

AFRO SOUND Y LA PSICODELIA TROPICAL: ENTRE EL LATIN SOUL Y EL CHUCU-CHUCU

Afrosound and tropical psychedelia: between Latin soul and chucu-chucu

Dr. Juan Diego Parra Valencia

Doctor en Filosofía. Magíster en Literatura

Resumen

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

Palabras clave: Afrosound, chucu-chucu, Discos Fuentes, Julio Ernesto Estrada “Fruko”, música tropical colombiana, Mariano Sepúlveda “Paparí”.

Abstract

Within the Colombian tropical sound revolution, which occurred in the 60s and 70s, Afrosound was one of the most daring and interesting projects. Its foundation, at the dawn of the 70s, places it almost at the end of the experimental sonorous process that would be formalized under the name of Chucu-Chucu, at a time when most of the groups had standardized their creative proposals. Afrosound appeared like a fresh breeze in the musical circuit of the country, experimenting with sounds from soul, Latin jazz, rock and funk, without losing the rhythmic pulses of urban cumbia from which musicians had drawn influence during the previous decade. Afrosound, more than a musical group, was a laboratory of sonorous experimentation that we could well consider the pioneer of a type of tropical Colombian rock.

Keywords: Afrosound, Colombian tropical music, Chucu-Chucu, Discos Fuentes, Mariano Sepúlveda “Paparí,” Julio Ernesto estrada “Fruko.”

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

Desde finales de los años cuarenta en Medellín se fueron sentando las bases del devenir musical colombiano que hubo de configurarse en torno a la música tropicalailable. El proceso de maduración de la industria discográfica fue veloz y, en el transcurso de diez años, la ciudad albergaba casi una decena de sellos disqueros que atraían a músicos de todas las latitudes del país y el continente. Para finales de los años cincuenta, el carácter comercial de la ciudad se había enfocado en la industria cultural, cuya abanderada principal sería la música. En este contexto surgieron iniciativas juveniles que buscaron, sin escatimar irreverencia, fusionar ritmos de rock and roll y twist con cumbias, porros, gaitas y boleros. Dichos jóvenes, cuya formación musical era en la mayoría de los casos mínima y alejada de la academia, se abocaron a la experimentación sonora relativa a sus grupos favoritos ingleses y norteamericanos, dentro de formatos reducidos, y empezaron a componer canciones para un público nuevo. Así, a partir de mezclas e hibridaciones, impulsados por la estridencia de las guitarras eléctricas, los saxos, el solovox y las baterías, amparados por nombres en inglés (Teen Agers, Golden Boys, Falcons, etcétera), crearon un gran movimiento que repercutió en las formas de recepción estética, tanto en el campo sonoro como en el visual, y aparecieron derroteros de consumo novedosos, atados a los conciertos y a los discos.

Fue una gran revolución musical en la que surgieron nuevas formas de composición e interpretación, gracias a la versatilidad y audacia de sus ejecutantes que a la postre fundarían un estilo propio en el que se combinaba el interés por lo “vernáculo” y “folclórico” musical, la interpretación moderna y la performatividad espontánea. El tiempo pasó velozmente, y los grupos, sin embargo, fueron normalizando sus búsquedas expresivas hasta estabilizar ciertos formatos y adquirir el definitivo de orquestaailable, con lo cual se redujeron casi al mínimo sus pesquisas sonoras previas. Esto dio paso, a su vez, a la célebre música tropicalailable que al final adquirió la denominación informal de *chucu-chucu*.

El advenimiento de la salsa, por los mismos años, trazó una nueva forma de entender la revolución juvenil, y a medida que los grupos tropicales estabilizaban sus propuestas, en el movimiento salsero explotaba todo tipo de experimentos que vinculaban el jazz, el funk, el soul y la música clásica. El sello discográfico Fania supo condensar estos ímpetus, y para finales de los años setenta el fenómeno de la salsa era muy potente en toda Latinoamérica. En Colombia el fenómeno empezó a tomar forma alrededor de 1968, con un conjunto juvenil llamado Sexteto Miramar,

cuyo referente principal estaba en el proyecto de Joe Cuba y su Sexteto. Es en ese momento en el que aparece la primera insinuación de un tipo de salsa colombiana, en el seno de Discos Fuentes. Sin embargo, no fue el Sexteto Miramar el que recogió los frutos sembrados. Quien estuvo atento de este fenómeno y buscó conformar de manera formal el proyecto fue Julio Ernesto Estrada “Fruko”, que fundó el reconocido proyecto Fruko y sus Tesos. Fruko reunió a quienes consideró los mejores músicos del momento, y, siguiendo los pasos de Los Corraleros de Majagual, agrupación a la que había pertenecido, conformó un taller musical de investigación y experimentación sonora. No solo interpretaban y componían salsa. También buscaron conectarse con los imaginarios de época y ahondaron en el latin jazz, el soul y el rock, sin renunciar a los pulsos rítmicos en los que hasta el momento se habían formado, es decir, las cumbias, los porros y el chucu-chucu. Estas búsquedas sonoras no siempre se ajustaban a los intereses del grupo de salsa, así que fueron configurando repertorios distintos que compilaban bajo distintos nombres. Entre los proyectos más audaces y experimentales estuvo Afrosound, híbrido de excepción entre el rock, el soul y el chucu-chucu. Las siguientes líneas nos servirán para revisar un poco su historia e impacto en el devenir musical colombiano.

Es importante, sin embargo, enmarcar esta revisión desde perspectivas analíticas concretas acerca de la noción de *música popular* que derivan en formas de consumo reguladas y a la vez en constante desregulación, dentro de la industria discográfica. Como bien lo aclara Ana María Ochoa (2003), la noción de *localidad* para ciertas prácticas artísticas, como la música, sufre constantes variaciones en relación con las formas de producción y los intercambios cada vez más amplios de material estético. Pensar “lo popular” trae consigo bastante ambigüedad en términos tanto taxonómicos como ideológicos, pues desencadena tanto escenarios de configuración simbólica territorial como determinaciones restrictivas de carácter racial y eugenésico. Y en suma, como dice García Canclini (1988), “los únicos que saben qué es lo popular son los que lo han ido construyendo: los folkloristas, las industrias culturales y el populismo político” (p. 7). Es así que los criterios que nos rigen para acercarnos a músicas orientadas por un imaginario “popular” tienen que tener en cuenta derroteros que van más allá de las consideraciones netamente artísticas, las cuales estarían ligadas a la tipologización de los creadores o autores. Es necesario considerar aspectos en el orden cultural de la generación y el consumo de contenidos, de acuerdo con circunstancias sistémicas de carácter económico y tecnológico. Un caso como el del grupo Afrosound es ejemplar en este sentido, toda vez que, aun siendo gestado en el seno de un sello hegemónico (lo que Ana Ochoa denominaría como *major*), planteó la posibilidad de ofrecer alternativas estéticas más de orden “independiente”

que buscaba hibridaciones de todo tipo, lo que impedía consideraciones de carácter regional o folclorista. Revisemos un poco su desarrollo.

El grupo Afrosound, fundado en el seno del proyecto pionero de la salsa en Colombia, Fruko y sus Tesos, y liderado por el guitarrista Mariano Sepúlveda, es quizás la propuesta de mayor vigencia en el desarrollo de la cumbia urbana colombiana. En comparación con otras agrupaciones de la época, Afrosound es un gran experimento sonoro, una “anormalidad” musical que supo integrar un espíritu de “época” en los años setenta, asumiendo contextos rítmicos casi totalmente ajenos al devenir musical psicodélico de entonces,¹ gracias a la predominancia de la guitarra, la cual deja de cumplir funciones rítmicas para encargarse del peso melódico, con lo que emula las características de los grupos de rock. La propuesta sigue en rigor las formas expresivas sugeridas por las bandas de la vanguardia musical, tanto en la instrumentación de carácter progresivo para la época (guitarras distorsionadas, uso de delays, reverbs, wah-wahs y efectos de sintetizador) como en la apuesta ciertamente contestataria en algunos de sus mensajes líricos y visuales que conectaban con las búsquedas estéticas de los jóvenes setenteros. El proyecto Afrosound fue, sin embargo, bastante irregular y en la historia de la música colombiana aparece y desaparece dejando un aire fantasmático de ambigüedad. Si bien grabó durante toda la década de los setenta, y aún conservó algunos estertores hasta finales de los ochenta, su aura de grupo espectral, gracias a la mínima información que ofrecen sus carátulas y la ausencia casi total de menciones en archivos de prensa, ha generado todo tipo de especulaciones acerca de su origen y procedencia, no solo en Colombia, pues es común encontrar sus canciones en repertorios compilatorios de música peruana, antillana y africana, por ejemplo.

Recientemente se han visto algunos intereses comerciales referidos a la idea de Afrosound² como marca, e incluso como género, que pudiera competir con el difundido Afrobeat, consistente en recuperar producciones de funk yoruba psicodélico africano, surgido en Nigeria, pero diseminado en toda África. De hecho, el proyecto Afrosound tiene mucho que ver con esta emergencia, durante de los años setenta, del Afrobeat. Tanto así que una agrupación paralela y casi gemela a Afrosound, liderada también por Fruko y con los mismos integrantes, se llamó simbólicamente Wganda Kenya, y se remite inmediatamente al imaginario que por entonces crecía exponencialmente gracias a los intereses investigativos de fusión musical

1 Ya palpable como un imaginario social de occidente, luego del movimiento hippy, a través de agrupaciones de rock (The Doors, The Yardbirds, Cream, Jimi Hendrix, etc...), que establecía escenarios creativos atados al consumo de sustancias psicoactivas que derivaban en experimentos estéticos, cercanos al surrealismo vanguardista de los años veinte, pero a partir de estímulos químicos de orden neuronal.

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

de los músicos europeos y norteamericanos, y que derivaría en el famoso *world music*.³ Según las iniciativas recientes en el ámbito discográfico, se denominan algunos compilados bajo el nombre de “The Afrofound of Colombia”, siguiendo precisas recuperaciones de material grabado sobre todo en Discos Fuentes y que se distribuyen tanto en formato digital como en Compact Disc y Vinilos. Esta iniciativa crea aún más confusión, pues los repertorios escogidos no son solo de Afrofound, sino que recogen material de otras agrupaciones de la época, como si formaran parte de un mismo movimiento sonoro. Esto no es para nada cierto, ya que dentro del desarrollo de la música tropical se presentan muchos cambios de formato, orquestación e incluso de organología que redundan tanto en las formas expresivas como en las de consumo y difusión.

El interés de este artículo, es recuperar buena parte de la información recogida en torno al grupo Afrofound y presentarla de la manera más precisa para entender no solo su desarrollo como agrupación, sino también sus aventuras estéticas, tanto en el ámbito sonoro como en el visual, toda vez que sus propuestas gráficas buscaron configurar también un territorio propio de expresión poco relacionado con los de la música tropical de su época.

El proyecto Afrofound tuvo varios nacimientos, los cuales seguiremos con cierto detalle para entender las características innovadoras de su propuesta sonora. El primer nacimiento ocurrió en 1972, en un disco recopilatorio promovido desde Discos Fuentes llamado sugerentemente *Joint*. El disco surge como resultado de la influencia determinante de Joe Cuba y su Sexteto, el cual ya había sido visible en el Sexteto Miramar (primer grupo, por demás, en grabar salsa en Colombia, solo un poco antes que Fruko). Este disco es una especie de divertimento sin aspiraciones comerciales, y sirve de excusa para presentar a Afrofound como una nueva agrupación de latin soul. La participación se reduce a dos cortes: una versión de *Jungle Fever* del grupo belga Chakachas, en la que se intensifica más el sentido tribal que en la original, y *Dog, Cat*, que presenta una delirante persecución de un perro a un gato, en la que metafóricamente se refieren a las condiciones delictivas dentro del imaginario representado visualmente en las carátulas de Fruko. Ambas canciones están colmadas de sonidos de connotación sexual, sobre todo gemidos femeninos, y la carátula presenta las manos de una persona en plena elaboración de un cigarro de marihuana, el cual es remarcado de manera indexical. Este experimento se conecta con otro proyecto de fusión surgido en Bogotá llamado Columna de Humo, grabado por la RCA Victor. Así, Afrofound nació como un grupo de soul latino en la estela de Joe Cuba, y siguiendo la ruta abierta por el Sexteto Miramar.

3 Para ampliar el sentido cultural de *world music* que nos interesa, se recomienda revisar el libro de Ochoa (2003).

Pero las cosas cambiarían pronto. Para el disco anual de éxitos de Discos Fuentes, en 1972, Afrosound vuelve a escena con la canción de fusión de son cubano y rock, con cierta atmósfera hippy, *El eco y el carretero*, corte cantado por Jaime Ley. Luego, a mediados de 1973, de manera bastante extraña, apareció un disco fantasma llamado *Sugar Ice Tea*, firmado por Afrosound, que presentó en la carátula, de color fucsia y con diseño de *pop art*, una foto de hombres afroantillanos en actitud festiva dentro de un escenario isleño. Este disco, de prensaje mínimo y cuya procedencia parece incontestable tanto por la disquera como por los integrantes del grupo, realmente no fue grabado por Afrosound, aunque para el mercado suramericano se presentó así. El disco pertenece a un grupo de Curazao llamado precisamente Sugar Ice Tea, y fue prensado en El Salvador por el sello Dicesa. Esta agrupación es famosa por la canción *Palo bonito* de gran recordación por versiones en ritmo merengue distintas al funk original, especialmente y lamentablemente, la grabada por Chayanne en los años noventa. La confusión general radica en que el disco fue también prensado en Discos Fuentes y en la carátula se le insertó el nombre de Afrosound con el mismo logotipo de Sugar Ice Tea. Todo el mundo pensó que se trataba de Afrosound, justo por su concordancia musical con el disco *Joint*, y de hecho usaron parte de ese repertorio en algunos conciertos. Las razones para editar el disco de esa manera por parte de Discos Fuentes seguramente fueron comerciales, y buscaban perfilar el proyecto Afrosound en el contexto del latin soul.

Evidentemente, no había una decisión clara acerca del concepto de Afrosound hasta que, gracias al entusiasmo del guitarrista Sepúlveda por repertorios peruanos de la época, especialmente del grupo Los Destellos, encuentran sentido a la propuesta. Con parte del ensamble de Los Tesos, Sepúlveda empieza a definir su proyecto según la evaluación de los repertorios que estaban teniendo en el Perú y encuentran que la canción más destacada de 1973 es *La danza de los mirlos* de Gilberto Reátegui, interpretada por el grupo sanmartinense Los Mirlos. La canción había sido grabada pocos meses antes, y deciden producirla para el disco *14 cañonazos bailables*, que saldría en diciembre, con lo cual aprovechaban el éxito de la versión original, pero promovían la propia como si fuera el verdadero éxito, cuando en realidad no había sido divulgada. Hacen una versión muy distinta, más acelerada y bailable, matizando ciertas modulaciones indígenas del huayno, presentes en la versión original. La canción fue un éxito rotundo. Para cerrar con broche esta estrategia, aprovecharon el impacto y devolvieron la versión al Perú, donde se consumió aún más que la versión de Los Mirlos, y aún hoy la de Afrosound es asumida como oficial, por encima de la original.

Paralelamente al lanzamiento de los *14 cañonazos* de 1973, Afrofound presentó el disco completo que llevó el nombre de la canción: *La danza de los mirlos*. La carátula conserva la estética de los *14 cañonazos*, que muestra las nalgas desnudas de una voluptuosa mujer que se ha quitado la parte inferior de su vestido y camina por la playa. El brazo que porta la prenda logra formar una sombra que disimula la desnudez. La mujer ha estado recostada en la playa según revelan las marcas en su piel. Evidentemente nada tiene que ver este concepto con el disco original de Los Mirlos, cuya propuesta es la de una “cumbia selvática”, y trata de marcar diferencias tanto geográficas como idiosincrásicas con respecto al modelo. Afrofound, a diferencia de Los Mirlos, es un grupo colombiano de contexto caribeño integrado en un imaginario idílico de la costa norte colombiana.⁴

El repertorio es escogido en consecuencia. Además de la canción que da nombre al disco, que solo aparece hasta la cara B, y que es de origen peruano, el sentido general de la programación indica un recorrido por estilos colombianos. *Caliventura*, de Javier García (también incluida en los *14 cañonazos*), se presenta como un homenaje al Pacífico colombiano desde una atmósfera psicodélica especialmente configurada por el uso de *whawha*, distorsionador en la guitarra y algunos efectos de *hammond*. *En la espesura del monte*, de Enrique Bonfante, se presenta como un homenaje al estilo sabanero impuesto por Los Corraleros de Majagual. *El chorrillo*, compuesto por Fruko, es un homenaje al guitarrista Sepúlveda, a quien nombran constantemente por su apodo “Paparí” en la canción. La canción *Sabor navideño* se instala en el mismo ambiente melancólico que había ya establecido el compositor Gildardo Montoya en *Maldita navidad* (interpretada por Los Black Stars), aunque esta canción se incorpora en un contexto rítmico afroantillano. También vale destacar *Cachucha bacana*, de Alejandro Durán, con la cual homenajean el vallenato, y *La sirena* de Luis Felipe González, con la que establecían lazos con el movimiento de orquestas venezolanas sustentado en repertorios colombianos.

El concepto del grupo estaba claro entonces. Si bien se integraba al movimiento de chicha peruana, abierto por Enrique Delgado y su grupo Los Destellos, también marcaba diferencias tanto rítmicas como expresivas con respecto a la producción peruana, lo cual mostraba un escenario tan innovador para Colombia y Perú, toda vez que ningún grupo inca sonaba y podía sonar como Afrofound.

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

De todas maneras, es importante precisar la propuesta de Delgado. Esta consistió en aplicar sonoridad eléctrica a los ritmos de cumbia colombiana que habían sido importados al Perú desde una década atrás, y que se condensaban en los repertorios exportados por las disqueras antioqueñas. Por lo tanto, los primeros grupos que sirvieron de referencia para el movimiento de rock tropical peruano fueron Los Teen Agers, Los Falcons y Los Golden Boys, como se puede comprobar en las primeras grabaciones de chicha. De hecho, fueron Los Golden Boys los que primero notaron la importancia del intercambio sonoro con Perú, y adaptaron a comienzos de los años sesenta la canción *La chichera* del compositor Carlos Barquerizo Castro. Por otro lado, el propio Barquerizo, con su grupo Los Demonios del Mantaro, adaptó a su vez la canción *Liliana* de Los Falcons, la cual, según algunos relatos de coleccionistas y melómanos peruanos, dio nacimiento formal a la chicha peruana en 1963, cinco años antes de la aparición de Enrique Delgado. Lo que hizo Delgado luego, desde 1968, fue ajustar sus conocimientos de música clásica, en el marco de la gran revolución roquera peruana liderada por Los Belkings, Los Holy's y, por supuesto, Los Saicos, a una propuesta inédita que hibridaba los sonidos andinos con cadencias tropicales. A esta excursión rítmica la llamó Delgado la *cumbia peruana*.

Mariano Sepúlveda, desde sus comienzos en la agrupación New Star Club, admiraba el trabajo de Delgado a la par que el de Pedro Jairo Garcés (de Los Golden Boys), así que Afrosound significó la oportunidad de replicar, a su modo, lo aprendido durante esos años de estudio sobre la obra de los dos guitarristas. Así, Afrosound debe reconocerse como la hibridación entre el proyecto de guitarra psicotropical colombiana de Garcés y la psico-andino-tropical de Delgado.⁵

El segundo disco de Afrosound, *Onda brava*, fue grabado en 1974. Para él se prensaron dos carátulas. Una, con fondo negro, muestra un marco con figuras *art nouveau*, en cuyo interior aparece una pareja formada por un

5 La idea de lo "psicotropical" y "psico-andino-tropical", aunque no fuera declarado en su momento como género musical, formaba parte del contexto musical tanto en Colombia como en Perú, desde mediados de los años sesenta. En Perú se asimiló rápidamente esta idea en relación con la cumbia, gracias a que una de las vertientes fue denominada "cumbia amazónica", la cual fue liderada por las agrupaciones Los Mirlos y Juaneco, y que establecía una relación directa entre la música y los ritos indígenas que para entonces había sido motivo de investigación profunda por parte de los intelectuales norteamericanos de la generación Beat, como William Burroughs. Se sumaba a esto la incorporación de atmósferas sonoras que replicaban los experimentos que para entonces hacía el rock, desde efectos de guitarra y sintetizadores. Incluso, un representante del movimiento chichero peruano, llamado *Chacalón* y *la nueva crema*, bautizó así su proyecto en homenaje al grupo inglés Cream, representante del rock psicodélico. Con respecto a Colombia, es Pedro Jairo Garcés, guitarrista y director del grupo Los Golden Boys, quien se aventura por este camino, sobre todo en su proyecto en solitario llamado Pedro Jairo Garcés y su guitarra estereofónica, que surge como respuesta al movimiento peruano, a principios de los años setenta y paralelo a Afrosound. Este proyecto en solitario se había gestado desde mediados de los años sesenta, pero el gran éxito de los Golden le impidió formalizarlo adecuadamente, aunque en los shows siempre había un "momento Pedro Jairo", que consistía en su ejecución cuasi narcótica de la guitarra, tocando canciones "canónicas" del repertorio tropical, no destinadas al baile sino a un tipo de escucha pasiva y contemplativa. Aunque aún no se ha estudiado el asunto, la influencia de Garcés en el intercambio de música colombiana y peruana fue determinante para la consolidación de los repertorios binacionales que derivaron en la chicha peruana y en el desarrollo del twist tropical de Los Golden Boys, desde comienzos de los años sesenta.

hombre negro y una mujer blanca que se miran a los ojos y aparentemente a punto de besarse, con lo que muestran el concepto integrador del proyecto musical. En la parte superior, el nombre Afrofound ya ensaya una tipografía de identificación, aunque, como se ve después, no se usará más. La otra carátula, más consonante con el anterior disco, y en el estilo de *14 cañonazos*, consiste en la foto de una mujer en traje de baño rojo, con pose seductora, que levanta eróticamente su pierna en una clara insinuación sexual. El fondo de esta versión es café y conserva la misma tipografía para el logotipo. El repertorio es bastante dinámico rítmicamente, con lo cual se mantiene la referencia a distintos aires de música colombiana. Ya no hay cortes extraídos del repertorio peruano, aunque sí un corte de sonoridad andina de contexto más colombiano: se trata de la versión instrumental de *Canción india*, del venezolano Luis Felipe González. Prácticamente todas las composiciones son colombianas y la tendencia sonora se decanta hacia el imaginario afroantillano, siguiendo los pasos del Sexteto Miramar, pero interviniendo los ritmos con atmósferas psicodélicas. Hay algunos ensayos claros de rock tropical como en la canción *La realidad*, autoría de Fruko, o de latin soul, como en *Una abeja en el semáforo*, de Luis Carlos Montoya, en las cuales se crea una atmósfera de rock psicodélico fusionado con pulsos tropicales. También hay una cumbia en la que la guitarra no está casi presente, en función de los órganos y pianos, llamada *María Isabé*, de Antonio Fuentes. Como curiosidad, se presenta una versión instrumental de *El día de mi suerte* de Willie Colón, en ritmo chucu-chucu, bastante pintoresca pero efectiva.

En 1974 también apareció el disco *Carruseles*, con un concepto mucho más salsero, del cual se extrajeron dos canciones en los *14 cañonazos*, según el mismo concepto del disco de ese año: *Neguá* y *Ponchito de colores*. *Neguá*, de Senén Palacios, es un corte afroantillano con un gran solo de guitarra, y *Ponchito de colores*, una composición de Lupe Méndez, consigue una sonoridad andina en estilo peruano, cuyas referencias aluden al Festival de Negros y Blancos de Pasto (Colombia), con juegos sonoros que incluyen el falso ladrido de un perro. La canción que da título al disco, *Carruseles*, compuesta por Darío Gil, proviene del disco *La Manigua* del Sexteto Miramar, grabado en 1968. En ella Afrofound le da un carácter más cercano al funk latino, separándose del mambo cumbiero original, reemplazando el piano por sintetizador Yamaha Jet y el acordeón por guitarra eléctrica, con lo que se consigue un ambiente psicodélico. Aparece también *Salsa con tabaco*, en la que se referencia la frase célebre “échale semilla a la maraca pa’ que suene”, de la canción *El ratón* grabada en el disco en vivo Fania All Stars e interpretada por Cheo Feliciano.

Luego hay un corte llamado *Banana de queso*, de Javier García, que es denominado como salsa-son y que juega con los aires de *Carruseles*, mezclando ritmos de latin soul y mambos con improvisaciones de guitarra eléctrica distorsionada de aire muy psicodélico. El concepto visual es parecido al de un proyecto paralelo que grababa el combo de Los Tesos por esos días, llamado *Wganda Kenya*; presenta una mujer de rasgos mestizos, en vestido de baño, recostada con una sugerente postura en la que se toma las piernas con los dos brazos como intentando abrirlas. La postura de la mujer se torna ambigua debido a que la foto es presentada de manera lateral y da la sensación de que ella estuviera flotando sobre un fondo de color plano naranja que da una atmósfera onírica. El disco también fue presando con otra carátula un poco más convencional, en la que se muestra una foto de una mujer en bañador, sobre un fondo campestre, posando con una mano erguida con la que se toma el cabello. El título del disco, *Carruseles*, se resalta con tipografía especial de color rojo y un dibujo de la carpa de carrusel.

El cuarto disco, *Calor*, fue grabado en 1975. Presenta en su carátula una mujer de espaldas con los brazos levantados formando un arco, en actitud de baile y ante un fondo plano que genera una sensación onírica en la que toda la atención recae sobre la postura de la mujer que mira algo bajo ella. Como es de suponerse, se mantiene el concepto sonoro en el uso de canciones que abarquen sonoridades de Suramérica y Centroamérica. Aparece un corte, autoría de Enrique Delgado, y de resultados tan buenos como los de la versión original, llamado *Caminito serrano* (el cual será incluido en los *14 cañonazos* de ese año), y otra versión impecable de *La buchaca* de Pedro Salcedo, con un solo de guitarra absolutamente brillante. También incluyen el corte llamado *Pacífico* de Wilson Saoko, con ciertos aires melódicos andinos de bambuco, pero de instrumentación que remite a danzas currulao.

El quinto disco, de 1976, llamado simplemente *Vol. 4*, presenta una carátula pintada en la que aparece la cabeza de un tigre rugiendo sobre un fondo naranja, y unos personajes africanos danzando ritualmente. A un lado reposan instrumentos de tradición afrocubana y una guitarra. En este disco hay experimentos con ritmos distintos a los usados hasta entonces: *Honolulu*, de Alfredo Tallani, tiene ambiente hawaiano; *Platico chino*, de Julio García, juega con melodías orientales; *Brasilia*, de Mario Rincón, simula una samba con aires antillanos; *Jerez de la frontera*, de Fruko, fusiona chucu-chucu con pasodoble. Aparecen por supuesto cortes más tradicionales como *Danza del gusano*, de Francisco Aristizábal, que fusiona rock con porro sabanero, con un solo de guitarra muy expresivo. Como dato curioso, en este disco hace su debut artístico Juan Carlos Coronel, cantando la canción *Salomé*, de Isaac Villanueva.

Hubo que esperar hasta 1979 para el quinto disco, que tuvo por nombre *La pichoncita*. Afrosound realmente fue un grupo de grabación y sus producciones dependían de la disponibilidad que dieran otros proyectos. Entre 1975 y 1980, el proyecto Fruko y Sus Tesos consiguió muchísimo reconocimiento gracias a la canción *El preso*, y paralelamente otro ensamble dirigido por Fruko, Los Latin Brothers, le competía en popularidad. Las constantes giras y la demanda del público por nuevas producciones obligaron a suspender los trabajos de Afrosound como ejercicio de grabación, y mucho más cuando las características del mercado de la cumbia habían cambiado en función de la hegemonía de la salsa para entonces. Esto, por supuesto, no significó renunciar al repertorio grabado, pues el esquema diseñado por Fruko para los shows siempre daba cabida, dentro del concierto de Los Tesos, para “un momento Afrosound”, que servía de intermedio para que el público recuperara el aliento. Esto era perfectamente posible, pues los mismos integrantes de Los Tesos grababan para Afrosound, con lo cual el grupo no perdió vigencia aunque no grabara. Una vez que las exigencias de shows mermaron, Fruko y Sepúlveda decidieron volver a grabar, en 1979. El disco *La pichoncita* presenta en su carátula parte de un cuerpo de mujer en la zona del pubis, luciendo un panty color morado. Las manos de la mujer muestran un esfuerzo por quitarse la prenda, y en el comienzo de su muslo, como si fuera un tatuaje, aparece el logo de Afrosound, rescatado del disco de *Sugar Ice Tea*, del mismo color que el panty.

El disco presenta dos destacables canciones de Mariano Sepúlveda: *La chapolera* y *La danza del lorito*, en las que propone, para el caso de la primera, juegos melódicos cromáticos nunca usados en cortes anteriores, y fabrica una mezcla entre atmósferas de carácter etéreo y dinámicas enérgicas que fuerzan al baile; para la segunda crea una combinación entre pulsos chucu-chucu y guajira cubana. En ambas el trabajo instrumental es impecable, y los solos son destacables. Aparecen también dos cortes de Fruko: *Pichoncita* y *Vamos pa' Pereira*. En el primero hay un trabajo armónico y de orquestación muy interesante, que no se había ensayado antes en el grupo, y bastante exigente, además, para la ejecución de la guitarra; en el segundo encontramos una referencia curiosa en la introducción a *La burrita* de Los Corraleros de Majagual, y un desarrollo dinámico que se enmarca en la música sabanera, que se respalda en otros dos cortes: *Gaita pa' los niños*, de Enrique Bonfante, y *La changa* de Isaac Villanueva. Aparece de nuevo un corte peruano de Gilberto Reátegui llamado *La marcha del pato*, y cuya ejecución es muy similar a la original.

En 1981 publicaron *Tiro al blanco*, cuya canción homónima podría considerarse como condensación estética del concepto Afrosound. A

pesar de que la canción es firmada solo por Javier García, la participación de Sepúlveda es fundamental, como en muchas otras canciones, cuyos créditos no aparecen por distintas circunstancias. El aporte de García es el motivo de la introducción, cuyo pulso rockero abre el *track* de manera muy contundente, y que evidentemente fue tomado de la canción *Massara* del grupo italiano Margherita -lo cual no puede menos que cuestionar su autoría-. El resto de la canción fue propuesta por Sepúlveda a partir de juegos cromáticos de difícil ejecución en la guitarra, y que no permiten su inserción en algún tipo de estilo melódico; con esto se establecen dinámicas muy interesantes dentro de la canción que se debate entre un ir y venir que no termina de resolverse, lo cual produce una tensión permanente que da la falsa sensación de evadir la estructura armónica funcional. Esta canción fue utilizada por Manu Chao en la canción *Malegría*, de su disco visionario llamado *Clandestino*, de 1998. En general, el disco es bastante irregular y se separa bastante del concepto de los discos anteriores, a excepción de unos cuantos cortes como *La mordidita*, de Fruko, que revive la sonoridad peruana con ciertos aires psicotropicales, y *El esclavo*, también de su autoría, que tiene un carácter más cubano.

Se destaca un gran solo de tres cubano que realiza Sepúlveda en la canción *Lucero*, de Fernando Morello. Está incluido también el corte *Muñequita bailarina*, de Guillermo Chaponán, proveniente del repertorio peruano. El disco destaca por su estética visual. Hay una foto de una mujer desnuda de perfil que toma una guitarra de marca Teisco con las dos manos, y la apoya sobre su muslo izquierdo, el cual se levanta para hacer ángulo con la guitarra. La guitarra adquiere un sentido fálico bastante directo, y la mujer, cuya actitud demuestra dominar la situación, parece indiferente a lo que ocurre. Tal como en el disco *Calor*, el fondo es plano y de un amarillo quemado que crea sensación onírica. El logo de Afrosound se posa sobre la zona púbica, cumpliendo su objetivo de taparla, y en la parte superior derecha, con una tipografía grande, dice, por fin, *Tiro al blanco*.

El séptimo disco, publicado en 1984, tiene por nombre *La negra Carolina*, cuyo corte homónimo es una cumbia de aire atmosférico compuesto por Heber Macías. Es casi en su totalidad integrado por cumbias y de un destacado trabajo de la guitarra eléctrica, tanto en el desarrollo melódico de gran carácter como en los solos de gran expresividad. Vale mencionar los cortes *Esa pareja*, de Ramón Callejas, aún de bastante repercusión, cantado por May González, y *Cumbia en la jungla*, de Fruko, en la que se mezcla el sonido sabanero, estilo Corraleros, con aires amazónicos peruanos. Se incluye además un interesante *track* de jazz fusión llamado *Birdland*, de Joseph Zawinul, en el que se logra una

correcta mixtura con rítmicas tropicales. El concepto visual mantiene la idea de *Tiro al blanco*; presenta la misma modelo desnuda y de perfil, con actitud impasible, pero ahora de rodillas, apoyándose en una trompeta, sobre un fondo naranja y verde oliva, de atmósfera onírica, que juega cromáticamente con el contraste entre el fuego y el agua de mar. Con un trabajo muy juicioso de orquestación y arreglos, este disco funciona como la despedida de la agrupación, que sufrirá ese año la desbandada de músicos pertenecientes a Discos Fuentes.

El último disco firmado como Afrofound se publicó en 1989 con el nombre de *Mar de emociones*. Antes habían salido algunos temas en discos sencillos que tenían como finalidad ser difundidos por radio, como *La bamba*, *Agüita e coco* o *La pava congona*, e incluso, durante las sesiones para el disco de 1989, decidieron grabar *La negra Tomasa*, de la versión del grupo mexicano Caifanes. *Mar de emociones* es un disco que nada tiene que ver con Afrofound, en el que ya no participan sus integrantes, y del cual solo se destaca la canción *Nadie sabe mis penas*, dado el énfasis en la ejecución de las guitarras que recuerda las mejores épocas del grupo. Para entonces Mariano se había retirado de Discos Fuentes y Fruko vivía en Estados Unidos. Los demás músicos pertenecían a otras agrupaciones, y la escena musical ya veía aparecer el auge de los *revivals*, y aquello que terminará denominándose *tropipop*.

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

Referencias

- Burgos, A. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín: Lealón.
- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional popular colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Estrada, J. E. (octubre de 2013-mayo de 2014). Entrevistado por J. D. Parra. Inédita.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1988). “¿Reconstruir lo popular?” *Revista de Investigaciones Folklóricas*, (3), 7.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Jaramillo, O. (Ed.) (1992). *Música tropical y salsa en Colombia*. Medellín: Ediciones Fuentes.
- Martín-Barbero, J., López de la Roche, F. y Robledo, A. (2000) (Eds.). *Cultura y región*. Bogotá-Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Miñana, C. (1999). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo*, (11), 36-47.
- Ochoa, A.M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Parra, J. D. (2014). *Arqueología del chucu-chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín.
- Parra, J. D. (2014). *Afrosound: cuando el chucu-chucu se vistió de frac* [Video-reportaje]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TrLCEN4XHho>
- Peláez, O. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes.
- Peláez, O. (1997). *Afrosound* (cuadernillo informativo del disco compacto: Afrosound. 16 éxitos bailables). Medellín: Discos Fuentes
- Peláez, O. (2002). *Verdades, mentiras y anécdotas de las canciones*. Medellín: Discos Fuentes.

- Restrepo Duque, H. (1998). *La música popular en Colombia*. Medellín: Colección Ediciones Especiales Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Romero, R. (2007). *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Sepúlveda, M. (octubre de 2013-noviembre de 2014-marzo de 2015). Entrevistado por J. D. Parra. Inédita.
- Usquiano, H. (noviembre de 2013-noviembre de 2015- junio de 2016). Entrevistado por J. D. Parra. Inédita.
- Velásquez, J. (septiembre de 2013-noviembre de 2015). Entrevistado por J. D. Parra. Inédita.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento.
- Yglesias, P. (2010). *The Afrofound of Colombia, Vol. 1* (cuadernillo informativo del disco compacto: The Afrofound of Colombia, vol. 1). Madrid: VampySoul.