

León Darío Montoya Montoya

leon.montoya@correounivalle.edu.co

Ens.hist.teor.arte

León Darío Montoya, “Las portadas de los discos LP del Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 57-75.

RESUMEN

El presente artículo presenta un análisis iconográfico de una muestra representativa de cuatro portadas y contraportadas, del total de dieciocho discos LP grabados por el Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya (1936-2011) a mediados del siglo XX. Desde diferentes perspectivas, el trabajo considera, fundamentalmente, la interrelación de la imagen con que se promocionaba dicho grupo musical con la música andina colombiana de la cual se consideraba su representante.

PALABRAS CLAVE

Iconografía musical, portadas, LPs, música andina colombiana.

TITLE

The covers of the Trio Morales Pino's LP records with Diego Estrada Montoya: An iconographic analysis.

ABSTRACT

This paper presents an iconographic analysis of a representative sample of four covers and back covers, of a total of eighteen LP albums recorded by the Trio Morales Pino with Diego Estrada Montoya (1936-2011) around the middle of the twentieth century. Taking into account different perspectives this work explores the relationship between the image with which the group was promoted and Colombian Música Andina, the musical style that the group mainly represented.

KEY WORDS

Music iconography, album covers, LPs, Colombian Música Andina.

Licenciado en Música, Magister en Historia, y Doctorando en Humanidades de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). Profesor Asociado en la Escuela de Música de la Universidad del Valle en el área de Musicología donde se ha desempeñado como Director de Programa, de Escuela y de Investigación, Credenciales y Extensión. Coordinador del Área de Musicología y fundador y Director de Plan Pentagrama. Ha realizado cursos de especialización en educación musical en Chile y es Coordinador del Área de Músicas Tradicionales y Populares de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura (IPC) en Cali. Es miembro de la *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM).

Recibido 17 de marzo de 2021

Aceptado 21 de mayo de 2021

Las portadas de los discos LP del Trio Morales Pino con Diego Estrada Montoya: Un análisis iconográfico

León Darío Montoya Montoya

Introducción¹

El estudio de la iconografía de las portadas y contraportadas de los discos en interrelación con lo allí grabado es un terreno que merece atención en su conjunto y no como universos separados.² Éstas, como objetos culturales y parte integral de su música y estilo, nos acercan al entramado sociedad-tiempo-músicas en el que se desenvolvía el Trío Morales Pino (TMP) con Diego Estrada Montoya (DEM) en la industria discográfica colombiana.

En tal sentido, las valoramos aquí como una fuente visual de análisis al igual que fotografías, pinturas, mapas y cartas que junto a audios de los discos, representan una pieza de información empírica desde lo documental y estético y que “al considerárseles objetos culturales se incorporan a la vida cotidiana”.³ En ellas podremos encontrar una

¹ El presente artículo es el resultado de uno de los temas desarrollados en la tesis “Diego Estrada Montoya y la bandola en el entramado de las músicas andinas colombianas, 1950-2011” inscrita en el Doctorado en Humanidades, Línea Historia Cultural de Colombia.

² Por ser de uso más internacional, se opta por el término portada para designar la cubierta delantera del empaquetado del disco, aunque en varios textos se emplea indiscriminadamente el de carátula. Además, La Real Academia Española nos deja dudas dado que define portada como una cubierta delantera de un libro, de cualquier otra publicación o escrito. Carátula la considera una cubierta o portada de un libro o de los estuches de discos, cintas o video. Consultado en www.rae.es 15-03-2021.

³ Ana Laverde, en su ponencia “Imágenes y narrativa. Un estudio de los bailes de Carnaval del Teatro Solís de Montevideo a través de su iconografía” propone que en las imágenes de afiches de estos bailes se permiten ver aspectos de la vida social de manera más clara que en documentos escritos. En: XIV Congreso IASPM-AL, 30 noviembre- 4 diciembre de 2020, Medellín, Colombia.

representación, expresión y comunicación de los pueblos. Captan ideas, actitudes y mentalidades, se evidencian ciertos gustos de la población y se identifica qué es lo heterogéneo de la población⁴. Así, tienen algo que decir, puesto que se convierten en objeto de memoria en la construcción del pasado y el presente de la sociedad y sus músicas.⁵

El Trío Morales Pino (TMP) lo integraron Diego Estrada Montoya (1936-2011), Álvaro Romero Sánchez (1909-1999) y Peregrino Galindo Rivas (1908-1986) en bandola, guitarra y tiple respectivamente. Hemos considerado su fecha de creación el 9 de agosto de 1959 hasta el año de 1973, un período con una trayectoria continua en diversos escenarios para luego disgregarse.⁶ Sin embargo, en otras etapas de su vida asociativa reaparecerán ocasionalmente. Se reintegraron a finales de 1976 para un concurso en la ciudad de Ibagué y ocasionalmente en diversos eventos en los años siguientes hasta el comienzo de su disolución en 1978, cuando su director y guitarrista, Álvaro Romero Sánchez, se traslada a Bogotá por motivos de salud⁷. La disolución definitiva del trío, luego de un itinerario estable por 19 años y posteriores continuidades y discontinuidades, se produce por fallecimiento primero de Galindo (1986) y luego por Romero (1999).

El TMP, con Estrada como bandolista, participó en la creciente industria discográfica nacional colombiana en las décadas de los años 1960 y 1970, suscitando un creciente interés de la casa disquera Sonolux de Medellín en la producción de volúmenes para un público y discófilos con una inclinación del gusto por el estilo de las músicas andinas colombianas.

Su producción discográfica está conformada por un corpus de 18 grabaciones en formato analógico de vinilo. En tamaño 33 1/3 rpm corresponden dos volúmenes con la casa disquera ZEIDA (Medellín), 14 con la Industria Electro-Sonora Sonolux (Medellín) y uno con RCA Víctor. Completa la producción uno con la Flota Mercante Grancolombiana en dimensión 7" EP.⁸

⁴ Renzo Ramírez Bacca, *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiar en las ciencias sociales*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2010, p.115.

⁵ Heron Vargas en su ponencia "Corpo e perfomance nas capas de disco da joven guarda" propone tres categorías para pensar la cubierta del disco: como medio, espacio de representación visual y objeto de memoria. En: XIV Congreso IASPM-AL, 30 noviembre- 4 diciembre de 2020, Medellín, Colombia.

⁶ Una de las varias referencias a su creación aparece escrita por Diego Salcedo Salcedo, autor de la nota del Programa de mano del Concierto de Música Colombiana organizado por la Casa de la Cultura de Buga en el Teatro Municipal, Buga, miércoles 24 de julio, 1985, 8:00 p.m. FDDEM, C. núm. 6.

⁷ "La salsa es un sonido para mover los pies", *El Espectador*, Bogotá, 25 de julio, 1978, 3B

⁸ Para una historia de la industria discográfica en Medellín entre 1950-1990 véase Carolina Santamaría Delgado, "El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro

La muestra representativa de cuatro grabaciones que aquí analizaremos corresponden a los años de 1962 (ZEIDA), 1966 y 1968 (Sonolux) que se identifican con siglas y números según consecutivo del disco de la casa disquera. ZEIDA se registra con las letras LDZ más cinco dígitos que indican número de serie; Sonolux con la sigla LP seguida de cinco dígitos más la sigla IES acompañada de cuatro o cinco dígitos.⁹ De esta selección, se ha intentado que las valoraciones a la iconografía, en relación con el repertorio del disco, se aproximen a una visión del total de la producción del TMP en la industria del disco analógico. No se pretende desde ellas generalizar.

Estrada, el bandolista del trío, nació en la ciudad de Guadalajara de Buga un 1° de octubre de 1936 y desde joven abandonó sus estudios en el Colegio para dedicarse a la música pese a las prohibiciones de su padre Don Lucas Estrada. En la década de los años 1950s, recorrió la nación con el cuarteto Los Gavilanes interpretando música de baile pero pronto se inclinó por la que en su tiempo se le denominaba “música andina” o “música colombiana”, considerada, por un gran sector de la población, la identitaria de la colombianidad.

Luego, en 1959 fue invitado a integrarse al Trío Morales Pino que dirigía Álvaro Romero Sánchez y desde allí se le vio ascender en una carrera de éxitos y considerársele el mejor intérprete de bandola. A la par, y debido a la aceptación del público por las músicas que interpretaran, el trío fue llamado a grabar varios volúmenes con las casas disqueras Zeida, Sonolux y RCA Víctor. A partir de esta producción, acrecentaron su presencia como intérpretes en escenarios nacionales e internacionales.

Se pretende demostrar cómo la iconografía de las portadas y contraportadas de discos de vinilo (LP) y las músicas que allí grabara el bandolista colombiano Diego Estrada Montoya con el Trío Morales Pino (bandola, tiple, guitarra)¹⁰, muestran una visión de lo que en gran parte del siglo XX se denominaba “música colombiana” o “andina”.¹¹

de la industria discográfica antioqueña”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 37,2019, University of Texas Press, pp. 51-65. DOI: 10.7560/SLAPC 3703.

⁹ ZEIDA fue creado en Medellín, Colombia (01 de julio,1950), luego se denominó Compañía Colombiana de Discos (CODISCOS). El nombre proviene del apellido de su fundador Alfredo Diez pero escrito en dirección de derecha a izquierda (DIEZ = ZEID) al que le agrega al final la primera inicial de su nombre (A).

¹⁰ Referente a estos tres cordófonos del trío andino colombiano véanse los textos de: María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón R, “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”, *Artes La Revista*, vol. 4, 7 (enero-junio 2004), Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, pp. 44-53 y el de Manuel García Orozco, *Elementos estructurales del pasillo y el bambuco instrumentales. Estudio de análisis musical a la obra de Álvaro Romero Sánchez*, Bogotá: Noname, 2014.

¹¹ Para el presente estudio se le nomina en plural como músicas andinas colombianas en cuanto son un lenguaje sonoro, no de uno sino de una diversidad de repertorios que identifican a una de las regiones de la nación colombiana.

Se trata de un estudio cualitativo desde la Historia Cultural y la Musicología que interrelaciona lo musical con la iconografía y sus diferentes lecturas y competencias. Desde allí se mira lo dialógico entre músicos/músicas e imagen que evidencian una heterogeneidad de músicas (repertorio) grabadas por Estrada y el TMP

Se ha hallado un número significativo de grabaciones de DEM como bandolista en diferentes agrupaciones musicales, especialmente tríos. De ellas, la mayoría de las pertenecientes al TMP se encuentran en el archivo personal de DEM que hemos organizado como Fondo Documental, a su vez dividido en los Subfondos, Prensa, Biblioteca, Partituras y Grabación Sonora. Este último Subfondo ha llevado a clasificar, de manera general, el total de su producción discográfica en dos grupos: 1°. Discos en formato de vinilo (*LP*) y 2°. Discos en formato digital (*CD*).

Las piezas de grabación sonora seleccionadas del primer grupo –de las cuales hemos tomado las fotografías de sus portadas–contraportadas– se les ha observado desde dos lecturas: a) como documento en cuanto objeto acústico-musical y, b) como competencia iconográfica representada en la portada y contraportada que es su rostro y carta de recomendación a mostrar para el discófilo y por tanto un texto visual.

La primera lectura permite visualizar las características interpretativas de DEM con su bandola en conjunción con los otros instrumentos que lo acompañan, el tiple y la guitarra. En concordancia, deben percibirse como un todo indiviso aunque el resultado sonoro de este medio de expresión conduzca a un estilo unidimensional – propio de la época– con predominancia melódica de la bandola de DEM.

Para la segunda lectura, la iconografía de portadas y contraportadas de los discos, se asumen los conceptos y la metodología propuestos principalmente por tres autores sin dejar de citar a otros. Pérez aborda su estudio sobre una colección de discos en vinilo de la obra del compositor español Isaac Albéniz (1860-1909) denominada “Iberia”, una composición para piano integrada por 12 piezas que data de entre los años 1906-1909 y grabada por varios intérpretes.¹²

Pérez se enfoca en el empaquetado del disco como elemento fundamental de la grabación; en el problema de investigación que era clasificar, por temas visuales, un corpus de ediciones de discos de una obra musical en específico y en el objetivo de realizar una recopilación, clasificación y lectura de un grupo de grabaciones de una obra musical.

Para este autor, a inicios del siglo XX lo que prevalecía en la cubierta era la música en sí misma y no la intermediación o refuerzo de una imagen. Sin embargo, hacia 1939 y 1940 los experimentos del diseñador gráfico y director de arte, Alex Steinweis (*Brooklyn*, 1917-2011) para la compañía *Columbia Records*, hicieron que se aumentaran las ventas de discos.

¹² Alfonso Pérez Sánchez, “Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio”, *Trans. Revista Transcultural de Música* 19 (2015), Transcultural Music Review. Disponible en www.sibetrans.com/trans.

Diez años después, la mayoría de grabaciones incluían una portada con una imagen llamativa que motivaba al consumidor (discófilo) a adquirir el disco a través de una representación visual.¹³ Así, “los discógrafos se dieron cuenta de la existencia de una correlación entre las ventas de discos de 33 rpm y 45 rpm y sus carátulas con una ilustración llamativa”.¹⁴

La otra propuesta corresponde a Marzal quien plantea los siguientes aspectos a considerar: 1) contextual: recopila datos según la representación, 2) morfológico: separa los componentes de la imagen, 3) compositivo: estudia la forma en que se relacionan esos elementos, 4) enunciativo: lee lo que la representación comunica y, 5) interpretación: realiza una lectura integral de la representación visual.¹⁵

Al valorar la iconografía de las portadas y contraportadas de cada una de las grabaciones en formato analógico de vinilo (*LP*) del TMP, según la anterior propuesta, se interrelacionan músicas, músicos y campo cultural. Al respecto, Pérez afirma que “al realizar un estudio discográfico de un *corpus* de grabaciones, el musicólogo tiene que prestar atención no solo a la música, sino también a las distintas carátulas de discos para complementar una valoración general de un grupo de registros sonoros [...]”.¹⁶

Por su parte, Ramírez Bacca propone que las fuentes visuales requieren de un análisis documental para recuperar la imagen desde diferentes lecturas y competencias. Estas las denomina como:

- Iconográfica. Es la interpretación de formas pictóricas detectables que reproducen algo existente en la realidad.
- Narrativa. Requiere el análisis de leyendas de la imagen escritas al pie de la foto.
- Estética. Se refiere al análisis de sus valores compositivos.
- Enciclopédica. Sirviéndose de la memoria visual-cultural, el historiador identifica personajes y contexto.
- Modal. Aquí se interpreta espacio y tiempo y se sitúan las coordenadas del documento.¹⁷

Por la misma época de la producción discográfica del TMP, se comercializaban otros discos con similares características e intenciones de mercadeo, aunque con diferentes músicas. Dos tuvieron gran impacto y se mencionan como referente. Los de la música salsa producida

¹³ Sobre este tema véase Alex Steinweiss, “Originator of Artistic Album Covers, Dies at 94”. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-albumcovers-dies-at-94.html>. Consultado: 09-03-2021.

¹⁴ Pérez, p. 3.

¹⁵ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007, pp. 173-176.

¹⁶ Pérez, p. 3.

¹⁷ Ramírez Bacca, pp. 118-119.

en Nueva York y la del Rock con los grupos ingleses. En ambos, la iconografía fue clave para la difusión del producto y convencer de su compra al discófilo.

En la salsa, es pertinente el trabajo de Aranzazu quien organiza en categorías varias portadas a analizar. Unas con ciertas palabras clave en relación con el Diseño Gráfico de las cuales nos servimos del color, fotografía, tema gráfico (músico, instrumento) y tipografía. Otras las establece desde lo contextual. De ellas asumimos mujer, urbano, ciudad, moda y vestido. En cuanto a las conceptuales, identidad y representación, son las que se involucran a este estudio.¹⁸

En el Rock, son varios los trabajos. Solo como referencia por lo que significó su representación en una sociedad de nuevos ideales y el objetivo comunicativo de las imágenes de sus discos, mencionaremos el texto de Nuria Martínez.¹⁹

Del documento de Martínez podemos inferir que, en los discos de los Beatles, Rolling Stones y Led Zeppelin, entre otros, se encuentran algunos signos icónicos similares a los de la industria discográfica nacional y otras naciones. En los años 1960, peinado y vestimenta de traje, fueron comunes en las fotografías de los grupos al igual que el empaquetado del disco, que jugó un papel importante en la comercialización del grupo y en el cómo sus integrantes, con formación en artes y a diferencia de los nuestros, tuvieron injerencia en el diseño de las carátulas al punto de convertir su discografía en una gran galería de arte.

En general, Sonolux la casa disquera del TMP, al igual que otras colombianas, siguió los parámetros de la industria discográfica internacional. Ello lo tomamos de lo que afirma Bermúdez en su trabajo sobre los Speakers. Se observa una portada con título del álbum, nombre del grupo e imágenes con sentido comunicativo. En la contraportada se incluía la lista de seis repertorios por cada lado del disco, imágenes y un texto que reseñaba a los artistas. En la etiqueta central se referenciaba a la casa disquera, y al grupo. El empaquetado del disco contenía dos cuerpos de cartón, una funda de papel en donde se introducía el disco y una funda de plástico para el empaquetado total del álbum.

Se complementa la cuestión de las portadas-contraportadas-músicas con las pesquisas de Bermúdez y las ponencias de los diferentes simposios en el XIV Congreso de la IASPM-AL.²⁰

¹⁸ Carlos Uriel Aranzazu López, *El diseño de las portadas de los discos de Salsa como factor de construcción de la cultura latina en Nueva York de los años 70*, Tesis Maestría, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2016.

¹⁹ Nuria Martínez Pascual, *Análisis de las carátulas discográficas realizadas para la promoción de la imagen de los Rolling Stones durante la década de los 60*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, 2019.

²⁰ Egberto Bermúdez, "Los discos de los Speakers (1966-68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, 30 (enero-junio 2016), pp. 83-153. XIV Congreso IASPM-AL "Le cayó la gota fría". Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina. Medellín, Colombia, 30 de noviembre - 4 de diciembre, 2020.

Análisis de la iconografía en portadas y contraportadas del Trío Morales Pino

Cada uno de los cuatro álbumes que se estudian como muestra, se identifica primero con el título del disco seguido del sello discográfico con su correspondiente número de edición y el año de producción. Le siguen seis aspectos que pretenden dar cuenta de un entramado cultural: secuencia numérica de publicación, título de la producción (en cursiva), número de serie, año de publicación, características de la portada y contraportada. Al final, se anexan generalidades para resaltar algunos aspectos del entramado sonoro y en donde quedan explícitas las consideraciones conceptuales y mitológicas de los autores referenciados para el estudio del empaquetado del disco como objeto acústico-musical y como competencia iconográfica de la grabación sonora en disco de acetato (*LP*).

1. *Doce páginas colombianas en bandola, tiple y guitarra.*

Discos ZEIDA, LDZ 20206 del año 1962.²¹

En el diseño gráfico de la portada (Fig. 1) se observa una fotografía a color atribuida institucionalmente a la Compañía Colombiana de Discos (CODISCOS) según Certificado de Patente No. 10.414. Exp. 69515 del Ministerio de Fomento.

La imagen se compone de dos planos que como evento gráfico dan contexto al mensaje. En el primero se distingue a los tres jóvenes integrantes del trío con sus respectivos instrumentos y ataviados de blanco, negro y corbata como símbolo de occidentalización, blanqueamiento y *status* de sus músicas. Esta indumentaria, común en las portadas de los grupos musicales de salsa y rock de otras naciones en los años 1960, también fue acogida por otros grupos sociales relacionados con la idea de la tradición. Era, de cierta manera, una herencia del siglo XIX desde cuando ingleses, alemanes, españoles y otros se apoderaron del comercio en Colombia. En el segundo plano, y al fondo, una construcción en un espacio rural colonial con abundantes jardines que contrasta con el primer plano pero que coloca en diálogo el pasado y el presente de la iconografía y las músicas allí grabadas.

Aunque ambas imágenes se contraponen, cabe destacar que, en varias de las portadas-contraportadas, uno de los símbolos reiterativos de los músicos del TMP es el vestuario de saco y corbata. Una muestra de que las músicas populares en Colombia y las américas, ya blanqueadas, se vestían de *frac* por haber alcanzado la cúspide piramidal de un estilo

²¹ En las portadas y contraportadas de las primeras ocho grabaciones de este Subfondo de Partituras, en manuscrito y abajo en el costado derecho, se anota un año de publicación que en algunas ocasiones coincide y en otras no con los datos obtenidos. En este caso, el año de 1963 no corresponde con el año de publicación.



FIGURA. 1. Doce páginas colombianas en bandola, tiple y guitarra
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

musical que emulaba lo europeo. Así, la sonoridad se le aceptada como civilizada o también como una apuesta a la calidad del retrato en cuanto la fotografía debía tener ciertos atributos y por ello los integrantes del trío posaban con colores “serios” para que la imagen fuese de distinción.

La contraportada incluye el listado de seis obras por cada lado del disco monofónico que, junto con la iconografía refuerzan en el oyente la sonoridad de lo que en aquel tiempo se denominaba “música colombiana” aun así esta incluyera músicas de otras naciones. El lado A en sus seis cortes contiene los subtítulos de pasillos (3), bambuco (1) más una polka y un aire español. El lado B, igual con seis cortes, solo incluye las músicas regionales de pasillos (3), bambucos (2) y guabina (1). De ellas se graba de DEM “A un amigo”, un pasillo compuesto en 1958 y dedicado a su profesor Manuel Augusto Salazar Mondragón (1890-1965).

Este pasillo, a pesar de ser una obra temprana, contiene técnicas compositivas acordes al canon o modelo compositivo de las músicas andinas colombianas. Se distribuye en tres secciones claramente contrastantes y delimitadas en semifrases, frases y semicadencias además de la diferencia armónica en cada uno de los tres temas. El T1 en tónica, el T2 en subdominante que pasa a ser nueva tónica y el T3 en la subdominante del tema anterior (VII/IV).

El texto de la contraportada, sin autor, presenta unos breves apuntes biográficos sin fechas ni temporalidad y resalta las calidades interpretativas y creadoras de sus tres integrantes en relación con la idea generalizada en aquél tiempo sobre lo folklorizante.

Como generalidad, al reverso, se lee la dedicatoria en manuscrito de Álvaro Romero Sánchez a DEM: “Querido y amable amigo y compañero, conserva este pequeño recuerdo de este fiel compañero quien te aprecia en el más alto grado: Álvaro R. S. Cali Dibre 31/71.”²²

2. *Oiga, vea*. IES 13-166 Sonolux, 1966.²³

En la portada (Fig. 2) se observa una fotografía a color –sin autor determinado– de la ciudad de Santiago de Cali en la segunda mitad del siglo XX. La representación visual, en el presente como objeto de memoria, muestra en primer plano la estatua de Sebastián de Belalcázar (1480-1551), su “fundador”, y al fondo el naciente espacio de una Cali que se perfilaba urbana. Sin embargo, hoy en el año 2021, la estatua no se encuentra en su pedestal. De ser una imagen, constructo de identidad de la ciudad durante décadas,

²² Se corrige la ortografía de “conserba” por conserva, “alvaro” por Álvaro y la abreviatura Dibre por dic. (diciembre).

²³ En la contraportada y abajo, al lado derecho en manuscrito, se lee el año de 1967 que contradice con el referenciado.

pasó su figura a ser cuestionada por los antecedentes nefastos de tal personaje español al punto de ser derribada por manifestantes en el Paro Nacional del 28 de abril del 2021. La estatua ya no está, pero se sigue escuchando la expresión “Oiga, vea” y con el mismo título se interpreta por grupos musicales el pasillo de DEM que lleva esta expresión de caleñidad.

Tal expresión era propia de la época que distinguía –y lo sigue haciendo– a los caleños y por ende sirvió de inspiración a DEM y a la prensa capitalina bogotana de la época que reseñó así la publicación del álbum: “Oiga Vea” Sirvió de Título a un Álbum de Sonolux”, “Una frase que distingue especialmente a las gentes de Cali, inspiró el tema de Diego Estrada Montoya [...]”. “Es el refrán simpático, amable y pleno de cortesía, de cariño y de cordialidad con que se comienzan y cierran los diálogos en este rincón de la jovialidad y del goce de la vida que es la capital vallecaucana”.²⁴

Así como tal expresión de caleñidad inspiró a un compositor de la comarca, también motivó luego a otras publicaciones de distintos actores de la ciudad. Por ejemplo, el cortometraje documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina “Oiga vea” (1972), la canción salsa compuesta por Saturnino “Nino” Caicedo “Oiga, mire, vea” (1991) y el texto de Katia González Martínez “Oiga vea” (2015).²⁵

Las notas de contraportada son de autoría de Hernán Restrepo Duque (Medellín 1927-1991) quien le dedica a DEM los primeros párrafos destacándolo como un bugueño acogido por Cali “porque en su bandola vibra, grita y retoza la emoción de las noches caleñas”.²⁶ Esta, como otras tantas referencias a los citados artistas del TMP y a DEM en los textos de las contraportadas, lo serán desde un halo poético excluyendo del juicio toda explicación teórica musical y aún una histórica y musicológica.

La grabación sonora del presente disco da cuenta de 12 obras de compositores nacionales de las músicas andinas colombianas y siguen sus lineamientos durante gran parte del siglo XX en cuanto a modos de organización discursiva (continuidades-rupturas). De ellas se destacan de Álvaro Romero (2), Peregrino Galindo (1), Pedro Morales Pino (2), Jerónimo Velasco (1) y de DEM el pasillo instrumental “Oiga, vea” compuesto en 1965 con cuya expresión e imagen en portada de la ciudad de Cali se pretende llamar la atención del discófilo.

²⁴ (s.a.). “Oiga, vea” Sirvió de Título a un Álbum de Sonolux”, *El Espectador*, Bogotá, 28 diciembre, 1966, p.19. FDDEM, Subfondo Prensa, C. núm. 1.

²⁵ Para una ampliación sobre lo referente al arte en Cali de los años 1960s véase de la autora *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años sesenta, Capítulo Oiga vea: un zoom out panamericano*, Bogotá: Mincultura, Universidad de los Andes, 2015, pp. 63 – 151.

²⁶ Periodista, jefe de prensa de Sonolux, director de repertorio de RCA Víctor en Colombia, melómano de músicas populares. Para situar al personaje consúltese de Mauricio Restrepo Gil, *Hernán Restrepo Duque: una biografía*, Colección Arena, Medellín: Fondo Editorial Universidad de Eafit, 2012.



FIGURA 2. Oiga, vea
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

La obra, en tonalidad de Re mayor e inspirada en el contexto de lo urbano, sigue el modelo compositivo de libre por secciones, una forma compositiva producto del difusionismo europeo del período tonal armónico de entre los siglos XVII y XIX que ha permeado muchas de las músicas de las Américas. En tal sentido, cada uno de los elementos y parámetros musicales se han hecho, con el transcurrir del tiempo, en parte constitutiva de las músicas andinas colombianas.

La composición se organiza como T1 (Re mayor), T2 (Re mayor), T1 (Re mayor y T3 (Sol mayor) con sus respectivas cuatro frases simétricas. A su vez los contrastes, que le crean expectativa al oyente, se aprecian en el T3 escrito en el IV° y en los T 2 y T 3, ambos de carácter fiestero en oposición al lento del T1.

Como generalidades, es preciso anotar que el 14 de julio de 1977 se da el lanzamiento del disco *Oiga, vea* en el evento de las Bodas de Plata de la Nacional de Seguros. Hecho que se convierte en una muestra de la interacción del TMP, en especial de DEM, con la esfera de lo privado al igual que lo hiciera con la esfera de lo público.²⁷

3. *De mi tierra*. Sonolux LP 12-657, IES 13-657, año de 1968.²⁸

La portada (Fig. 3) incluye una fotografía a color (s.a.) de la ciudad de Cali y cuya representación visual muestra, en primer plano, a una joven dama sentada en las estribaciones del parque de San Antonio con la cual se pretende llamar la atención visual del discófilo. Al fondo, desde la colina de San Antonio, se observan dos tipos de construcciones de la pretendida urbe caleña: La de un pasado colonial con sus casas blancas, de techo de teja de barro y la de un proceso de urbanización con sus edificios de varios pisos que se observan al fondo de la imagen y aglutinados en lo que en aquél entonces era el centro de la ciudad.

La iconografía es un claro ejemplo de tiempo histórico del ayer y del hoy, pero en referencia al año de 1968. Del ayer, en cuanto a la ideología del tiempo estudiado y su visión específica del mundo, nos remite a una mención a la tradición con un pasado que se consideraba inalterable y que en una antinomia se contraponía a lo moderno.²⁹

En este discurso, propio de la sociedad colombiana de gran parte del siglo XX, coexistieron – e incluso continúa en el siglo XXI – lo tradicional y lo moderno tratados como dominios diferenciados por cuanto para aquella sociedad del tiempo del álbum *De mi tierra*, la modernidad era haber trascendido la tradición.

²⁷ Tarjeta Gerente Nacional de Seguros, Cali, 14 de julio, 1977. FDDEM, C. núm. 5.

²⁸ Tal como sucede en otras contraportadas de los discos del Trío Morales Pino grabados con Sonolux, la fecha en manuscrito (1967) y en color verde (s.a.), ubicada en la parte inferior del empaquetado del LP, da a entender, aunque no corresponda, el año de publicación del disco.

²⁹ Respecto a tradición-moderno véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.



FIGURA 3. De mi tierra
Fuente: FDDEM, Subfondo Grabación Sonora.

Sin embargo, una lectura al diseño gráfico, a lo contextual y conceptual tanto a la iconografía como a los títulos y temporalidad de los compositores de las obras incluidas en la grabación, junto a las notas del texto, da a entender que se trataba de una estrategia comercial de la casa disquera. Al tiempo, también una renovación de migrantes campesinos y otros sectores de la sociedad que comenzaban a deconstruir aquella oposición abrupta entre tradición-moderno o entre culto-popular.³⁰

En la contraportada, el texto corresponde a José Luis Calarcá quien, de manera anónima, lo envió desde Armenia a las oficinas de Sonolux en Medellín. Sin embargo, como una curiosidad y para trascender el tiempo, lo remite al ya fallecido compositor de Cartago Pedro Morales Pino (1863-1926) con el enunciado “en cualquier lugar del cielo” con el fin de exaltar a DEM y los integrantes del TMP en un arte que en su nombre supera con gusto lo realizado por Morales Pino con su estudiantina Lira Colombiana.

Además, de enaltecer a los intérpretes del trío, el contenido del texto de Calarcá es una temprana idea, para esta nación de visiones conservadoras, de la movilidad que históricamente tiene la cultura cuando afirma que “Una superación de lo que ustedes hicieron, aunque parezca imposible” es reconocer los cambios, las transformaciones.

También lo es cuando le sugiere al fallecido compositor Morales Pino volver a escuchar obras como “Iris”, “Reflejos” o “El Bunde” pues “encontrará algunas cosas nuevas, pero con el sabor de antes”. Ello significa una comunicación horizontal de las prácticas culturales y una reflexión sobre aquellas estrategias para entrar y salir de la modernidad dado que en América Latina “las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar”.³¹

De las 12 obras, la composición “De mi tierra” es la primera del lado A del LP y le da nombre al título del disco, un torbellino designado con D.R de A que refuerza la idea de la tradición junto a composiciones de Alberto Castilla (1878-1937), Francisco E. Diago (1867- 1945) y dos de Morales Pino.

Para el autor de la nota de la contraportada, Pino representaba a una figura del pasado digna de imitar pues “Ahora usted es el padre de la música colombiana”. Otras de las obras, por el contrario, son de compositores vigentes de aquel tiempo. Ellos son, Álvaro Romero (4), Arístides Romero (1) y Luis E. Nieto (1).

En cuanto al aspecto Generalidades, el título del disco *De mi tierra*, como ya anotamos, es una alusión a la composición del mismo nombre. Evoca, desde el campo de las ideas, un pasado campesino. Además, hace parte del tramo final de la carta que enviara José Luis Calarcá al ya fallecido compositor Pedro Morales Pino cuando subraya el espacio geográfico de su procedencia: “De mi tierra”.

³⁰ García, p. 17.

³¹ García, p. 13.

4. *Famosas canciones de Colombia. Sonolux,*
LP 12 – 706. IES 13 – 706 del año 1968.

En la portada (Fig. 4), la fotografía a color es autoría de Pablo Guerrero y un diseño de cubierta de Gabriel Cuartas Franco (¿-?), un periodista de Anserma (Caldas) quien hacía parte del conglomerado de locutores de radio de la época, en este caso Todelar. La imagen es la representación de una plaza de mercado de un pueblo colombiano con gentes del común. Allí, vendedores y compradores portan objetos y vestimentas propias de lo rural, como canasto para el mercado, costal para almacenar producto agrícola, carriel, sombrero de paja; al fondo, la casa de bahareque es sede de un granero (almacén). Desafortunadamente, los títulos “Colombia” y “Trío Morales Pino” no dejan ver más detalles de la representación.

En la Contraportada, del total de las 12 obras del LP con diversos compositores colombianos, se incluye de DEM “Blanear”, (pasillo) compuesto en 1968. En la obra, Estrada despliega un conocimiento y saber tanto como compositor como de intérprete al abordar, con sutileza, cada uno de los tres temas. Se aprecian el T1 en mi menor, el T2 inicia en dominante del relativo mayor (Sol) y en especial el T3 (Mi mayor) en donde utiliza varios recursos tímbricos, interpretativos y armónicos como apagado, *sul ponticello*, ligado, trémolo, dinámica, II° mayor, V7 – VIIb°7 – I; V7 del vi; V7 del ii para mantener el equilibrio de una melodía amorosa.

En general, el modelo compositivo de “Blanear” es el de libre por secciones organizado en una Introducción lenta en mi menor (i – VI – iv – V7) seguida de la presentación de los módulos T1, T1 – T2, T2 – T1 – T3, cada uno de ellos pensado en cuatro frases que le dan equilibrio a la obra.

Se observa la continuidad de una idea incluyente del TMP al insertar un repertorio que, aunque no es originario de esta nación colombiana, si era parte de la identificación de un sector de la sociedad con aquél pasado hispano. La música que así lo justifica es del compositor Juan Mari Asins y autoría del poeta Guillermo González Ospina con el pasodoble “Feria de Manizales”. Además, en esta obra se aprecia un estilo de música que, por sus características, permitía escuchar las virtudes interpretativas de Estrada y justificar por qué era considerado el gran intérprete de la bandola colombiana.

Las músicas incluidas en el álbum *Famosas canciones de Colombia*, son una referencia a aquel “tiempo de oro de la canción colombiana” en cuanto a cómo diferentes compositores/ intérpretes/autores de inicios del siglo XX, difundían canciones que se escuchaban en los pueblos y que con el paso de los años llevaron el cancionero a la denominada edad de oro.³²

Por ello, el rótulo del disco *Famosas canciones de Colombia* incluye en su totalidad títulos de obras que en su origen son para sonoridad vocal con acompañamiento instrumental.

³² Jorge Añez Avendaño, *Canciones y recuerdos*, Bogotá: Ediciones Mundial, 1970, pp. 70, 71, 181.



FIGURA 4. Famosas canciones de Colombia
Fuente: FDEEM, Subfondo Grabación Sonora.

En esta ocasión, escuchamos una versión instrumental que ofrece el TMP y en especial la bandola de DEM que interpreta, con sus variados recursos instrumentales, la línea melódica de aquellas canciones provenientes de compositores colombianos. Entre ellos, Alcides Briceño en “Río que pasas llorando” (bambuco), Eduardo Cadavid en “El Cábulo” (danza), Bernardo Palacio en “Plegaria” (pasillo), José Alejandro Morales en “María Antonia” (bambuco), Guillermo González con “Feria de Manizales” (pasodoble), Roberto Irwin en “Brisas del Pamplonita” (bambuco), José Alejandro Morales con “Pueblito viejo” (vals), Chava Rubio en “Reproche” (bambuco) y Miguel Agudelo con “Antioqueña” (bambuco).

Siendo en su origen un repertorio vocal, pero ahora interpretado en lo instrumental por el TMP, se tiene en cuenta tanto el significado de cada uno de los títulos y contenido poético como el timbre vocal de cada una de las canciones puesto que cada obra es portadora de un mensaje. En efecto, el enunciado de los títulos de las composiciones hace referencia a diferentes momentos de la vida cotidiana del pasado y presente del tiempo estudiado al referirse a sentimientos (“Plegaria”, “Cuando tú me dejaste”, “Reproche”), a lugares (“Feria de Manizales”, “Brisas del Pamplonita”, “Pueblito viejo”) o dedicadas a una dama (“María Antonia”, “Antioqueña”).

En general los títulos de las composiciones reflejan varias particularidades. Eran parte de una búsqueda de identidad nacional a través de la música y anunciaban, por ejemplo, sentimiento de género, patriotismo, vida campesina, ensoñación/recuerdo, desesperación/tristeza, entidades privadas/públicas, amigos, idea del progreso, pueblos, ciudades.³³

Tales consideraciones fueron objeto de un amplio conocimiento que DEM tenía de la sonoridad vocal y que se lograron plasmar en cada una de las interpretaciones que hiciera en su bandola para que el oyente captara y se imaginara aquella voz que en su origen interpretaba un texto pero que, ante la ausencia de éste, lo llevara por los mismos caminos.

La melodía de cada canción, en la bandola de DEM, contribuía a que el oyente encontrara placeres inmediatos y significativos, los mismos o similares si estuviese escuchando a un cantante. Sin embargo, aunque tales sentimientos se resisten a una descripción, podemos aproximar un análisis para explicar el timbre de la voz en las músicas populares que desde diferentes autores propone Heidemann.³⁴

³³ Sobre búsqueda de identidad nacional a través de estereotipos véase León Darío Montoya Montoya, “Jerónimo Velasco González y el papel de la música en la formación de la identidad colombiana”, Tesis Maestría, Universidad del Valle, Cali, 2011, pp. 58, 220-221.

³⁴ Kate Heidemann, “A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song”, *Journal Society for Music Theory*, 22, 1 (March 2016), Waterville ME, EEUU. Colby. Disponible en <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.php>. Consultado 30-06-2019.

La autora, al citar a Allan Moore en *Song Means: analysing and Interpreting Recorded* (2012, 101-103) aplica su metodología para analizar la voz del cantante que incluye a) registro, b) la parte del cuerpo que depende de la voz del intérprete para resonar y c) la actitud hacia el ritmo. Al referirse a Lacasse (2010) asume el enfoque de los sonidos vocales articulados en la fonética, efectos vocales, diferenciadores y ciertos sonidos vocales y que, además, desde nuestra perspectiva, se deben agregar otros recursos vocales especiales expresados como diferenciadores. Entre ellos, respiración, *glissandos*, adornos, *ritardandos*, vibrato, ataque y decaimiento de la onda.³⁵ Todos estos aspectos musicales se incorporan al concepto de timbre vocal valorado por DEM al interpretar, desde su bandola, obras que en su origen eran cantadas y que se incluyen en la grabación.

Conclusiones

Las portadas de los discos en los formatos de vinilo y digital, de cualquier estilo de música, son un campo de estudio que puede motivar a investigadores de diferentes disciplinas a preguntarse sobre la relación imagen-música (s). En este sentido, aunque el tema requiere de un tiempo de maduración como práctica investigativa, el presente estudio no estuvo alejado de la valoración que, desde la Historia y la Musicología se les realizaron a cuatro portadas/contraportadas de un corpus de 18 discos (*LP*) con sus respectivas músicas que grabara el Trío Morales Pino, con Diego Estrada como bandolista, en la industria discográfica hacia mitad del siglo XX en la nación colombiana.

A través del estudio, se observó cómo las imágenes de las portadas y contraportadas de discos develan en algunos casos una interrelación con el título de las composiciones y en otras con el contenido de las músicas del álbum respectivo. Una decisión que pudo provenir de la casa disquera y/o de los músicos influenciados – siguiendo a Elías– por los hechos sociales y económicos unidos a continuidades, rupturas y luchas de la sociedad del momento.³⁶

La interrelación encontró lo dialógico entre músicos/músicas e imagen³⁷ y se evidenció la heterogeneidad de las músicas andinas colombianas de un repertorio que hacían de DEM y el TMP, a unos *músicos* versátiles y estudiosos de diferentes estilos. Cada una de estas músicas les imponía un reto en la interpretación del estilo de una época y su contexto al que debían, con su creatividad, conocimiento y saber, buscar alternativas de recursos sonoros.

³⁵ Heidemann, *A System*, 1-17.

³⁶ Norbert Elías, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

³⁷ Este principio, que establece un diálogo entre varios, como lo fue el caso de Estrada, es abordado por Mijail Bajtin en *El principio dialógico*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

La muestra de las cuatro portadas/contraportadas/músicas/músicos en representación de la industria discográfica, de los sujetos que las concibieron y difundieron y otros que se las apropiaron como discófilos; revelan mentalidades, heterogeneidades y gustos tanto de los intérpretes como de la sociedad colombiana de mitad del siglo XX.

De las sugerencias de los autores citados a valorar en las iconografías se acogieron dos. Una corresponde al texto de la contraportada que hace referencia al intérprete. En los cuatro empaquetados de los discos la mención al TMP, o a cada uno de sus integrantes, se hace desde una perspectiva poética y en ocasiones se señalan aspectos alusivos al concepto de lo tradicional en relación con la noción del tiempo pasado y de una identidad nacional a través de las músicas andinas. En los textos de las contraportadas, no se incluye análisis musical alguno del repertorio, de las características interpretativas del TMP y de sus integrantes.

La otra sugerencia, la de involucrar en el análisis iconográfico a la mujer, se observa en los álbumes *De mi tierra* y *Famosas canciones de Colombia*. En el primero, la iconografía funciona más como una estrategia comercial tomada de la idea inicial de la industria discográfica de entre 1939 y 1940 según los experimentos de Alex Steinweis para la *Columbia Records* que debido a la inclusión de una imagen llamativa que inducía al discófilo a su compra hicieron que se aumentaran las ventas de discos. Esto, porque no se encuentra una correlación entre imagen de la portada y el repertorio del disco salvo la inclusión de la obra de Arístides Romero “Maricel Estrada” (danza).

En el álbum *Famosas canciones de Colombia*, en el contexto del conjunto de gentes se destacan dos damas en primer plano. La correlación música-imagen, como aspecto que se quiso demostrar, se da por cuanto la mención a la mujer se encuentra de manera implícita en las obras “María Antonia” (bambuco) y “Antioqueña” (Bambuco).

En otras correlaciones imagen/música, se constata que las representaciones visuales de las portadas se vinculan en algunas ocasiones con los imaginarios de un pasado campesino. Se le observa en el disco *Famosas canciones de Colombia* que contrasta con el contexto de lo urbano y lo presente en los *LP Oiga vea* y *De mi tierra*. En otro álbum, se observa una interacción entre aquella dicotomía tradición-moderno como se aprecia en el disco *De mi tierra*.