPO DE PORTADA

Portadas futuristas

PORTADA EJEMPLO



2014- Fawel Solano y Kiko Ramos

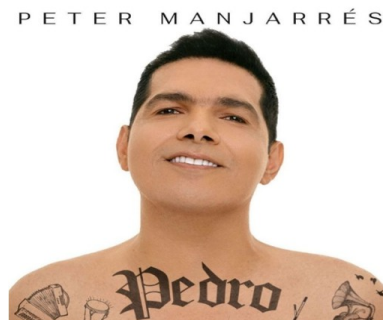
EPOCA

Años 2000

TIPO DE PORTADA

Portadas que destacan solo al cantante y tendencia a la informalidad y a lo disruptivo.

PORTADA EJEMPLO



2022
Peter Manjarrés

Clasificación por tendencias de diseño

La historia del diseño discográfico ha permitido identificar algunas categorías con características puntuales que definen cada tipo, la mayoría de las cuales (no todas) pueden rastrearse en las carátulas de las producciones del género vallenato. A continuación, intentamos ilustrar la presencia de este tipo de diseños en la diacronía discográfica del género vallenato.

TENDENCIA O TIPO Fotográfico

DESCRIPCIÓN Es el tipo de diseño de portadas más común en la actualidad, con un carácter expresivo, directo y realista. Permite representar al artista, ideas, lugares o temas de manera efectiva y tangible, logrando una conexión inmediata con el espectador.



Año 2025

TENDENCIA O TIPO Dibujo de artistas

DESCRIPCIÓN Estas portadas ofrecen una perspectiva única y personal de los intérpretes, creando una conexión entre el arte pictórico y la música.



Año 1983

TENDENCIA O TIPO Ilustración

DESCRIPCIÓN La clave radica en la imagen ilustrativa central y en su capacidad para comunicar un mensaje o contar una historia de manera impactante visualmente. Buscan diseños estéticos e imaginativos. Puede ser una ilustración digital o una pintura a mano de un artista plástico.



1994
(Pintura del artista Amilkar Ariza)

TENDENCIA O TIPO Minimalista

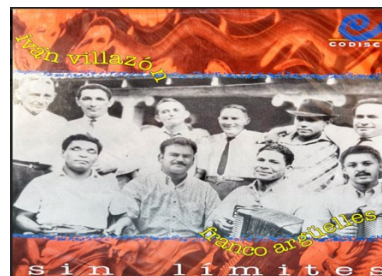
DESCRIPCIÓN Se distingue por eliminar elementos superfluos y reducir el diseño a su esencia más básica, logrando simplicidad y claridad. “Lo menos, dice más” es su principio visual. Es poco común en el vallenato.



Carlos Vives y La Provincia, 1992

TENDENCIA O TIPO Retro Vintage

DESCRIPCIÓN Busca transportar al espectador a un ambiente retro y nostálgico, mediante técnicas tipográficas, texturas y elementos visuales que evocan épocas pasadas.



“Sin límites” Iván Villazón y Franco Argüelles, 1995

TENDENCIA O TIPO Futurista

DESCRIPCIÓN La imagen proyecta alusiones a un tiempo presente, pero posmoderno, o a motivos que evocan avances del porvenir.



“Binomio de oro 2000”, 1998

TENDENCIA O TIPO Collage

DESCRIPCIÓN Técnica de composición visual que consiste en yuxtaponer fotografías o recortes. Permite explorar la combinación de materiales y texturas, lo que da lugar a una estética única.



Artistas varios de CBS, 1986.



TENDENCIA O TIPO Representativa

DESCRIPCIÓN Trata de describir y poner en escena el título del álbum; su estilo visual debe ser lo más realista, narrativo, descriptivo o documental posible.



Año
1975

TENDENCIA O TIPO Caricatura

DESCRIPCIÓN Tipo de portada poco usual en la música vallenata, pero que recoge los rasgos físicos exagerados de los intérpretes.



Artista varios-
CBS 1979



Artistas Varios
de Discos Phillips
(1982)

Las portadas más curiosas

Ideas inéditas, ocurrencias disruptivas e incluso insospechadas, imágenes que se vuelven obsesión para el artista o sus productores. Una suerte de recursos visuales que han emergido desde el diseño discográfico en la música vallenata es la oportunidad para que melómanos y coleccionistas se sientan sorprendidos e incluso desconcertados ante algunas propuestas que bien pueden parecer muy “macondianas”, “curiosas” o “desconcertantes”. He aquí un breve repaso de algunos ejemplos de portadas peculiares.

Una de las portadas más curiosas de este tipo es la del álbum “La pijama de palo” (1971) de Luis Enrique Martínez y su conjunto para el sello Codiscos. El título del álbum hace referencia a una canción de Camilo Namén en la que se alude al ataúd mediante la metáfora del “pijama de palo”.

A la imagen se ha añadido la anécdota de que al acordeonero guajiro tuvieron que embriagarlo para que se dejara introducir en el ataúd por el pánico que le producía la sola idea de estar dentro de la “última pijama”. La portada no puede ser más explícita:



1971- “La pijama de palo” Luis Enrique Martínez

Alfredo Gutiérrez, durante muchos años, tuvo la tendencia a las portadas documentales que buscaban escenificar o representar literalmente lo que sugería el título del álbum. Era muy común en sus portadas un ambiente carnavalesco, abigarrado, en el que se apreciaba incluso la parodia y la caricaturización. Ejemplos de estas portadas son los siguientes.



1972- “Los revolucionarios”



1973- “Alfredo Gutiérrez en carnaval”

Emulando a Gutiérrez quien, en esos momentos era el más afamado, polifacético y mediático intérprete de la música del acordeón en la región, los Hermanos López y Jorge Oñate deciden apelar al mismo recurso visual para la carátula de su álbum “La bodas de plata” (1973). El uso del disfraz, lo carnavalesco y la “comparsa” se contrastan, en la misma portada en collage, con la fotografía del mismo conjunto (actores) vestidos formalmente.



Enrique Díaz Tovar ha sido uno de los intérpretes vallenatos más imitados, caricaturizados y parodiados. Su estilo tan peculiar y desenfadado, sus maneras campechanas y parroquiales, su actitud severa y estricta han dado lugar a una imagen hasta exagerada de este acordeonero y cantante bolivarense. Sus portadas, como en estos dos casos, reflejan la naturalidad y la autenticidad con que quería proyectar su imagen ante sus seguidores. En la primera, aparece consumiendo un “helado de cono” y, en la segunda, con una botella de licor.



1977

1990



La contraportada del álbum “Fabulosamente vallenatos” (1982, Discos Phillips) de Romualdo Brito y Alonso Gil Carrillo presenta una curiosa puesta en escena que refleja el sentido social y contestatario que tuvo el cantautor guajiro en su vida estudiantil y musical. “Amamos nuestro folclor y estamos con los Fabulosos”, expresa quien los agentes quieren aprehender.



La imagen de un Alejo Durán, en actitud no solo desafiante sino también agresiva, con el “leño” de madera en las manos, no deja de suscitar, al menos, curiosidad y sorna por la representación de la mansedumbre, sencillez y afabilidad de este consagrado juglar. La portada alude a una canción de su autoría incluida en la producción y, por ello, es del tipo representativo o literal.

Para muchos, la tendencia actual de ilustrar las portadas de discos con la imagen del cantante se remonta a Juan Piña, cantante sucreño de música tropical que, desde 1977, se inscribe en el vallenato junto a Juancho Rois. Para 1979, el sello Codiscos lanza el álbum “El azote vallenato” junto al acordeonero Ismael Rudas. La portada no dejó de generar comentarios y hasta reclamos porque rompía con el formato de la carátula en la que aparecen tanto el cantante como el acordeonero. Pero mayor sería la “indignación” porque, en lugar de Ismael Rudas, Juan Piña aparece en la fotografía con traje formal (más bien al estilo de un cantante de orquesta), acompañado de un perro.

Años después, en 1984, Juan Piña vuelve con “Otra vez el azote”, acompañado por el acordeón de Jesualdo Bolaños. De nuevo, la apuesta del diseño es presentar al sanmarquero como solista, sin darle protagonismo al acordeonero. Esta vez, en lugar de un solo can, son dos los que flanquean al cantante, quien luce más informal en un ambiente hogareño.



Recapitulando

La portada de un disco —así como la de un libro— nos adelanta su contenido, proyecta la imagen del artista, nos ofrece pistas de la propuesta y el target al que le apuntan, nos refiere a un estilo de música que se ofrece y permite vincular a los intérpretes con un género desde la identidad en sus formatos de diseño discográfico. La música vallenata ha creado cierta identidad no solo sonora, sino también visual, explorando varias tendencias, pero imponiendo que la fotografía del cantante, en primer plano o acompañado de su acordeonero, es lo que más caracteriza el diseño discográfico en este género.

El *cover art* es fundamental para construir la identidad del artista en el mercado vallenato, cada vez más saturado, y funciona como un poderoso vehículo de comunicación con sus seguidores. Para el consumidor, la portada se convierte en un vehículo visual para capturar la esencia de la música y plasmarla en una imagen significativa. La trayectoria de la música vallenata demuestra cómo los elementos visuales —desde la fotografía cruda y el collage hasta el fotomontaje realista y documental— reflejan la evolución temática del género, reafirmando que el diseño es una disciplina creativa indispensable que da forma y contexto a la expresión sonora. El valor simbólico del *cover art* persiste y hoy es una fuente de inspiración para la producción musical y gráfica contemporánea del vallenato, demostrando cómo la visualidad, más allá de ser un producto comercial, es un vehículo esencial para la identidad de las músicas de acordeón del Caribe colombiano.



Referencias

De Cataldo, S. (2015). Alex Steinweiss y la portada de los discos. Recuperado de <http://www.catedracosgaya.com.ar/tipoblog/2015/alex-steinweiss-y-la-portada-de-los-discos/>

Massiris A, (2024). Discos Fuentes y el nacimiento de la industria discográfica colombiana. Historia documentada. 2º Edición. <https://musicaribecol.blogspot.com/2024/01/produccion-fonografica-y-radiodifusion.html>

Pedemonte García, A.B. (2020). Arte visual en la industria discográfica. (Trabajo de Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. <https://idus.us.es/items/396c245e-4d27-4f00-bac8-3566ce929b84>

Radio Nacional de Colombia (2021, 22 agosto). La música entra por los ojos Vol. 1. <https://www.radionacional.co/musica/portadas-de-discos-musica-colombiana-disqueras>

Sevilla M, Ochoa, J, Santamaría, C. y Cataño, C. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Pontificia Universidad Javeriana.



“DESTRIPAR EL ACORDEÓN”: CASTIGO Y SILENCIO EN LA VIENA DEL CANCELLER KLEMENS VON METTERNICH.

Jaime Maestre Aponte
(Profesor Universidad Popular del Cesar)

La Viena de la primera mitad del siglo XIX se edificó sobre una gran paradoja: el refinamiento estético de sus salones privados coexistía con el control policiaco más asfixiante de Europa Central. Durante el largo mandato del príncipe Klemens von Metternich (1773–1859), canceller del Imperio Austriaco entre 1809 y 1848, el Estado absolutista operó bajo una premisa obsesiva: el silencio social era el único garante de la estabilidad dinástica (Palmer, 1972). Cualquier atisbo de pensamiento crítico, libre asociación o manifestación cultural espontánea era catalogado de inmediato como el germen de una insurrección jacobina (Hobsbawm, 1997). En este contexto de vigilancia capilar y repliegue doméstico y ante los ruidos y miserias de la urbe exterior, nace la era cultural conocida como el *Biedermeier*, un período sociocultural (1815–1848) enfocado en el repliegue burgués hacia el interior del hogar, priorizando los valores domésticos, el apolitismo y la domesticidad confortable. En esas condiciones, el imperio austríaco conoció en 1829 la irrupción de un invento musical disruptivo que alteró la cartografía acústica de la ciudad (Biba, 1980). El acordeón, patentado por el constructor de pianos y órganos Cyrill Demian, se convirtió vertiginosamente en el estandarte sonoro de los sectores más desposeídos: los llamados *pöbel*, o sea, el populacho y la plebe urbana (Eisner, 2009).

Frente a esta democratización de la música, el aparato represivo de Metternich no tardó en responder con una de sus prácticas punitivas más brutales y cargadas de violencia simbólica: la acción institucional de “destripar el acordeón”. Los años en que más se “destripó el acordeón” fueron 1838-1845. Tres años después triunfaba la revolución. Una mezcla de estudiantes, músicos, burgueses, trabajadores y nacionalistas que se levantó contra el sistema instaurado por Klemens von Metternich. Pedían de todo: hasta que se levantara la censura al acordeón; no más “destripar el acordeón”.

Para comprender los años de la furia violenta de las autoridades persiguiendo el fenómeno acústico del acordeón —destriparlo—, es necesario analizar la revolución técnica que dio origen al artefacto de Cyrill Demian. Sin olvidar la censura, los derechos políticos y laborales, la educación, etcétera. El acordeón de 1829 combinaba un fuelle manual con un sistema de lengüetas metálicas libres y botones que emitían acordes automatizados preconcebidos (Eisner, 2009). Esta configuración eliminaba la necesidad de un aprendizaje académico previo o del dominio del solfeo tradicional. Un solo individuo, perteneciente a las masas de artesanos precarizados, jornaleros o inmigrantes pobres y del campo que abarrotaban los suburbios vieneses, podía generar una melodía y su



propio acompañamiento armónico (Hobsbawm, 1997).

El acordeón funcionaba como una pequeña orquesta portátil y autosuficiente. Al ser barato, portátil y resistente, otorgó a las clases bajas una vía de escape psicológica, pero, sobre todo, una herramienta de subsistencia económica mediante la música ambulante y las presentaciones informales en las tabernas de la periferia urbana.

Sin embargo, el modelo primitivo de Demian de 1829 tuvo una vigencia comercial sumamente corta, lo que transformó sustancialmente la naturaleza de la persecución política. Hacia 1834, al vencer la patente original del armenio, el instrumento ya había entrado en desuso en su forma inicial de acordes y experimentó una mutación radical en los talleres de París y Alemania: los acordes fijos automatizados fueron sustituidos por un sistema de ejecución nota por nota (Eisner, 2009). Esta evolución técnica marcó el verdadero detonante del pánico institucional de las élites en el período prerrevolucionario, conocido como el Vormärz. (Periodo histórico comprendido entre 1815 y 1848, previo al estallido de las insurrecciones liberales europeas de marzo de 1848).



Al separar las notas individuales e incorporar botoneras melódicas complejas, los músicos ambulantes, o sea, la “plebe urbana” o “el populacho”, ya no solo emitían un fondo sonoro rústico para acompañar el canto, sino que también adquirieron la capacidad de interpretar de oído melodías fluidas, himnos prohibidos y tonadas callejeras de alta complejidad. La música popular se volvió exponencialmente más contagiosa, expresiva y, por ende, políticamente peligrosa para el régimen absolutista (Adorno, 2006) encabezado por el canciller Klemens Metternich. Ese acordeón, además de facilitar el baile entre parejas, impulsó la creación de canciones, muchas de ellas satíricas. Había que destripar el acordeón; fue la orden del canciller Metternich.

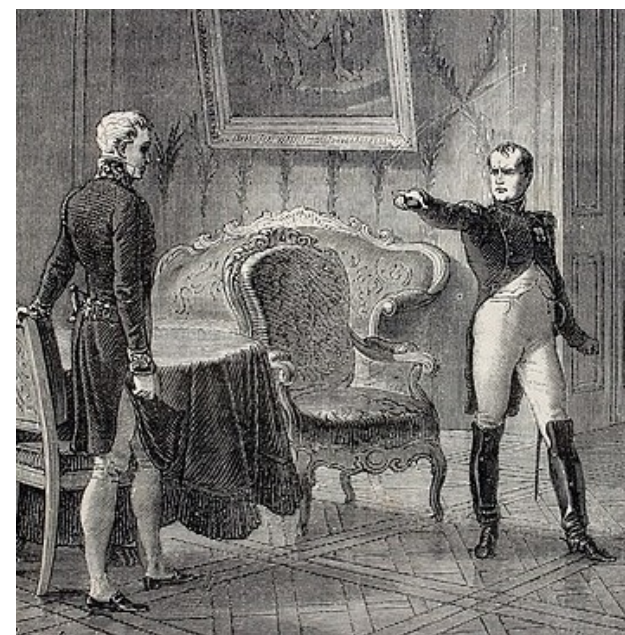
Esta sofisticación del instrumento provocó que la práctica de destripar el acordeón no se limitara a la tosca patente fundacional (la patentada por Demian) sino que alcanzara su punto de mayor ensañamiento físico precisamente entre 1838 y 1846 (Eisner, 2009). Durante estos años de extrema asfixia social previos al estallido revolucionario, la tensión en los cinturones industriales de Viena llegó a su límite, y la policía identificó los nuevos modelos melódicos, -la flutina y el melodeon- como los principales focos de agitación

(Palmer, 1972). Adquirir un acordeón nota por nota representaba una inversión económica considerablemente mayor para un operario o jornalero que comprar los antiguos modelos fijos de Demian, que se seguían fabricando y vendiendo; por ello, el acto de desgarrar el fuelle en público adquirió un carácter de castigo patrimonial devastador y ejemplarizante, diseñado para sumir al infractor en la ruina inmediata (Foucault, 2002).

En los callejones periféricos y en las tabernas suburbanas coexistieron, en gran medida, ambos tipos de tecnología musical (Biba, 1980). Los viejos acordeones de acordes fijos, o las copias piratas baratas basadas en la idea de 1829, continuaron resonando en las zonas rurales y en los distritos más empobrecidos debido a su bajo costo de adquisición. Mientras tanto, las avanzadas versiones melódicas, nota por nota, dominaban los bailes de las tabernas urbanas por su versatilidad para animar multitudes. Frente a este abanico organológico, la guardia civil del canciller Metternich no hacía distinciones técnicas ni conceptuales. Todos los acordeones podían ser destripados.

En las redadas policiales, tanto el tosco aparato de acordes de 1829 como el moderno instrumento melódico de la década de 1840 caían bajo la misma proscripción judicial: “instrumentos de alteración del orden, fomento de la vagancia y sedición” (Palmer, 1972). Cualquier fuelle que insuflara aire a una melodía popular no autorizada terminaba sin remedio o con el escape rajado por la mitad; destripado.

En la Viena del canciller Metternich, las calles y los mercados no eran espacios neutros de libre tránsito, sino territorios bajo sospecha permanente de posible sublevación (Palmer, 1972). La Dirección Central de Policía desplegaba diariamente redes de espías e informantes encubiertos con la misión de disolver aglomeraciones y fiscalizar el orden público. El acordeón callejero dinamitó este monopolio del espacio social. Aunque era evidente la posibilidad de ser destripado. Al congregarse a decenas de obreros en los patios de los



vecinos o en las esquinas de los suburbios, los acordeonistas creaban zonas de baja translucidez que escapaban al escrutinio del Estado policiaco. Más peligroso aún para el régimen era el contenido político latente en estas reuniones: el acordeón pasó a ser el soporte predilecto para las Gstanzn, es decir, coplas satíricas populares de transmisión oral que denunciaban la carestía de los alimentos, la brutalidad de los magistrados y los excesos de la corte imperial (Biba, 1980). El instrumento ya no era visto por las élites burguesas del Biedermeier únicamente como un ruido vulgar que atentaba contra el decoro de la Gemütlichkeit (la comodidad doméstica), sino también como un vector de contagio subversivo y un catalizador potencial de revueltas populares (Adorno, 2006).

Para contrarrestar la cacería de la policía o Polizeihofstelle, los acordeonistas vieneses tejieron una compleja red de contravigilancia urbana y trazaron astutas rutas de escape a través del subsuelo y de la geografía marginal de la ciudad. (La polizaihofstelle era la Dirección Central de Policía de la Corte). El cuartel general institucional en Viena desde donde el sistema de Metternich coordinaba los cuerpos de vigilancia, censores e informantes encubiertos. El populacho o la plebe



urbana, -músicos especialmente de acordeón-, eran conocedores natos de los laberintos de los distritos periféricos como Mariahilf o Leopoldstadt, (Mariahilf, es el barrio preindustrial donde nace el acordeón, allí vivía con sus hijos y tenía el taller el luthier Cyril Demian, y Leopoldstadt es otro distrito de Viena) utilizaban los sistemas de alcantarillado, los pasadizos ocultos entre patios traseros y los cementerios suburbanos para evadir las patrullas a caballo de la guardia civil. El propio diseño compacto del acordeón jugaba a su favor: a diferencia de los aparatosos contrabajos o violines, el fuelle podía plegarse, ocultarse rápidamente bajo un capote tosco o introducirse en sacos de patatas en cuestión de segundos (Eisner, 2009).

Niños y mujeres de los vecindarios plebeyos actuaban como vigías o "campanas" ("campaneros", en Colombia), emitiendo silbidos específicos al divisar uniformes policiales. Esto permitía a los acordeonistas silenciar el instrumento y desaparecer por los callejones antes de que las autoridades pudieran rodear la zona, convirtiendo el escape en una coreografía cotidiana de resistencia comunitaria. Ese día-noche, el acordeón salía libre de haber sido "destripado".

Cuando la persecución física de los músicos fallaba, el peso punitivo del sistema absolutista recaía sobre la infraestructura que cobijaba su arte, ensañándose contra los taberneros y posaderos de los arrabales. Los registros de los tribunales magistrales de la Viena del Vormärz (periodo prerrevolucionario) están plagados de juicios sumarios contra los propietarios de las gasthäuser (tabernas populares), acusados de "complicidad con la holgazanería" y de "tolerar reuniones clandestinas con música discordante" (Palmer, 1972). Los taberneros se enfrentaban a multas ruinosas, la confiscación de sus inventarios de alcohol e incluso la revocación inmediata de sus licencias comerciales si un informante encubierto reportaba que en sus establecimientos se había tocado el acordeón sin permiso gubernamental. Para proteger a los músicos y resguardar sus propios negocios, muchos taberneros instalaron sistemas de

doble puerta, sótanos con ventilación estratégica donde el sonido quedaba amortiguado bajo tierra, o contrataban a los acordeonistas bajo la falsa fachada de "ayudantes de cocina" o "mozos de limpieza", asumiendo el riesgo de la delación en aras de mantener la masiva clientela que el instrumento garantizaba.

La respuesta penal del absolutismo contra esta amenaza plebeya no se limitó a las multas o al encarcelamiento de los músicos; se encarnizó directamente contra el objeto físico mediante la práctica de "destripar el acordeón". Durante las redadas nocturnas en las tabernas periféricas o los asaltos policiales en las esquinas, los guardias civiles confiscaban el artefacto y, en un acto público y teatralizado ante la multitud de espectadores, rajaban o desgarraban con armas blancas el fuelle de cuero, cartón y tela que unía las cajas armónicas (Eisner, 2009). Esta mutilación material dejaba al instrumento instantáneamente inutilizado y en completo silencio.

La acción de destripar el acordeón operaba como una técnica de disciplinamiento biopolítico de crueldad sofisticada. En primer lugar, infligía un severo castigo económico directo al músico de escasos recursos. Destruir el fuelle equivalía a aniquilar su única herramienta de trabajo y su capital de subsistencia, empujándolo deliberadamente al hambre o a la sumisión laboral dentro del sistema gremial o fabril regulado por el Estado (Hobsbawm, 1997). En segundo lugar, la práctica constituía un simulacro de violencia corporal por sustitución (Foucault, 2002). Debido a su diseño ergonómico, el acordeón se ejecutaba suspendido mediante correas y estrechamente pegado al pecho del intérprete, moviéndose al ritmo de su respiración y de la fuerza de sus brazos. El instrumento funcionaba casi como una prótesis anatómica, una extensión mecánica del propio cuerpo del músico. Desgarrar y abrir el fuelle en el canal, mientras el acordeonista permanecía sujeto a él, era un acto de desmembramiento simbólico. La policía metternichiana no necesitaba flagelar el cuerpo del ciudadano en la plaza pública al estilo del Antiguo Régimen; bastaba con "asesinar" y destripar el objeto que le daba voz



para escenificar la soberanía de la corona y la capacidad del Estado para herir el entorno vital de los desobedientes (Foucault, 2002).

Con el destripado del acordeón, se fortalecieron los reparadores de acordeones. Todavía no le decían luthier. Los fuelles eran la parte vulnerable del instrumento, objeto del destripado. Parte del acordeón que se podía reconstruir. La policía, con navajas y bayonetas, destripaba el acordeón, que quedaba inservible al instante, mientras que el resto del instrumento permanecía intacto. Para la policía del canciller Klemens Metternich era un evento rápido y barato. Silenciado el instrumento, no tenía por qué confiscarlo y menos almacenarlo. Su objetivo era servir de escarmiento público. Solo podían tocar el acordeón los músicos con licencia y afines al régimen, o las canciones que interpretaban eran neutras, no satíricas.

Asimismo, la generalización de la palabra "destripar" en los partes policiales y en el discurso de la época posee una densa carga semántica de deshumanización. Al referirse a la destrucción del fuelle con un término propio del matadero o de la tortura de seres vivos, las clases dominantes asimilaban la cultura popular a una bestialidad rústica que

debía ser higienizada. El fuelle era el "pulmón" del acordeón, el órgano que almacenaba y comprimía el aire para insuflar vida a las lengüetas metálicas. Destripar el acordeón era, literalmente, ahogar el grito del populacho, privar a la plebe urbana de su respiración cultural y de su medio de comunicación comunitaria. Este ritual de castigo material pretendía restablecer por la fuerza el silencio administrativo que el canciller Metternich requería para mantener la ilusión de un imperio inmutable, controlado y aislado (Palmer, 1972).

Las consecuencias de esta represión sistemática y el resentimiento acumulado en los arrabales y tabernas de Viena terminaron por estallar con fuerza incontrolable en las revoluciones de marzo de 1848. El levantamiento popular no solo derrocó el sistema absolutista y forzó la huida del canciller Metternich, sino que también alteró drásticamente las condiciones de vida de los músicos ambulantes (Hobsbawm, 1997). En el corto plazo, la caída del régimen trajo una explosión de libertad: la censura previa fue abolida temporalmente y las calles se llenaron de acordeonistas que celebraban abiertamente el triunfo revolucionario y la naciente emancipación de la clase trabajadora. El acordeón dejó de



escondese en las tabernas periféricas y pasó a encabezar las marchas cívicas y las barricadas urbanas. Sin embargo, la primavera de los pueblos fue breve. Con el triunfo de la contrarrevolución y el ascenso al trono de Francisco José I de Austria, último gran emperador, (1839-1916) el Estado austriaco reorganizó sus fuerzas con una mentalidad más moderna pero igualmente controladora.

Para los músicos ambulantes, la herencia pos-1848 no supuso el regreso al burdo acto policial de destripar el acordeón, sino la instauración de una burocracia higienista y restrictiva (Foucault, 2002). La nueva burguesía industrial, aliada con el Estado renovado, sustituyó el castigo físico directo por una red de regulaciones sanitarias y de zonificación urbana, prohibiendo tocar en las avenidas principales y confinando el sonido del acordeón a los cinturones industriales marginales (Adorno, 2006).

La flutina, el melodeón y la concertina fueron instrumentos de lengüeta libre y fuelle manual que surgieron en la década de 1830 como resultado de la evolución del acordeón de Demian; fueron los instrumentos más desbastados por la censura destripadora. La flutina, inventada en París, se destacó por su teclado de botones verticales, similar al de una flauta, y por su sistema melódico nota por nota, lo que le dio un sonido dulce y la hizo popular entre músicos callejeros del “populacho” por su portabilidad. El melodeón, desarrollado en Alemania y Estados Unidos, abandonó los acordes fijos para permitir escalas completas en la mano derecha y bajos simples en la izquierda; su volumen potente y bajo costo lo hicieron común en bailes populares, aunque solía ser perseguido por la policía en las tabernas. Una mezcla de nombres registra el instrumento. En Estados Unidos, a mediados del siglo XIX, se le llamó “melodeon” o “parlor organ” a un instrumento de lengüeta libre, pero con teclado de piano y fuelle accionado por pedales, que en Europa se conocía como armonio o órgano de salón. Por otro lado, la concertina, patentada por Wheatstone en Inglaterra y perfeccionada por Uhlig en Alemania, se reconoce por su caja

hexagonal u octogonal y por botoneras en ambos extremos del fuelle. Mientras la versión inglesa fue adoptada por la burguesía para la música de salón, la alemana se volvió versátil entre los obreros y los marineros, y se utilizó en melodías tradicionales y cantos de protesta. La concertina inglesa no sufrió la represión del imperio austríaco, pero el melodeon y la flutina fueron “destripados”, su sonido criminalizado y los acordeonistas fueron perseguidos por su condición de salud. Fue cuando se acuñó el término “higienización del músico” como represalia.

Lo que el Estado policiaco austríaco abordó como un mecanismo de profilaxis social y disciplinamiento del “populacho o plebe urbana” fue, en realidad, la manifestación de la profunda fragilidad de un sistema absolutista que temía con idéntica intensidad tanto a un panfleto revolucionario como a la alegría horizontal de sus súbditos (Palmer, 1972). La evolución organológica del instrumento —que, tras la caducidad del modelo de Demian en 1834, se volcó hacia el sistema melódico nota por nota— intensificó la saña de las autoridades colonizadoras entre 1838 y 1846, obligando a los músicos a trazar complejas rutas de escape por los subsuelos y dejando un denso rastro judicial reflejado en los registros de juicios a los taberneros (Eisner, 2009). A pesar del ensañamiento material contra los fuelles y de la posterior reconfiguración burocrática e higienista que trajo consigo el fracaso de la Revolución de 1848, el desgarró infligido al instrumento no logró extirpar la voz de los desheredados (Hobsbawm, 1997). El eco del aire comprimido sobrevivió a las mutaciones del poder soberano, demostrando que la cultura plebea encuentra siempre nuevas hendiduras por las que respirar y resistir (Foucault, 2002).

Un hecho muy propio de lo ocurrido con el acordeón en Colombia, cuando los acordeonistas eran discriminados, considerados vagabundos, borrachos, sucios e irresponsables. El acordeón era un instrumento del “populacho” y de la “plebe”. Para la “gente bien”, ciudadanos con algún recurso o relación social de poder, eran los pianos, arpas y

violines; aceptaban las guitarras, los tiples y las bandolas a regañadientes o por necesidad.

En conclusión, el acto de “destripar el acordeón” en la Viena del siglo XIX demuestra que las dinámicas de opresión y resistencia se dirimen en las disputas por el paisaje sonoro de las ciudades (Adorno, 2006). Tiempo después, en Colombia, los intérpretes del acordeón fueron discriminados y proscritos de los salones y las calles, como ocurrió en Valledupar. Además del célebre letrero en un club, los músicos de acordeón que interpretaban sus canciones no podían pasar por la plaza principal de Valledupar a ciertas horas. Con frecuencia caminaban, bailaban y tocaban el acordeón desde el barrio Cañaguatate hasta el barrio La Garita. Perturbaba la siesta del mediodía a los residentes del sector o desvelaba a los durmientes en sus hogares en altas horas de la noche.

En “En elogio sentimental del acordeón”, un célebre poema en prosa que forma parte de “Paradox, rey” (1906), Pío Baroja plantea “verdades bellas contra las mentiras poéticas” desde el acordeón. El mismo instrumento que fue destripado por el canciller austríaco Metternich y, años después, estigmatizado y reducido a fiestas de colita y parrandas de jornaleros con salario de hambre en los hatos ganaderos del Caribe colombiano. Baroja no realiza una mera observación costumbrista, sino que eleva a un instrumento marginado a la categoría de símbolo metafísico de la existencia humana. Para el escritor, el fuelle no es solo música; es la voz honesta, monótona y áspera de la vida real. El instrumento no busca deslumbrar ni consolar falsamente; sus imperfecciones mecánicas —descritas magistralmente por Baroja como “sobrealientos de asmático”— humanizan el objeto y lo conectan directamente con la vulnerabilidad, la vejez y el cansancio de los cuerpos trabajadores. En un fragmento, Baroja sentencia: “Oh modestos acordeones/ simpáticos acordeones/ vosotros no contáis grandes mentiras poéticas como la fastuosa guitarra/ vosotros no inventáis la gaita... vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar monótona ramplona”.

Mientras la guitarra evoca la pomposidad cortesana o el sentimentalismo andaluz premeditado, el acordeón se considera “ridículamente plebeyo”. Es precisamente en esa falta de linaje aristocrático donde Baroja encuentra su pureza. Al ser el instrumento de los marineros, de los obreros textiles y de los desposeídos de los puertos, el acordeón no tiene cabida en la simulación. Su música tosca es el lenguaje de la supervivencia diaria, una verdad acústica sin filtros que acepta el dolor y la monotonía de la cotidianidad proletaria. Llegó a definirlo como un instrumento con “voz cascada” y “mortecina” que emana de un pulmón artificial; el escritor vasco traza un paralelismo con el desamparo del individuo moderno. La música del fuelle es “ramplona” porque la existencia misma carece de giros heroicos o de resoluciones teatrales para los hombres comunes. No obstante, fue destripado y estigmatizado, su grandeza reducida y su sonoridad maldecida.

Bibliografía

Adorno, T. W. (2006). Disonancias: Introducción a la sociología de la música. Madrid: Akal. [Estudio clave para desentrañar la relación entre las estructuras de poder político y el control de las expresiones sonoras].

Baroja, P. (1906). Paradox, Rey. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo. [Contiene el poema en prosa “Elogio sentimental del acordeón”].

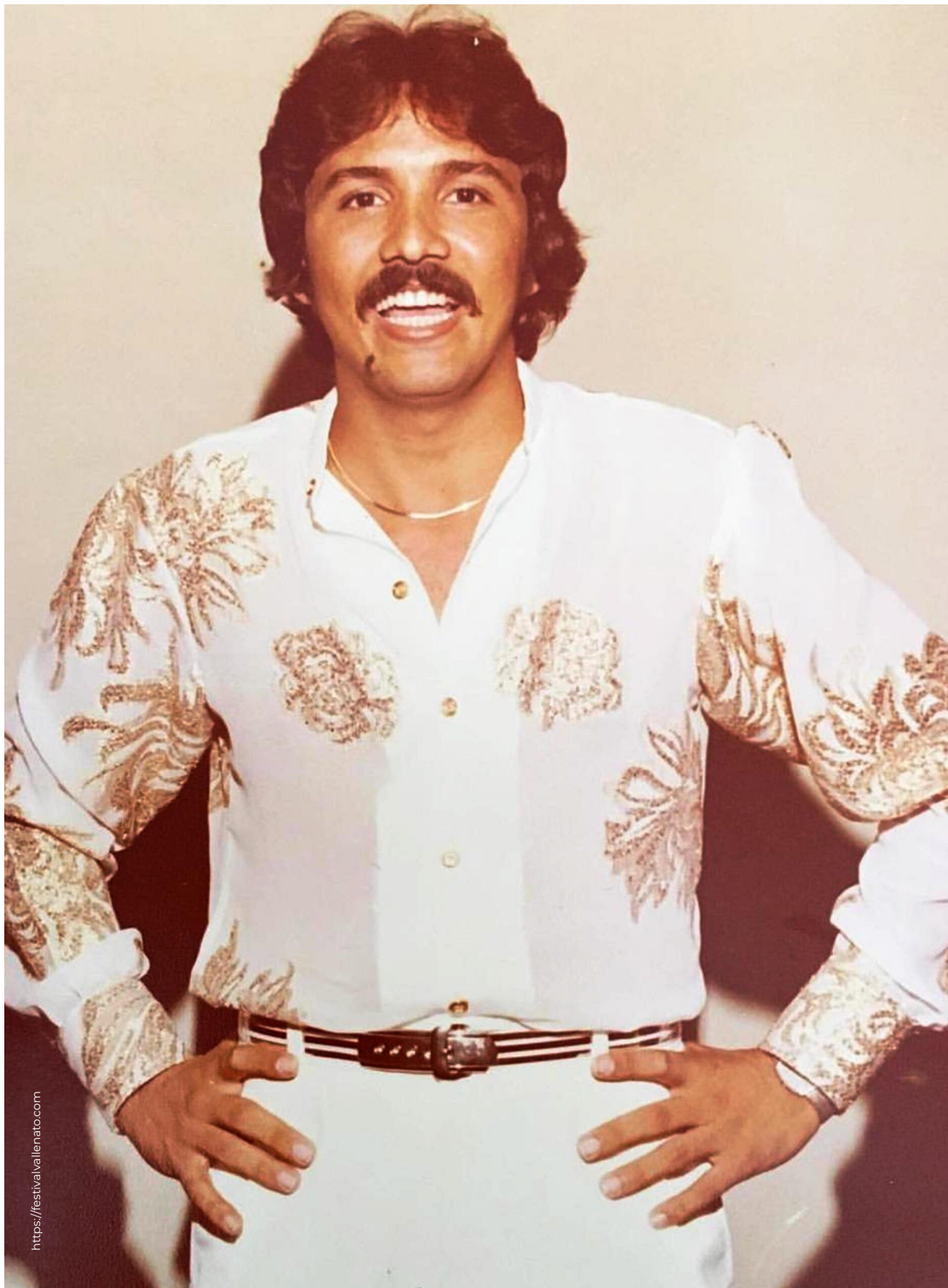
Biba, O. (1980). Musikleben in der Biedermeierzeit (El ámbito musical en la época Biedermeier). Viena: Doblinger. [Análisis de la dicotomía entre la música doméstica de la burguesía y las expresiones populares de la calle].

Eisner, C. (2009). The Accordion's Path: From Vienna into the World. Berlín: Cultural Heritage Press. [Monografía histórica sobre la invención de Cyrill Demian en 1829, la evolución a nota por nota en 1834 y los decomisos del Vormärz].

Foucault, M. (2002). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. [Marco analítico fundamental para examinar el disciplinamiento material y los castigos por sustitución].

Hobsbawm, E. J. (1997). La era de la revolución, 1789-1848. Barcelona: Crítica. [Compendio histórico que contextualiza las realidades del proletariado industrial y las consecuencias de la ola de 1848].

Palmer, A. (1972). Metternich: Councillor of Europe. Londres: Orion Books. [Biografía del canciller austríaco que detalla la organización de su Estado policiaco, el sistema de censura y la red de informantes].



RAFAEL JOSÉ OROZCO MAESTRE: EL CANTANTE DE HOY Y PARA SIEMPRE

In Memoriam

Arminio del Cristo Mestra Osorio
(Profesor Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá)

Este sencillo homenaje a “Rafa”, como coloquialmente se le decía a uno de los artistas con más carisma y mayor aceptación en el folclor de la caja, la guacharaca y el acordeón.

Particularmente, me hubiera gustado que la susodicha Fundación del Festival de la Leyenda Vallenata le hubiera tributado el homenaje únicamente a él. Se lo merecía y tenía todo el recorrido artístico y musical, tanto en Colombia como más allá de nuestras fronteras; pero bueno, la Fundación es dueña del festival; tomó la determinación de hacerlo desde su proceder, su autonomía y su decisión administrativa.

Además, el afiche reúne dos momentos diametralmente opuestos desde lo musical: una historia con Rafael Orozco y otra sin Rafa, pero seguía llamándose Binomio de Oro hasta que apareció el Binomio de Oro de América, para continuar dándole consistencia a la oferta y la demanda musicales en el mercado capitalista, y eso me parecía más que interesante para la agrupación, que ya no iba a ser la misma.

¿Por qué no el homenaje a Rafael José Orozco Maestre? Si la versión 47 se le hizo a Diomedes Díaz en el año 2015. La versión 49 a los Hermanos Zuleta, año 2016. La versión 51 a Carlos Vives, año 2018. La versión 55 a Jorge Oñate, año 2022. La versión 57 a Iván Villazón, año 2024. La versión 58 a Omar Geles, año 2025. Tenía todos los méritos, con lujo de detalles, tan grandes como los mencionados en la lista que describo. Con todo un proceso artístico-musical, digno de su época y de estos tiempos, en el que aún se escucha y se programa la música interpretada por el artista.

No hubo un conocedor de esta música, genio, folclorista, artista, que propusiera este nombre, ni se les cruzó por la mente el homenaje a Rafa, y sí incluir al Binomio de Oro de América: o fue la Fundación en pleno quien tomó la sabia determinación. Allí me surge toda sospecha y toda duda: vaya usted a saber los intrínquilis del poder al interior de la Fundación.

Nació el 24 de marzo de 1954 y fue asesinado en la ciudad de Barranquilla el 11 de junio de 1992. Sus padres fueron Cristina Isabel Maestre y Rafael Orozco Fernández. Este 11 de junio de 2025 se cumplieron 33 años de su partida.



Un cantante digno de recordar en cualquier momento de nuestra historia musical. Voz, estilo, cantó como tenía que cantar y supo ganarse un espacio en ese universo con gran calidad artística.

Fue un gran protagonista de la música vallenata. Él se benefició como cantante y la casa disquera obtuvo grandes réditos, lo que constituyó un gran apoyo para la música de acordeón. En sus inicios, poca publicidad, poco interés por el artista, quien le fue dando un estatus social y económico al conjunto de música vallenata.

Un buen ejercicio musical es revisar cada una de sus producciones para darnos cuenta del inmenso aporte que, en aquellos tiempos, le dio a los inicios comerciales de la música de Francisco el Hombre.

Logró llegar a todos los estamentos sociales gracias a su carisma, su seriedad y su talento, por la forma en que convocaba en cada una de sus presentaciones. De igual forma, fue un protagonista en la internacionalización del vallenato. Por eso, hoy, cuando se hace referencia a este ritmo en el exterior, se procura ocultar, por todos los medios, esa puesta en escena de Rafael Orozco.



Con toda una grandeza interpretativa: el cantante que, con su portentosa voz, supo incluir en sus trabajos discográficos a muchos compositores y juglares, dejando también en alto el valor histórico de la canción romántica o lírica, costumbrista o típica, si se quiere.

Tampoco se dejó seducir por el facilismo, ni llegó al extremo de no saber lo que cantaba ni lo que iba a cantar, ni claudicó ante el lagrimeo ni el lloriqueo. Muchos afirman que lo que pudo quitarle seriedad a su forma de cantar fue cuando se le dio por cantar el chancunchá; pero, para él y el Binomio de Oro, fue un éxito comercial por las ventas y las presentaciones en el exterior.

Marcó un hito en la historia de nuestra música vallenata: recogió los viejos cantos y los pulió musicalmente al lado de Israel Romero, con los coros de Carlos Piña, Jairo Serrano, Juan Piña, Marcos Díaz y Esteban “Chiche” Ovalle; estos se convirtieron en piezas musicales dignas de ser escuchadas por todos los amantes del buen vallenato.

Las supo cantar en su estilo sin desvirtuarlas: si quieren constatar, escuchen el tema “Jardín de Fundación”, composición de Luis Enrique Martínez. Así, el acordeón del “Pollo” Israel nos da la sensación de que estaba tocando a cien kilómetros por hora, pero esa propuesta es válida.

Supo cantar bajo arreglos novedosos, visionarios y agradables, lo que permitió actualizar la música vallenata. Repito: sin quitarles la razón de ser a esos cantos, los volvió contemporáneos para la fortuna de muchos melómanos vallenatos.

Fue un artista natural, nada de fingir y volverse famoso a partir de los escándalos mediáticos, ni sembrar cizañas en contra de sus colegas, ni tuvo que recurrir a las liposucciones para detener la arremetida de la obesidad, ni de pantalonetas cortas, ni remiendos, ni pelear con la prensa, cero vulgaridades, la chabacanería no estuvo presente en su estilo de vida, ni llegar ebrio a las presentaciones o pasado de droga.



Supo llenar un vacío en esa época y cuánta falta nos hace. Aclaro: no es nostalgia. Ya que en estos tiempos existen pocos cantantes que sepan asumir este papel de ser las voces y los verdaderos representantes de la música vallenata.

Algunos creen que ser cantante del folclor vallenato es sinónimo de pedantería, grosería, incumplimiento, ostentación y lanzamientos millonarios en el Parque de la Leyenda o en el Estadio Nemesio Camacho ‘El Campín’.

Hasta da pena la manera en que se expresan y la forma de hablar. El vallenato también se mueve en otros universos concebidos a partir de la forma de vestir y actuar. Esta música también nos permite ser observada desde la estética y la ética.

Todavía hoy recordamos cómo nuestra música de acordeón era subestimada y subvalorada por la élite de la época; le otorgaban poco espacio y le atribuían numerosos descalificativos. Pero el artista de Becerril supo afianzar ese camino que mínimamente habían empezado a labrar: Guillermo Buitrago, Alejandro Durán Díaz, Abel Antonio Villa, Aníbal Velázquez, Julio Bovea, Alberto Fernández Mindiola y Andrés Landero.

Rafael Orozco no solo cantó para lo local y lo regional, sino que también llevó el vallenato a otros países del mundo. Hoy no nos extraña que este ritmo se escuche en Nueva York, China, Estados Unidos, Madrid, Ecuador, Perú, México, Panamá o República Dominicana. Él sigue siendo una historia viva que le dio un cambio necesario y fundamental al vallenato: partió en dos esta música, antes y después de Rafael Orozco.

Se podría afirmar que es el verdadero cantante romántico del vallenato. ¿Cómo no recordar que fue el cantante de Luciano Poveda y su conjunto para animar fiestas privadas? Ellos nunca lograron grabar. También estuvo al lado de Julio de las Ossa, con quien tampoco logró realizar un trabajo discográfico. Grabó, con Emilio Oviedo, en 1975, dos producciones y tuvo éxitos como “Cariño de mi vida”, “Presentimiento” y “Ausencia”.

Surgió en plena ebullición musical de los Hermanos Zuleta, los Hermanos López y Jorge Oñate: cantó rancheras y fue un gran intérprete de las baladas de Yaco Monti.

Su época marcó a una generación que se va a identificar con su canto, se podría decir que son muy parecidas, similares o con la tesitura



y el timbre de Rafael Orozco, ellos son Gaby García, Jorge Celedón, Jean Carlos Centeno, Junior Santiago, Miguel Morales, Jesús Manuel Estrada, etc.

En el libro autobiográfico, escrito por el médico Fernando Meneses Romero, titulado “Momentos de amor: mi vida, mis canciones”, nos narra ese primer encuentro que tuvo con Rafael José: “Cuando pasábamos por Becerril, Cesar, se me ocurrió que invitáramos a Rafael Orozco, para que nos acompañara a La Gloria. Llegamos al sitio y Rafa cantaba acompañado por un acordeonero del pueblo. La gente se percató de la llegada de Israel, ya famoso por su unión con Daniel Celedón Orsini y su canción “Amanecemos parrandeando”. Los participantes de la parranda se olvidaron del acordeonero acompañante de Rafa y comenzaron a pedir insistentemente que tocaran Isra y Rafa. Los asistentes a aquella parranda campestre y pueblerina tuvieron la oportunidad de escuchar por primera vez mi canción “Momentos de amor”. La grabé en un casete, que guardé como un tesoro por muchos años y que alguien robó de mi carro”.

De igual forma, el abogado y periodista de Fundación (Magdalena), Guillermo Pertúz Patrón, escribió un libro titulado “Emilio Oviedo, el comandante”, en el que relata algunos momentos interesantes de la unión entre Emilio Oviedo y Rafael Orozco.

“Con todos los temas escogidos solo quedaba el trabajo de carpintería, montar todas las canciones, durante casi un mes se entregaron de lleno al trabajo discográfico, entre Emilio y Rafa surgió un gran dilema, Rafael Orozco se inclinaba por grabar “El veintiséis de Mayo” tema compuesto por Diomedes Díaz, mientras que Emilio Oviedo le explicaba a Rafa que “Cariño de mi vida”, también era una composición de Diomedes Díaz, y era más comercial, afortunadamente para los intereses musicales de la agrupación, Rafa entró en razón, todo se encontraba listo.

Con las once canciones “montadas”, el grupo de jóvenes partió hacia Medellín, no sin antes pasar por “Cinco Esquinas”, necesitaban un

atuendo para la caratula del disco, en los famosos almacenes “Me Agacho”, lograron después de regatear precios la “Pinta” para estar acorde con la ocasión, Emilio y Rafa no solo tenían la esperanza que la grabación fuera un éxito, sino que la casa disquera no se arrepentiría de haber tomado la decisión de grabar con ellos, de hacerle tragar las palabras al ejecutivo de la compañía que los había escuchado en Bogotá, además de humillarlos. Emilio ya poseía experiencia de grabación en estudios, le daba los últimos consejos a Rafa para que todo saliera bien...”

Una historia que vino a consolidarse posteriormente con todos los logros artísticos y musicales a los que se hizo acreedora la agrupación El Binomio de Oro, este fue su punto de partida. Solo para recordar: los Congos de Oro en el Festival de Orquestas del Carnaval de Barranquilla, en 1978, 1988, 1989 y 1992, y los discos de oro, que fueron muchos a lo largo de su trayectoria musical.

Trofeos recibidos en el Festival de Música del Caribe 1989, disco de oro, Codiscos, 1984, doble disco de oro, Codiscos 1986, disco de oro: 5 años de oro, Codiscos, 1981, disco de oro, 1984, Caracas (Venezuela) y pare de contar.

Su crimen se movió entre la espectacularidad y el show mediático de los medios de información, a través de una serie de supuestos e hipótesis que dieron al traste con el esclarecimiento de su muerte. Hoy, la población colombiana tiene plena certeza de su propia muerte. ¿Y ya sabemos quiénes estaban interesados en acabar con su vida?

Se siguen tejiendo muchas conjeturas en las que los medios son artífices de la desinformación, por no tener la mínima responsabilidad de saber presentar, informar y comentar lo acontecido con el cantante: vuelven a realizar un refrito como el que salió en estos días y volvió a viralizarse en la red, sin el mínimo respeto por la familia.

Detrás de Rafael hay un sinnúmero de personajes que han actuado de manera descarada

con actos que van contra la ley, muchos le han dado vítores al paramilitarismo, a los narco-trafficantes, han amenizados sus matrimonios, otros saludan a los corruptos que se roban el presupuesto de la nación, se complacen con una dirigencia política y corrupta: y allí no pasa absolutamente nada, se hacen la víctimas y contraatacan a los medios cuando estos les tocan sus intereses: no podemos seguir siendo complacientes con esa ley del embudo.

Las canciones cantadas y sentidas por Rafael Orozco me llevan a decir: un por siempre. El cantante que cautivó con su voz desde sus inicios, y esto me permite usar el término: el goce. Cada vez que lo escucho en mis audiciones musicales, este goce se acrecienta; ese goce como un sentido más, tal como lo describe el filósofo Michel Serres en el libro “Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo”.

“El goce inspira, estremece, danza. La vida danza como una cortina de llamas, la muerte rigidiza; la inteligencia danza... la danza siembra lo inesperado sobre el regreso eterno del ritmo; éste es el comienzo del tiempo. Un cuerpo nunca ha nacido antes de haber danzado”.

Ese goce lo vivo, lo siento, lo danzo: es la largura del tiempo y de la vida, siempre que bailo su música y los ritmos cantados por el gran Rafael José, así sea el chancunchá. Su canto es único: es el placer del goce, es la misma danza que disfruto, donde los pies transitan, se mueven, se acompañan, se atraviesan para seguir viviendo allí, en ese remolino de goce y felicidad musical.

Quiero terminar este homenaje con este escrito del periodista Fabio Poveda Márquez (q.e.p.d.): “Si Rafael Orozco hubiera podido elegir, habría sido un eximio ejecutante del acordeón, en lugar de lo que es ahora: un vibrante cantor vallenato. Por lo menos eso fue lo que más le gustó de niño. Y debía ser así, en caso de que hubiera seguido la tradición que le había marcado su viejo Rafael, quien tocaba muy bien el acordeón...”

Clase aparte: El Binomio de Oro. Como ejercicio musical, por favor, escuchen estas joyas: “Habíamos terminado” (Roberto Calderón Cujia), “Recuerdos” (Hernando Marín), “Quise manchar tu alma” (Fernando Meneses Romero) y “Solo quise ser feliz” (José A. “Chiche” Maestre).



<https://www.elheraldo.co>



JULIO ERAZO: “AQUÍ ESTÁ EL MAGDALENA”

... *El Magdalena inspiró tu tonada.*
J. Erazo (1968)

Marina Quintero Quintero
(Profesora Universidad en Antioquia)

El jilguero de la Sierra Nevada

En el segundo quitenio de la década de los 40 del pasado siglo, el panorama musical del litoral Caribe colombiano se engalanaba con la música del joven cienaguero Guillermo Buitrago, quien, acompañado de magníficos intérpretes de la guitarra, transitaba con notable aceptación por los radioteatros de *La Voz de Ciénaga* y de *Radio Magdalena*, en Santa Marta. El “gran artista de la guitarra y la canción”, como se le conoció desde 1945, se convirtió en un verdadero acontecimiento musical y el eco de sus cantos desbordó las fronteras locales y llegó a la meca, Barranquilla, ciudad cosmopolita abierta a modas, ideas e influencias renovadoras en el campo de la música y del arte en general.

En sus posicionados programas estelares, Emisoras Atlántico contribuyó decisivamente a dimensionar al cienaguero al estrellato, en tiempos en que las músicas provenientes de países como Cuba, Argentina, y México dominaban el ámbito musical del litoral y, coincidió también, con el apogeo de su orquesta Emisora Atlántico Jazz Band, cuyos cantantes Jaime García, bolerista de altísima categoría y Oswaldo Castilla, “Castillita”, en el estilo tropical, hacían historia.

Más, no fueron solo las actuaciones en Emisoras Atlántico las que extendieron la fama del cantor; también las grabaciones en el sello *Discos Fuentes* y los acetatos que se producían en máquinas cortadoras, como las de Víctor Amórtegui, contribuyeron al fenómeno Buitrago. Anota Caballero Elías (2001), su biógrafo, que empresarios y agentes de la farándula se disputaban el privilegio de contar con su participación en festejos familiares y en eventos sociales en los que quedaría la huella de su arte.

Si bien a finales de 1945 la historia registra el inicio de su grandeza, es en 1947 cuando su brillo lo convierte en ídolo y en intérprete de moda; entonces, su estilo interpretativo y su particular formato lo posicionan como icono de la guitarra en la música del Caribe.

El 19 de abril de 2020 se conmemora el centenario del natalicio de Guillermo de Jesús Buitrago, *El Jilguero de La Sierra Nevada*, nacido en San Juan de Ciénaga, departamento del Magdalena, quien ostenta el mérito de haber sido el creador de un estilo musical caribeño afincado en las cuerdas de las guitarras, con el cual tejó una importante y bella expresión de la identidad nacional, estilo que ha permanecido en el devenir de los tiempos y las generaciones salvando fronteras raciales y



generacionales. Para los colombianos, Buitrago significa la renovación de la alegría, la puesta en escena de los anhelos gozosos que las exigencias de la realidad limitan; por ello, el sentimiento nacional lo eleva a símbolo de la tradición navideña.

Erazo trotamundos del folclor

Finalizaba la década de 1940 y el guamalero Julio Erazo, con escasos 20 años y unas cuantas canciones en su equipaje, se arriesgaba a lo que hasta entonces era la mayor empresa de su vida: conquistar Barranquilla, por entonces epicentro de las grabaciones en vinilo. Intentaría la difícil tarea de forjarse un lugar en un territorio ya ocupado por la voz y la guitarra sonora de Guillermo Buitrago, a quien el país reconocería muy pronto como *El Jilguero de la Sierra Nevada*.

Barranquilla le permite al joven músico realizar muy pronto uno de sus mayores anhelos: conformar un trío según la tendencia de la época: guitarra puntera, guitarra acompañante y guacharaca, con la interpretación de Juan Madrid en el punteo del artesanal instrumento, Luis Mosquera, oriundo de Santa Ana, Magdalena, y Erazo en la guitarra acompañante y la voz. Sin perder de vista el objetivo de llegar a los estudios de grabación, el trío recorría los bares más concurridos interpretando canciones de Buitrago en pleno apogeo y, por supuesto, las propias, lo que le daba a la agrupación un plus que sabían aprovechar.

Fiel a sus ilusiones, Erazo se convirtió en un asiduo visitante de las instalaciones de *Discos Atlantic*. Pensaba que en cualquier momento llegaría la ocasión de mostrar la obra que el público barranquillero de los estaderos cercanos al estadio *Romelio Martínez* venía ratificando noche a noche. Finalmente, llegó el día.

En octubre de 1950, Juan Madrid, que ya trabajaba en la empresa, le comunicó, con cierta sorna, que los jefes estaban cansados de verle la cara a diario ofreciéndoles sus composiciones. Fue entonces cuando el gerente le ordenó al secretario que recibiera a

él y a su acompañante. Recuerda, Julio, que ingresaron a la fábrica y los hicieron pasar al depósito donde almacenaban los discos ya empacados, no a las oficinas ni al estudio de grabación, y fue al secretario a quien le interpretaron las obras, no al director artístico. Este evento fue interpretado por el compositor como un acto de buena voluntad, más que un verdadero interés en las obras que ya habían escuchado durante muchos meses en las rondas musicales que a diario realizaban los noveles músicos. Era solo un paliativo.

La primera canción que presentó en aquella oportunidad fue la *Puya guamalera*, con tal impacto que precisamente fue esa la primera obra escogida. *Discos Atlantic* la grabó con el acompañamiento musical de su agrupación, *el Trío Caribe*.

Oigan ustedes la puya guamalera
La que alegra a las viejas casadas y solteras (bis)
Báilenla suave con paso menudito
Con un traguito de ron y cuatro velas (bis)

Primera experiencia exitosa de Erazo en el campo del disco, primer boom en el ambiente tropical barranquillero y Erazo se convierte en un trotamundos del folclor, reconocido, solicitado y aplaudido.

En Buenavista caserío vecino de su natal Guamal nacieron las canciones que empoderaron su carácter y sus anhelos de gloria; *Lejos de tí*, *La carta*, *La puya Guamalera*, *Yo conozco a Claudia*, *La espumita del río*, *Rosalbita*, *El caballo pechichón*, entre otras y en noviembre de 1950 con *Discos Atlantic Jazz Band*, dirigida por el maestro Guido Perla, con el *Trío Caribe* esas canciones se convertirían en obras llamadas a ser reconocidas éxitos de primer orden. *La puya guamalera* y *Yo conozco a Claudia* fueron catalogadas como semblanzas de su tierra guamalera, de las profundas huellas que dejaron en su alma y en su temperamento artístico. *La puya guamalera* fue llevada al disco en versión realizada por Juancho Esquivel y su magistral orquesta, con vocalización de Bienvenido Granda, además de varios conjuntos, y solistas de talla nacional e internacional.

El éxito logrado le permite al magdalenense ocupar puestos en la disquera; la empresa lo reconoce y le asigna tareas en el ámbito de la dirección artística, lo que le permite apostar por nuevos proyectos personales. Conforman el *Trío Erazo* y graba un sencillo acompañado por un acordeonero desconocido, pero bien referido por Víctor Amórtegui. Se trató de Alejandro Durán, quien, además de ser un buen vocalista, demostró ser un compositor solvente. Grabaron el merengue *La trampa* y el paseo *Joselina Daza*, la primera grabación comercial en la que Alejo Durán interpreta el acordeón y canta; Carlos Vélez toca la guacharaca; Rafael Mojica, la caja; y Julio Erazo armoniza en la guitarra. Acontecimiento que marca un hito en la historia de la música vallenata.

La amistad con Alejo Durán se hace firme y duradera, el encuentro sellado por la mutua admiración allega la compenetración de sus espíritus creadores y en el sello disquero *Tropical*, Alejo graba con su estilo tradicional obras de Erazo de gran valor identitario: *Rosalbita*, *Quédate tranquila*, *El pañuelito*, *El caballo pechichón* y otras considerados hoy clásicos en el concierto musical vallenato.



De los orígenes

Por las calles polvorientas y coloradas del suelo prehistórico de Guamal han transitado grandes poetas, escritores, cantantes y decimeros: un enclave folclórico y natural donde transcurrieron la infancia y la juventud de Julio Erazo.

El compositor nació el 5 de marzo de 1929 en Barranquilla, ciudad donde floreció el romance de sus padres desde antes de su matrimonio. Un año después del nacimiento de Julio decidieron radicarse en el encantador municipio ribereño. Nuestra Señora del Carmen de Barrancas, hoy Guamal, fue fundada por Fernando de Mier y Guerra el 16 de julio de 1747 y constituida en municipio por la Gobernación del Magdalena el 2 de julio de 1904.

Su padre, el nariñense José Ignacio Erazo, periodista destacado de principios del siglo XX, contrajo matrimonio con la distinguida dama Carmen Cuevas Millary, oriunda de la tierra guamalera. En este paraje de encantos establecen su hogar; el padre se dedica a la enseñanza en la escuela primaria y a compo-



ner canciones y poemas. Su señora esposa, aficionada al tango de Gardel, cantaba y tocaba el piano con exquisitez.

La fibra creativa de su madre y la sensibilidad romántica de su padre incidieron en su espíritu musical, inquieto desde sus primeros años por el canto, la composición y los sonidos percutivos que obtenía de instrumentos artesanales, fruto de su inventiva natural. Así, sus pequeños poemas cantados nunca fueron huérfanos de riqueza rítmica ni de cadencia melódica.

A sus 18 años ya la composición y la interpretación habían ganado fuerza en su talante musical, más aún, por el aprendizaje de la guitarra, instrumento regalo de su padre. Fue un guitarrista empírico que se solazaba en el remanso trovadoresco de la serenata, ritual de cortejo por excelencia.

Su obra es testimonio de la dimensión creadora del hombre caribeño que se mueve con soltura por los aires de la expresión nacional e internacional: boleros, tangos, rancheras, corridos, vales, porros, cumbias, merengues, bambucos, puyas, sones, paseos, paseitos, dan cuenta de la pluralidad rítmica, melódica y temática fraguada en la exuberancia del cálido paisaje ribereño que se quedó en sus cantos.

Una canción en ritmo de cumbia exalta al millero, ejecutante de la flauta de millo, instrumento autóctono con el cual Erazo da cuenta del valor identitario de la cumbia. El *millero* es un canto inédito, nacido del sentimiento costumbrista del autor.

Cuando usted escucha una cumbia, le llegan muchos recuerdos

La playa, tal vez la luna o el cielo con sus luceros
Quizás recuerde una tarde con nubes multicolores
Una casita, una calle en donde usted tuvo amores
Nos acordamos de todo, del placer y del dinero
Pero nunca recordamos al pobrecito millero

Quién hace la cumbia, el millero
Y quién es que tona, el millero
Quién te para el vello, el millero

Y a ti quién te emociona, el millero
El millero, el millero

Este hombre lleva en su sangre la música de su pueblo

Por eso sus notas tienen un acento lastimero
Con un corazón alegre trina y trina este jilguero
No se cansa ni se rinde, el millo es su compañero.
Por eso quiero brindarle este canto muy sincero
Para cuando oigan la cumbia no se olviden del millero

Quién mueve la gente, el millero
Y quién le da calor, el millero
Y a ti quién te entusiasma, el millero
Y te alegra el corazón, el millero
El millero, el millero

En Guamal las expresiones nacionales e internacionales confluyeron en el espíritu inquieto y creador de José Garibaldi Fuentes, compositor de obras sobresalientes, boleros y tangos, en el que se afincó la tendencia romántica de la época. Garibaldi Fuentes, cercano en los afectos al joven Erazo, le transmitió sus inquietudes musicales en un magisterio fecundo que el discípulo nunca ha dejado de exaltar y reconocer.

Sus primeras composiciones, afirma Erazo, fueron boleros que cantó en Guamal: “Mi maestro musical fue Gari Fuentes; recuerdo que sus primeras canciones eran boleros. Siempre andábamos juntos y cuando se llegó el momento supe que deseaba componer. Hice algunos boleros a muchachas del pueblo. “Perjura” titulé estos versos”.

No me importa que me olvides
Si yo sé que te he faltado
No me importa que me olvides
Sé bien que yo te he amado

En Buenavista, se desempeñó durante algunos años como profesor de la escuela primaria, labor que ejerció con dedicación y buen criterio, por lo que fue objeto de especial aprecio y estimación. En este lugar, adornado por los encantos de la Depresión Momposina, conoció a Elides Martínez, una joven de 15



años, de quien se enamoró perdidamente, hasta el punto de requerirla en matrimonio. Sus padres no consintieron el prematuro pedido de mano; antes bien, la apartaron de su influencia y la protegieron en los predios de una finca de su propiedad. Invadido por la nostalgia, el enamorado buscó refugio en sus fantasías y el exuberante paisaje de la ribera del Magdalena sirvió de marco a su inspiración. Precisamente, en una noche lluviosa, cuando su guitarra sonó en un derroche de sensual complicidad, cantó para ella la melodía de un tango que tituló “Lejos de ti”.

Hoy que la lluvia
Entristeciendo está la noche
Y las nubes en derroche
Tristemente veo pasar

Viene a mi mente
La que lejos de mi lado
El cruel destino ha robado
Solo por verme llorar

Y a veces pienso
Que es tal vez mi desventura
La causa de esta amargura
Que no puedo soportar

Quiero estar al lado de ella,
Para decirle que es bella
Para decirle que nunca
Podré dejarla de amar

Nació así un clásico del tango colombiano, grabado en 1954 con el sello Sonolux por Los Caballeros del Tango, una agrupación poco conocida. Debieron transcurrir poco más de cuatro años para que los colombianos descubrieran las sonoridades de sus sentimientos y la belleza de su lírica. *Lejos de ti* recorrió Latinoamérica, Europa y Asia, conquistando el gusto de los enamorados, y su compositor realizó su ilusión amorosa nueve años después, cuando finalmente se casó con la niña del pueblo que lo inspiró.

Durante el tiempo de aquella larga separación, su corazón se abrió a la tristeza y, desde lo hondo de su soledad, escribía para ella y cantaba para ella. Algunas cartas a escondidas liberaron de su alma la amargura, y la desolación y el canto fueron haciendo su destino. Así nació la canción “Te escribí una carta”, grabada en 1969 por Pedro Laza y su banda para el sello Discos Fuentes.

Me ha dolido que te vayas
Pa’ tierras lejanas
Porque yo quiero tenerte
Cerca de mi alma

Ahora cómo me compongo
Pa’ ponerle serenata (bis)

Una vez me fui muy lejos
Y te escribí una carta
Porque las noticias tuyas
Me hacen mucha falta

No quisiste contestarme
Porque tú eres muy ingrata (bis)

Pero vas a darte cuenta
Ahora que te vayas
Que tan lejos de tus tierras
Algo te hace falta



Y estarás con una gana
De que te mande otra carta
Pero yo no te la mando
Porque tú eres muy ingrata

Y tendrás que regresarte
A escuchar mi serenata (coro)

Su palabra se abrió camino en la convicción del canto. Amorosa, retadora, altanera... palabras que le dirigió en una carta: un maravilloso presente. El amor es, en suma, un mal, a la vez que una palabra, una carta, una canción.

Del romance prohibido

Las ansias de amar no se silenciaron en su enamoradizo corazón. Rosalba Beleño Piñeres, a quien había conocido años atrás en su primera juventud, cuando ella solo era una niña agraciada que transitaba inocente sus horas infantiles, ahora se cruzaba en su camino convertida en una bella mujer de labios tentadores. Y esos labios que antaño solo le habían sonreído ahora colmaban el raudal de sus pasiones. La mirada de la joven doncella conmocionó su ser y él, la convirtió en canción. *Rosalbita* es el canto del amor vehemente.

Hace como cinco años
Yo dejé a Rosalba siendo una niñita
Claro que desde ese tiempo
Ya se le notaba que iba a ser bonita

Da la casualidad que a mi regreso
La encuentro convertida en señorita
Con unas ganas de robarle un beso
Para saber a qué sabe su boquita

Esos ojos que hace tiempo
Sólo me miraban con ojos de niña
Cuánto daría yo ahora
Que me miraran pero con cariño

¡Ay!, Rosalbita, no me decepciones,
Quiéreme más y dame tu boquita
Dame un poquito de tus ilusiones
Que yo te doy de mi alma una miguita

Pero Rosalba Beleño Piñeres era solo una visitante de aquellos parajes veraniegos. Ella vivía al otro extremo del río y el enamorado esperaba su regreso, apostado en aquella calle larga, convertida en malecón, enmarcado por heliconias multicolores, cantágalos y capuchinos rojos, paraíso natural, fuente de inspiración. Ahí acudía Erazo para calmar sus ansias de amor. Apostado al borde de los acantilados turbulentos, imaginaba “la espumita del río” como un emisario capaz de

indagar y conocer los secretos de su alma.

Ahí te mando mi cariño por la espumita del río
Es un pedazo de mi alma que va muriendo de frío
Como no vienes a verme mi cariñito te envío

En la espumita del río, en la espuma del río

Morena si tú supieras lo que tiene el pecho mío
Un corazón que se agita hacia tu recuerdo lo guío
Ahí te van mis ilusiones, ahí te va el corazón mío

En la espumita del río, en la espumita del río

Acércate a la orillita en los momentos de hastío
Y mira las espumitas que van vagando en el río
Un pedazo de mi vida que poco a poco te envío

En la espumita del río, en la espumita del río

El romance con Rosalbita se solazó en la ausencia. Le cantó a sus ojos, a sus labios, a sus ansias... cantó su amargura, su tristeza; cantó su historia de amor. “*Hace un mes*” es un canto redentor, una narración de sí mismo, una recuperación de su memoria...

Hace un mes que no te miro
Hace un mes que no te abrazo
Hace un mes que no suspiro
Apretado entre tus brazos

Hace un mes, hace un mes
Hace un mes, hace un mes que no te abrazo
Hace un mes, hace un mes
Hace un mes que no estoy entre tus brazos

Hace un mes que estamos lejos
Saboreando esta negrura
Tú pensando en mi tristeza
Yo pensando en tu amargura

Siempre te llevo en la mente
Y mi corazón te evoca
Tengo sed de aquella fuente
Que siempre encuentro en tu boca
Recordando aquella fuente
Dulce y fresca de tu boca

Hace un mes, el maestro Julio Erazo obtuvo el disco de oro por sus ventas de 1967. Hace un mes, *La Espumita del Río* fue grabada por Los Corraleros de Majagual cuando el joven poeta integraba la agrupación como compositor estelar y cantante. Fueron muchas las canciones que el magdalenense aportó a la agrupación, por lo menos unas 50 en diez álbumes que recorrieron el territorio nacional y más allá. En una de tantas presentaciones en Valledupar, recuerda nuestro cantor que el lírico compositor vallenato, Gustavo Gutiérrez Cabello, quien por entonces ya cubría el pentagrama con sus versos de amor, se acercó a la tarima donde Julio fungiría como cantante y terminó por presentar y cantar una de sus más inspiradas canciones. En su presentación dijo al público que entusiasmado aplaudía:

— ¡Erazo es el compositor romántico de Los Corraleros de Majagual!

A partir de ese momento, en cada presentación, a Erazo le llamaron *el romántico de los Corraleros*.

Y sobrevino a Elides Martínez el miedo a dejar de sentirse amada; y a Julio, el temor a transgredir... “*La falta de amor es región donde se perfila un nuevo mapa de lo propio sin propiedad*”, afirma la psicoanalista búlgara Julia Kristeva. ¿Acaso lo subyugan otras idealizaciones? Se pregunta la esposa. ¿Encontró un nuevo código amoroso?, ¿Otras aspiraciones? Elides habla del engaño...

La mujer que tengo
Se pone celosa y guapa
Porque yo compongo
Canciones pa' las muchachas

Por ejemplo, ahora
Conmigo se puso brava
Porque yo compuse
Un paseo para Rosalba

Déjate de cosas
Quédate tranquila
Que yo no te cambio
Por nada en la vida





No creo que sea malo
Mirar unos labios rojos
Tampoco es pecado
Cantarle a unos lindos ojos

Yo a ti no te canto
Pues no necesito de eso
Te quiero y me quieres
Y son para mí tus besos

Cuando terminaba la década, en el puente Pumarejo, en la vía que conduce de Ciénaga a Santa Marta, un fatal accidente automovilístico le quitó la vida a Rosalba Beleño Piñeres.

— Hasta siempre, Rosalbita, fiel a tu recuerdo, eternamente como antes, como cuando fue... es la queja del amante, del amado...

El maestro José Garibaldi Fuentes, su mentor, ante el impacto de la noticia, lleva sus sentimientos al verso, a la canción; hace el canto titulado *Me Dejaste Solo*, paseo que grabó Alfredo Gutiérrez en 1969, uno de los mayores éxitos de su carrera.

Me dejaste solo
Muñequita consentida

Triste me dejaste
Con una profunda herida
Eras mi alegría
Desde que fuiste muy niña
Mucho te quería
Porque tú eras muy bonita

Hoy te canto triste
Para recordar la historia
De nuestro romance
Que aguardo yo en mi memoria

Dios quiso que pronto
Te marcharas de mi lado
Dejándome penas
Y el corazón destrozado

Coro
Rosalbita consentida
Me dejaste solitario

Para qué quiero la vida
Si me la paso llorando
Pues mi alma está conmovida
Con este horrible guayabo

Hoy que te has marchado
Para siempre vida mía
Siento un gran guayabo

Porque mucho te quería

Ahora cómo hago
sino tengo quien me quiera
viviré llorando
por tu amor hasta que muera

Ante la muerte, el antes y el después chocan de frente en un temible jamás... el no tiempo del amor y el temor de profanar las conveniencias... entonces no fue suficiente la rúbrica de Garibaldi Fuentes en la autoría. —*Esa es la lírica de Julio* —dijo Elides Martínez en aquella ocasión.

Epílogo

Con la creación del departamento del Cesar, sancionado por Ley 25 del 21 de diciembre de 1967, y la separación del departamento del Magdalena con la consecuente desaparición del Magdalena Grande, el renombrado compositor Rafael Escalona, en su discurso alusivo, mencionó que esta división no traería buenos tiempos para el nuevo Magdalena, ya que el Cesar y La Guajira se ennoblecían con los grandes compositores e intérpretes. Estos comentarios incentivaron a Julio Erazo a componer y escribir la canción *Aquí está el Magdalena*, un canto a todas luces redentor.

Me contaron que Rafa había dicho
Que ahora sí se fregó el Magdalena
El César se quedó con todito
Inclusive con la música buena

Que se acuerde que acá quedé yo
José Barros también Choperena
Gari Fuentes, Andrés Paz, Abelito
Pacho Rada, Martelo y Marchena
Rafa aquí está el Magdalena
Rafa con sus mil cosas buenas

Para todos ha sido un orgullo
Ver un hombre por tierras lejanas
Pero piensa en los tiempos aquellos
Cuando el Magdalena inspiró tu tonada

• • • • •

Bibliografía

Caballero, E. (1999). Guillermo Buitrago: cantor del pueblo para todos los tiempos. Discos Fuentes Ltda. Medellín.

Kristeva, J. (2009). Historias de amor. Siglo XXI Editores. México.

Pedrozo, J. (2004). Encuentro. Entrevista realizada a José Barros y Julio Erazo. Santa Marta.

Pedrozo, J. (2006). Julio Erazo. El master de la juglaría pocabuyana. Secretaría de Cultura y Turismo. Santiago de Cali.

Pélaez, O y Jaramillo, L. (1996). Colombia Musical. Una historia, una empresa. Discos Fuentes Ltda. Medellín.

Quintero, M. (2018). Juglares y trovadores del Caribe colombiano, trashumancia, poesía y canción. Aula Abierta. Facultad de Educación, Universidad de Antioquia. Medellín.

Conversaciones con el folclorista Pedro Alfaro, oriundo de Guamal, Magdalena. Medellín (2018-2019).

