

Ens.hist.teor.arte

Egberto Bermúdez, “Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XX, No. 30 (enero–junio 2016), pp. 83–153.

RESUMEN

Este artículo estudia los discos –principalmente sencillos (singles) de 78 rpm, EPs y LPs de 33 1/3 rpm– aparecidos en Bogotá entre 1966 y 1968 y que constituyen la obra musical del grupo The (Los) Speakers, tal vez el más significativo de los grupos de jóvenes conformados en Colombia en la década de 1960. Aquí, se analizan en detalle las circunstancias de producción y el contenido musical de cada uno de estos discos con el ánimo de establecer un primer esbozo de la historia musical de grupo. Además, se pretende contribuir al estudio crítico de los discos como fuentes musicales y a la consolidación de la música pop/rock como objeto de estudio en la musicología.

PALABRAS CLAVE

The Speakers, pop, rock, discos, LP, EP, Colombia, 1960s.

TITLE

The records of The (Los) Speakers (1966–68) and the emergence of pop/rock in Colombia

ABSTRACT

This article studies the records (discs) –mainly singles of 78 rpm, EPs and LPs of 33 1/3 rpm– published in Bogotá between 1966 and 1968 that constitute the musical output of The (Los) Speakers, arguably the most significant of the youth bands that emerged in Colombia during the 1960s. Here, these records are studied both from the perspective of their production and their musical content with the aim of establishing a first timeline of the musical history of the group. Moreover, it intends to contribute to the critical study of records as musical sources and to consolidate pop/rock music as object of musicological research.

KEY WORDS

The Speakers, pop, rock, records, LP, EP, single, Colombia, 1960s.

Afiliación institucional

Profesor Titular Universidad Nacional de Colombia Bogotá

Realizó estudios de Musicología e Interpretación de Música Antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, del cual fue director entre 2009 y 2104. Fundador y director del grupo Canto, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial. En 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación de Música. Fue presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta el 2001.

Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia¹.

Egberto Bermúdez

La obra musical del grupo de pop/rock colombiano The (Los) Speakers está constituida por diez producciones fonográficas, un sencillo (single, S), cuatro Extended Play (EP) –uno de ellos compartido– y cinco Long Play (LP) publicadas en discos de 7, 10 y 12 pulgadas

¹ Este escrito comenzó como parte de la preparación y desarrollo del curso ‘Beatles y algo más: Música y cultura en los años sesenta’ dictado como un curso electivo de pregrado y posgrado en el segundo semestre de 2014 y 2015 como parte de la programación del Instituto de Investigaciones Estéticas y de la Maestría en Musicología de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Agradezco a los más de ciento diez estudiantes de pregrado (más algunos de posgrado) que participaron en sus dos versiones por su interés y compromiso, en especial a Santiago Rueda, Edgar Alarcón, José F. Perilla y Carlos M. Benítez por sus precisiones en cuanto a instrumentos, cronología y detalles de las producciones musicales del grupo y algunas fuentes en el caso colombiano; y finalmente a María Clara Rodríguez Espinel por proponer y lograr que su madre Consuelo Espinel, quien residió en Nueva York entre 1960 y 70 y María Valencia, estudiante venezolana de Paul McCartney residente en Colombia, participaran en la sesión final del 3 de diciembre de 2014. Dedico este trabajo a todos ellos y a los demás que en forma muy emotiva cantaron y tocaron canciones de The Beatles en las sesiones finales de 2014 y 2015. Durante la elaboración del texto ha sido fundamental la colaboración de Roberto Fiorilli (Bagno di Gavorrano, Grosseto, Toscana, Italia), Hugo W. Taylor (Seattle, Estados Unidos), Rodrigo García (Chicla de la Frontera, Cádiz, España), José Urías Peña (Bogotá) y Carlos M. Benítez (Bogotá) quienes con su conocimiento y materiales de todo tipo, así como en conversaciones personales, llamadas telefónicas e innumerables mensajes de correo electrónico han contribuido a enriquecer el contenido de este trabajo y han evitado que contenga más errores e imprecisiones de los que seguramente ya tiene. Apartes de este trabajo fueron presentados en el II Congreso de la Asociación regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS), Santiago, Chile, 12–16 de enero de 2016 y en el IV Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM), Rio de Janeiro, Brasil, 10–13 de mayo de 2016.

aparecidos en Bogotá entre 1966 y 1968². Los discos originales son de difícil consecución (en especial los dos últimos LP) los cuales, al igual que sus portadas o carátulas, se han valorizado mucho en los últimos años convirtiéndose en objetos de colección y de culto disponibles al gran público sólo a través de escasas reediciones en LP y discos compactos, así como en digitalizaciones contenidas en blogs y páginas de Internet³.

A medio siglo de su aparición, el objetivo central de este trabajo es establecer y caracterizar este cuerpo de grabaciones y discos, que constituyen las fuentes primarias esenciales para el estudio de la obra musical de The (Los) Speakers. Al mismo tiempo esta caracterización puede servir de primer esbozo de reconstrucción histórica de la trayectoria musical del grupo, sin duda uno de los más significativos de los muchos grupos musicales de jóvenes conformados en Colombia en aquellos años⁴.

² A lo largo del texto me referiré a: a) discos sencillos o single (S) de 10" de 78 revoluciones por minuto (rpm) fabricados en un compuesto con base en shellac (goma laca o resina del insecto *Kerria lacca*), polvo mineral (pizarra y piedra caliza), fibra de algodón, polvo de carbón y lubricante; b) discos sencillos (S) de 7" de 45 rpm fabricados en un compuesto plástico con base en PVC (cloruro de polivinilo); c) EP (Extended play) llamados en Colombia 'compactos' de 7" del mismo material que el anterior y que en Colombia se fabricaban para 33 1/3 rpm aunque en Estados Unidos y Europa y algunos lugares de América Latina se preferían para 45 rpm y d) discos LP (Long playing) de 10" y 12" fabricados en el mismo material para 33 1/3 rpm. Por último, los discos de acetato, término frecuentemente mal utilizado, se fabrican en cualquier tamaño (aun 14" y 16") y para cualquier velocidad como disco de demostración sobre una superficie dura (metal) o flexible (plástico o cartón) recubierta en sus comienzos por acetato de celulosa (de ahí su nombre) y hoy de nitrato de celulosa. El disco se corta en un torno especial y se puede oír inmediatamente, nunca se comercializaron y hoy tienen valor por su contenido para los coleccionistas. Cuando se trata de discos compactos (compact discs) de 4.7" o 12 cm, se identifican como CD. Una buena guía es la de Mike Davis, *Vinyl. The art of making records*, New York: Sterling, 2015.

³ En el caso de los coleccionistas de discos de música de las décadas de 1960 y 1970, los precios se regulan en forma muy compleja, en algunos casos dando prioridad a la calidad artística del diseño de su portada y en otros por el nivel de oferta y demanda en el mercado. Hans Pokora (*1001 Record Collectors Dream*, Viena: s.e., c. 1998, pp. 98–99) usa seis categorías de precios. Los precios de los LPs de The Speakers están ubicados entre la 2 (raro/rare, € 100–180) y la 4 (verdadera rareza/true rarity, € 330–585).

⁴ Para una visión general de la década y sus aspectos sociales, políticos y culturales en Colombia ver Álvaro Tirado Mejía, *Los años sesenta. Una revolución en la cultura*, Bogotá: 2014 y en relación con la música y sus aspectos sociales y políticos ver Joe Nárval, *La huella de los años sesenta*, Bogotá: Ed. del autor, 2002, Umberto Pérez, *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975: una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*, Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2007; David Moreno, 'Rock y política de izquierda en Bogotá', Partes I–III, en *La Silla Eléctrica*, http://www.lasillaelectrica.com/articulos_rockizquierda01.htm, Hernando Cepeda Sánchez, 'El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta', en *Memoria y Sociedad*, 12, 25 (2008), pp. 95–106; 'La vieja Nueva Ola en Colombia', partes I–VIII, *Martes Musicales*, Universidad Santo Tomás, 4 de noviembre de 2008 en <https://www.youtube.com/watch?v=8odHaGsuFbo>; Luis Daniel Vega, 'El nacimiento del rock nacional. La breve Colombia A Go Go', *Arcadia*, 54, (22 de marzo a 19 de abril 2010), pp. 14–16 y 'La música de los años 60 en Colombia', Partes I–VII, *Martes Musicales*, Universidad de Santo Tomás, 13 de julio de 2011, <https://www.youtube.com/>

Desafortunadamente no contamos con las grabaciones originales y –hasta el momento– no tenemos ninguna información sobre su localización actual, circunstancia en la que los discos adquieren la categoría de únicas fuentes primarias para la reconstrucción de la historia musical de este grupo, cuya trayectoria vital se ubica justamente en el momento de transición y diferenciación entre el pop y el rock, momento que se vivió en forma vertiginosa en Colombia con un surgimiento muy rápido de grupos y solistas de pop entre mediados de 1965 y mediados de 1966 y una también rápida asimilación de las nuevas tendencias orientadas al rock con la materialización de sus primeros frutos locales entre mediados de 1967 y fines de 1968.

Eventualmente este trabajo también podría contribuir al tratamiento crítico de las fuentes primarias de esta música (grabaciones, discos, producciones musicales) lo mismo que a proporcionar elementos para entender el funcionamiento de la industria fonográfica, en especial en medios musicales como los latinoamericanos; aspectos importantes y necesarios para la consolidación de la música pop como un legítimo objeto de estudio en la musicología. Es necesario superar la actitud condescendiente con que se ha mirado y se sigue mirando la música pop y su funcionamiento, actitud heredada del esnobismo e intelectualismo con que sus detractores –incluyendo un sector de los mismos músicos– la abordaron en las décadas de 1960 y 70. Por otra parte los mismos prejuicios llevan a que todavía consideremos los discos, caratulas (portadas), instrumentos, amplificadores, micrófonos, consolas y tocadiscos solamente como objetos y no les permitamos manifestarse como lo que son, es decir, como parte integral y fundamental de esta música y de su estilo, al igual que lo son las acciones de sus agentes y mediadores (productores, disc jockeys, managers, empresarios, ejecutivos de ventas y productores). Los trabajos de MacDonald (sesiones de grabación y discos), Howlett (archivos de emisoras y compañías fonográficas), Moorefield (el trabajo del productor), Leech–Wil-

watch?v=nHZdU5cX_qg y Edgar Hozzman, *Historia musical de Colombia de los Sesenta al Bicentenario... Nos pagaron por divertimos. La radio y la música de ayer*, Tunja: Consejo de Autores Boyacenses, 2011. Un intento sistemático de aproximación al trabajo de solistas y grupos colombianos entre los años 1960–80 es el de Jesús Alejandro Arriola Mejía, *Guía de la balada pop en español en los años 60 y 70*, Medellín: Ed del autor, 2000. Agradezco a José Urías Peña el haber puesto a mi disposición este trabajo de muy restringida circulación. Sobre el tratamiento de estas fuentes ver E. Bermúdez 'Los desafíos de la memoria, microhistoria y música popular', *Ensayos, Historia y teoría del arte*, XVIII, 27 (julio–dic. 2014), pp. 77–88. En el caso de América Latina y España ver Sergio Pujol, *La historia del baile*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1999, *La década rebelde: Los años sesenta en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2002; Miguel Grinberg (ed.), *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008; Juan P. González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1950–1970*, Santiago: Universidad Católica de Chile, 2009, Gonzalo Planet, *Se oyen los primeros pasos. La historia de los primeros años del rock en Chile: Del beat y la psicodelia al folk rock (1964–1973)*, Santiago: La Tienda Nacional, 2014, 3ª. ed.; Paloma Otaola González, 'La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60', *Revue de l'Istitut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique et Asie*, 16 (2012), (edición en línea), en <https://ilcea.revues.org/1421> y 'Emancipación femenina y música pop en los años 60: De "La chica ye-ye" a "El moreno de mi copla"', *Sineris. Revista de Música*, 5 (octubre 2012), pp. 1–27 (edición en línea) en http://www.sineris.es/emancipacion_femenina.pdf

kinson (repertorio canónico, grabaciones y discos), Starr y Waterman (apreciación del pop), y los de Birnbaum, Stanley y Savage (historia y microhistoria del pop y el rock and roll) son aportes refrescantes en este aspecto⁵.

Música 'moderna' y 'nueva ola': discos y espectáculos 1960–65

Al contrario de lo ocurrido en los Estados Unidos, donde la terminología musical creada por la industria del entretenimiento (radio, discos, musicales, cine y TV) y sus agentes y mediadores adquirió un carácter clasificatorio del cual emergieron categorías como rhythm & blues, rock and roll, pop, country & western, entre otras, en el mundo hispánico este proceso se desarrolló en forma diferente. En Colombia, durante el periodo que tratamos, categorías como bossa nova o rock and roll no se aplicaron en forma sistemática y en la primera parte de la década el adjetivo 'moderno' y la categoría 'nueva ola' se usaron en forma generalizada para referirse a los repertorios musicales nuevos, especialmente en el terreno de la canción que tanto en Estados Unidos como en Europa comenzaba a alejarse estilísticamente de los repertorios predominantes en los años cuarenta y cincuenta y que habían adquirido vigencia transnacional. El rock and roll y la 'canción moderna' llegaron a Colombia principalmente a través de la radio, los discos y el cine musical pues las giras y presentaciones en vivo de artistas de renombre fueron muy escasas.

La sociedad de consumo y mercados, en plena maduración en esos años en Colombia, ya incorporaba a los jóvenes tal como había ocurrido en los Estados Unidos y Europa, sin embargo, no presentaba la misma afluencia económica de aquellas especialmente en lo relativo a su distribución a lo largo y ancho de todo el espectro social. Por otra parte, si bien desde mediados de los años cincuenta y durante la primera parte del periodo que consideramos hubo modernización y moderada afluencia, al final del mismo se comienza a sentir una contracción económica producto de la disminución del valor de las exportaciones, especialmente del café⁶. Sin embargo, tal como los demás bienes y servicios, los discos, los equipos de sonido y otros

⁵ Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles Records and the Sixties*, Chicago: Chicago Review Press, 2005; Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the Sound of Popular Music*, Cambridge (Mass): MIT Press, 2005; Kevin Howlett, 'Folletto', *The Beatles in Mono*, 13 CDs, London: Digital Remaster, 2009 y *The Beatles: The BBC Archives, 1962–1970*, New York: Harper Design, 2013; Daniel Leech-Wilkinson, *The changing sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: Center for the History and Analysis of Recorded Music, 2010 (edición online), Larry Starr y Christopher Waterman, *American Popular Music from Minstrelsy to MP3*, New York: Oxford University Press, 2010; Larry Birnbaum, *Before Elvis: The Prehistory of Rock n' Roll*, Lanham (MD): Scarecrow Press, 2013, Bob Stanley, *Yeah! Yeah! Yeah!: The Story of Pop Music from Bill Halley to Beyoncé*, New York: W. W. Norton and Co., 2104 y Jon Savage, 1966. *The Year the decade exploded*, London: Faber and Faber, 2015.

⁶ Miguel Urrutia et al., 'Comercio exterior y actividad económica de Colombia en el siglo XX: Exportaciones totales y tradicionales', *Borradores de Economía*, 163 (noviembre 2000), pp. 10–11 en <http://www.banrep.gov.co/es/borrador163>

productos de la industria del entretenimiento (conciertos, sitios con música en vivo y otros espectáculos musicales) conquistaban cada vez mayores mercados a la sombra del creciente y gran poder de la prensa, la radio, la televisión y la publicidad. Así, el desarrollo de la industria fonográfica y la incorporación de los nuevos repertorios arriba mencionados se lleva a cabo en un contexto de inmediatez y competencia ante el surgimiento de nuevos mercados en especial el de los jóvenes consumidores.

El rock and roll adquirió vigencia entre los jóvenes colombianos a través de la radio, algunos discos y las películas musicales. A comienzos de 1957 se exhibió en Bogotá *Al compás del reloj* (*Rock around the clock*, 1956) con la participación de Bill Haley (1926–89) and his Comets y durante sus escasas semanas en cartelera se organizó un concurso del nuevo baile con el patrocinio de Emisoras Nuevo Mundo, una de las más importantes de la ciudad. Otras películas similares como *Celos y revuelos* (*Don't knock the rock*, 1956) con el mismo Haley y Little Richard (n. 1932) y *Que siga el rock and roll* (*Shake, rattle and rock*, 1956) con Fats Domino (n. 1928) se presentaron a lo largo del año pero, como sucedió con la primera, tuvieron presencia muy breve en las carteleras. Es posible que la barrera lingüística haya sido la principal causa de su limitado éxito, barrera que pudo remontarse al año siguiente con la película mexicana *Los chiflados del rock and roll* (1957) con música de Mario Patrón (1935–81) compositor, pianista, director y divulgador del jazz y el rock and roll en México. Sin embargo, en este caso las intervenciones musicales de sus principales protagonistas, Agustín Lara (1897–1970), Pedro Vargas (1906–89) y Luis Aguilar (1918–97) tuvieron seguramente mucha más aceptación que los escasos ejemplos de rock and roll presentados en ella.

En cuanto a los discos, uno de los pocos (tal vez el único) con ejemplos del nuevo género editado en Colombia en esa época fue el LP *Rock n' Roll* (1957), que si bien contenía los dos principales éxitos de Haley en versión castellana (*Al compás del reloj*/"*Rock around the clock*" y "*Nos vemos cocodrilo*"/ "*See you later alligator*"), fue grabado por Cuco Valtierra y su Orquesta, las Hermanas Julián y Perry Salinas, todos músicos y cantantes mexicanos especializados en el jazz, la músicaailable, la canción y el bolero. Este disco fue editado en Colombia por Codiscos en 1957 y se acompañó con un single de 78 rpm que contenía "*Rock Be Bop*" (A) canción original de Valtierra y el ya mencionado "*Al compás del reloj*" (B)⁷. Adicionalmente, en diciembre de 1957 Sello Vergara anuncia sus coproducciones en LP con la compañía italiana Fonit que incluían un disco del Van Wood Quartet, grupo italiano que popularizaba el rock and roll y éxitos internacionales. No obstante, el merecumbé, nuevo géneroailable de Pacho Galán (1906–79) y su orquesta fue el incontestable éxito de la temporada navideña⁸.

⁷ *Rock n' Roll*, LP, 10", 33 1/3 rpm, Musart M 246, 1957 y Single, 10", 78 rpm, Musart M 8472. Las ediciones de Codiscos tienen la misma numeración original mexicana.

⁸ *El Tiempo*, Bogotá, 17 de diciembre de 1957, p. 5 y 12 de marzo de 1957, p. 1.



FIGURA 1 Portada LP, 10", *Rock n roll*, Cuco Valtierra y su orquesta, 26 x 26 cm, colección particular, Carlos M. Benítez, Bogotá, fotografía Egberto Bermúdez. De aquí en adelante todas las fotografías son del autor a menos que se especifique algo diferente.

En los primeros años de la década siguiente la visita a Bogotá de Haley y su grupo en diciembre de 1960 y las del conjunto cubano Los Llopis en marzo de 1961 y octubre de 1962 llegan un poco tarde para consolidar la presencia del rock and roll pues ya en ese momento el twist había entrado de la mano de Chubby Checker (n. 1941) con gran fuerza en la escena internacional. En ese momento Haley había abandonado Decca, la compañía de sus grandes éxitos y regresaría brevemente al country & western antes de sus grabaciones mexicanas de 1961. Por su parte Los Llopis, con grabaciones en México y España entre 1958 y 1962, combinaban en su repertorio el rock en roll en español con canciones de todo tipo y aun ejemplos de músicaailable caribeña⁹. Entre las dos visitas de Los Llopis actúan brevemente The Loud Jets de México, el primer conjunto juvenil en visitar la ciudad con el repertorio de transición entre el rock and roll y el twist cuyas versiones en castellano serían las primeras de este repertorio en oírse en vivo en la ciudad. The Loud Jets se habían conformado en 1959 y para el año de su visita a Bogotá ya habían realizado sus primeras producciones con la filial mexicana de Columbia¹⁰. Estos dos grupos mantenían la clásica formación de grupo de rock

⁹ Sobre Los Llopis ver Billy Bryan, 'Los Llopis Rock'n'Roll aus Kuba' en Rock'n'Roll Schallplatten, <http://www.rocknroll-schallplatten-forum.de/viewtopic.php?t=9173&sid=ccaf5917189337bc6dcfbc723f384234>

¹⁰ Loud Jets, Sparks, Blue Caps, *Rock*, LP, 12", Columbia, LP 3961, 1961 y Los Loud Jets, *Twist con Los Loud Jets*, LP, 12", Columbia DCA 223, 1961.

and roll, piano, saxofón, dos guitarras eléctricas, batería y Los Llopis conservaban aún la slide guitar o guitarra hawaiana usada por The Comets.

Por otra parte, canciones como “Nunca en domingo” (“Never on Sunday”, 1960) de la película del mismo nombre y lo poco que se conocía de los festivales de San Remo (1951) y de Eurovisión (1956) abrieron el camino de un nuevo repertorio que pretendió reemplazar rancheras, tangos y boleros. Precisamente en 1958 el cantante italiano Gino Balducci (1922–2010) conocido como Gino Baldi se presenta en Bogotá después de haber participado en el Festival de San Remo de ese año como parte de la ya mencionada alianza entre la compañía italiana Fonit y Sello Vergara, la compañía fonográfica de mayor tradición en Bogotá en ese momento.

También a través de grabaciones especialmente provenientes de Europa y los Estados Unidos, el bossa nova se convirtió rápidamente en otro de los géneros innovadores del repertorio local. Desde 1962 Discos Daro –otra de las compañías independientes colombianas– había iniciado el lanzamiento de producciones que pretendían modernizar la oferta musical local. En ese año prensó dos LPs dedicados al twist, el primero de ellos *Limbo Party* del ya famoso Chubby Checker, que incluía dos importantes hits “Limbo Rock” y “La bamba” una versión de aquella que Ritchie Valens (1941–59) había popularizado en 1958. El segundo, *Bailemos el Twist* de Fats and the Chessmen, contenía versiones instrumentales de los standards del popular género¹¹. Sin embargo, su mejor apuesta fue la conformación de Los Daro Boys un grupo local que incorporaba a su repertorio el bossa nova y la ‘nueva canción’ europea del estilo de los ya mencionados festivales de la canción de San Remo y Eurovisión con la influencia de los nuevos cantantes norteamericanos como Pat Boone (n. 1934), Bobby Darin (1936–73 Paul Anka (n. 1941) y Neil Sedaka (n. 1939); y entre las mujeres Connie Francis (n. 1938) y Eddy Gormé (1928–2013).

Los LPs de Los Daro Boys (ambos de 1963) presentan varias novedades, la primera es haber sido la primera grabación en vivo de un grupo musical durante una presentación pública, en el concierto llevado a cabo el 1 y 2 de febrero de 1963 en el emblemático Teatro de Colón de Bogotá. Este LP, *Los Daro en el Colón*, incluye un repertorio muy heterogéneo, que cubre desde los éxitos del momento como “Nunca en domingo” cantada en francés o el éxito de la banda sonora de la película *Lawrence of Arabia* (1962), hasta una versión de la escena “I feel pretty” del musical *West Side Story* (1961). El toque nacional de moda es su versión de la canción colombiana “El cuchipe” de autor incierto, que justamente a comienzos de ese año había sido incluida por Brigitte Bardot (c.1934) en una presentación en la televisión francesa y que en nuestro caso incluye una estrofa en ese idioma cantada por el vocalista principal del grupo. En su disco anterior, *Los Daro Boys*, el grupo se había orientado principalmente al bossa nova,

¹¹ Chubby Checker, *Limbo Party*, LP, 12”. 33 1/3 rpm, Parkway SP 7020, 1962, este se publicó con su numeración original. Fats and the Chessmen, *Bailemos el Twist*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro 9115100, (orig. Somerset S 151), 1962. Desde esa época fue frecuente referirse a Discos Daro a pesar de que las producciones figuraban siempre a nombre de Importaciones Daro Ltda.

la canción internacional y la Nueva Ola latinoamericana con “Esta noche mi amor” (1961) y “Diana” (1957) ambos de Paul Anka, el primero de ellos popularizado en castellano por Rocky Pontoni (1939–90) miembro destacado del Club del Clan argentino. En el segundo disco encontramos también la canción “Quando, quando, quando” (1962) de Tony Renis (n. 1938), ejemplo de fusión entre nueva canción y bossa nova que se convirtió en 1963 en un standard del repertorio¹². Poco después, Daro publica el LP *Los Daro Jets rompen la barrera del sonido*, que es en realidad es una reedición local del LP *La Pecosita* del conjunto argentino Los Jets, cuyo repertorio de éxitos de la nueva ola argentina, como “Bienvenido amor” de Ramón ‘Palito’ Ortega (n. 1941) y la versión castellana de dos grandes éxitos franceses de ese momento “La leçon de twist” de Giuseppe Mengozzi, Danyel Gérard (n. 1939) y Lucien Morisse (1929–70) y “Le chemin de la joie” de André Borgioli y Daniel Ortiz¹³.



FIGURA 2 Portada, LP, 12”, *Los Daro en el Colón*, 31 x 31 cm, colección particular E. Bermúdez, Bogotá. Las portadas de LP aquí reproducidas se ajustan a este tamaño.

¹² *Los Daro Boys*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro, DI 1106/DIS 911106, 1963 y *Los Daro en el Colón*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro DI 1107/DIS 911107, 1963.

¹³ *Los Daro Jets rompen la barrera del sonido*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Importaciones Daro DIS 911108, c. octubre de 1963 y el original, Los Jets, *La pecosita*, LP, 12”, Opus, julio de 1963. Ver también Rubén Loaisa Redondo, ‘Los Jets’, *La Voz del Tajo*, 12 de marzo de 2002, p. 32 en ‘Los Jets’, <http://rockolafree.com.ar/jets.htm> y ‘Los Daro Jets nunca existieron’ en *Garage A Go Go. Fanzine underground*, Bogotá, I, 9 (julio de 2011), p. 2 ver <https://issuu.com/garage-a-go-go/docs>

Las grandes compañías reaccionaron rápidamente. Por una parte Tropical, desde Barranquilla trata de innovar en la instrumentación de la músicaailable nacional con Los Be Bops, un grupo juvenil de Bucaramanga (al noreste de Bogotá) que conservaba la instrumentación del rock and roll, con saxofón y contrabajo combinado con guitarras eléctricas y batería. Su producción de 1964 *Aquí están los Be Bops* incluye como novedades una versión en twist de “La pollera colorá” el gran éxito de músicaailable colombiana para la temporada de navidad de 1962¹⁴. La casi totalidad del contenido del disco esailable y el nuevo repertorio internacional sólo está representado por una versión de “Speedy Gonzales” de Jules Kaye, Davil Hill y Ethel Lee cantada en inglés por Pat Boone (n. 1934) en mayo de 1962 y poco después en el mismo año en castellano por el mexicano Manolo Muñoz (n. 1941)¹⁵.

La otra reacción vino de parte de Sonolux con el primer disco colombiano de ‘música moderna’ con instrumentación de guitarras y bajo (ambos eléctricos) y batería – emulando la que Buddy Holly (1936–59) and The Crickets habían legado a los grupos de la invasión británica– el LP *Son la locura desatada...* de Los Pelukas aparecido en el último tercio de 1964. Por primera vez en Colombia se graban seis versiones en castellano de canciones de The Beatles además de varias canciones románticas italianas y brasileras y de dos creaciones originales (twist en ambos casos)¹⁶. El grupo estaba conformado por jóvenes de Manizales (epicentro de la industria cafetera) y de Bogotá y esta fue su única producción fonográfica. Este hecho corrobora el carácter excéntrico y coyuntural del grupo manifiesto en la teatralidad de la foto de la portada y de la exageración en el canto que con su falsete e histrionismo se enmarcan mejor en el humorismo musical, como se denominaba el repertorio de los innumerables ‘excéntricos musicales’ que nutrían en ese momento la vida nocturna de las ciudades colombianas y de otros rincones del planeta. El hecho de que solo a través de la parodia cómica se haya podido introducir este importante repertorio confirma la dificultad con que este penetró en el ambiente musical colombiano y la dimensión de ruptura que tuvo la conformación de los numerosos grupos nacionales que emularon a The Beatles.

No es sorpresivo que Sello Vergara, como dijimos, la compañía fonográfica más importante de la capital a comienzos de los años sesenta se haya interesado en The Speakers. Desde sus comienzos en 1950–51 Vergara había promovido nuevos productos y tecnologías buscando la renovación de la oferta grabada de música colombiana disponible en el mercado. Esto lo llevó a lanzar en LP de 10” grupos como Garzón y Collazos y Julio Rojas y sus Vallenatos lo que le trajo al mismo tiempo satisfacciones y contratiempos en su enfrentamiento con las compañías

¹⁴ Los Be Bops, *Aquí están los Be Bops*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Barranquilla: Tropical LDE 2537/LE 1437, 1964.

¹⁵ Pat Boone, S, Dot 16368, A, mayo de 1962 y Manolo Muñoz, EP, Odeón DSOE 16499, A1, 1962.

¹⁶ Los Pelukas, *Son la locura desatada...*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Medellín: Sonolux 12–275, 1964.

‘grandes’ radicadas en Barranquilla (Tropical) y Medellín (Sonolux, Codiscos y Fuentes). Su amplio catálogo de discos de todos tipo (sobre todo singles de 78 rpm, y LPs de 10” y 12”) incluye gran variedad de música, éxitos internacionales, música ‘nacional’ yailable colombiana y sobre todo novedades y artistas exclusivos, como el caso de The Speakers, llegando aun a publicar por primera vez en LP selecciones de poemas recitados y discursos de los grandes líderes políticos del momento¹⁷. Estas condiciones permiten considerarla una compañía ‘independiente’ con respecto a las ‘grandes’ que constituyeron el oligopolio que controló la industria fonográfica colombiana hasta 1990. Para 1965 Sello Vergara también había incursionado en la música ‘moderna’ pues había editado en single de 78 rpm dos canciones de la película venezolana *Twist y crimen* de Arturo Plasencia de 1963, “Yo no se bailar el twist” (A) cantado por Nancy Morillo y Los Clippers y el bolero “Tu sabes” interpretado por Estrellita del Llano (B)¹⁸.



FIGURA 3 Etiqueta central, Nancy Morillo y Los Clippers, “Yo no se bailar el twist”, sencillo, 10”, 78 rpm, shellac, Sello Vergara, colección particular, C. M. Benítez, Bogotá, fotografía C. M. Benítez.

¹⁷ Probablemente las primeras de estas producciones sean: *Berta Singerman*. “Recital”, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara LP 127, c. 1960 y *Alberto Lleras Camargo*. *La voz de la libertad*. Discursos, 2LPs, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara, LP 122, 1957.

¹⁸ Nancy Morillo y Los Clippers y Estrellita del Llano con orquesta, S, 10”, 78 rpm, Bogotá: Sello Vergara, 6101, c. 1964. La producción original es *Twist y crimen*, EP, 7”, 45 rpm, Caracas: Discomoda DCM-EP 2049, B2 y A1.

Sin embargo, Sello Vergara también tuvo competencia. Discos Bambuco, surgida también en Bogotá a finales de la década de los cincuenta (c. 1957) como tienda de discos conformó rápidamente una cadena y una vez convertida en compañía fonográfica fue su fuerte competidora como compañía independiente frente a las 'grandes' ya mencionadas. Su nuevo estilo de ventas (self-service y cabinas de audición que habían sido introducidas en Bogotá por Discos Daro) logró captar la atención de los nuevos públicos, especialmente los jóvenes. Discos Bambuco controlaba además Discos Orbe (fabricante y compañía fonográfica), ventajas estratégicas que le permitieron atraer a The Speakers y concentrar las producciones fonográficas de los grupos y solistas de los movimientos de la Nueva Ola, Ye Ye y Go Go, a través de sus alianzas con Estudio 15, sello fundado para este propósito pero que nunca pudo funcionar en forma independiente¹⁹. Este sello nace a mediados de 1965 vinculado a Radio 15, la emisora orientada exclusivamente hacia el público joven establecida a mediados de 1963 por la Cadena Radial Colombiana (Caracol) la más importante del país. Entre octubre y noviembre de 1965 se graba y se lanza el primer LP de Estudio 15 *Los ídolos de Colombia* en el que participan los solistas Lyda Zamora (n. 1945), Harold Orozco (n. 1947) y Las estrellas de fuego, un dueto ecuatoriano que desarrolló su breve carrera en Colombia²⁰. Este primer LP fue grabado en los estudios de Caracol y fabricado por Manufacturas Ajoever pero para las próximas producciones la fabricación paso a Discos Orbe, que como dijimos formaba parte de Discos Bambuco. Si bien las grandes compañías compitieron con las independientes por el control de los nuevos repertorios, no lograron incorporarlos a su monopolio y que Discos Bambuco logró controlar las producciones de compañías menores como Estudio 15 a través de Discos Orbe (su fabricante) y poco más tarde con la creación de Disco 15 en 1967. En ese momento el estudio más importante y de mejor dotación era Suramericana de Grabaciones que prestaba sus servicios a varias compañías; también Sello Vergara contaba con equipos y sala de grabación. Por otra parte, los estudios de las emisoras se usaban para grabaciones, como sucedió en el caso del primer LP de Estudio 15 que se grabó en Radio 15, la emisora asociada al sello. En 1966 Discos Daro también contaba con un estudio y año siguiente se funda Ingeson, de los cuales hablaremos más adelante.

Un aspecto notable de la historia de The Speakers a través de sus diferentes momentos fue la ausencia de un productor o director musical. En cuanto a la selección de sus repertorios, la industria fonográfica colombiana había adoptado de forma muy suelta e informal la figuras del productor y del encargado de artistas y repertorio (A & R) fundamentales y muy consolidadas en la industria fonográfica internacional. En algunas ocasiones los arreglistas, orquestadores o los mismos directores de orquestas o conjuntos musicales asumieron las funciones de selección

¹⁹ E. Bermúdez 'Sello Vergara, Daro y Discos Bambuco: compañías fonográficas 'independientes' en Colombia, 1948-75', trabajo en elaboración. Agradezco a C. M. Benítez (Maestría en Musicología, Universidad Nacional, Bogotá) el haber ofrecido para su estudio importantes discos de esta compañía pertenecientes a su colección particular.

²⁰ *Los ídolos de Colombia*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Bogotá: Estudio 15 E-15 1, 1965 y Arriola Mejía, p. 31.

de repertorio y planeamiento y supervisión de la grabación. En otras, lo hicieron disc-jockeys o compositores como el caso de Jaime A. Guerra Madrigal (¿-c. 2013) para discos Orbe y de Santander Díaz (c.1933-90) y Francisco Zumaqué (n. 1945) para Discos Bambuco en la segunda mitad de la década de los sesenta y primera de la siguiente. Sin embargo, podemos decir que en muchos casos el mismo propietario de la empresa asumió alguno o todos estos papeles simultáneamente. En el caso de las compañías que tratamos, esta tarea le correspondió a Gregorio Vergara (¿-?), Simón Dawidowicz (1908-90) de Daro, Eduardo Calle (¿-¿) de Discos Bambuco y Alfonso Lizarazo (n. 1940) de Estudio 15. De esa forma, sus gustos personales, intuición comercial y dotes de manejo se convirtieron en factores esenciales en la determinación de sus repertorios musicales y del éxito de sus ventas. En nuestro caso, Vergara tomó la decisión de comenzar pero no pudo tomar la de continuar pues Calle ofreció condiciones a The Speakers que él no podía ofrecer. Sin embargo, un par de años más tarde Calle tuvo que tomar la decisión de no continuar al negarse a asumir la grabación del último LP del grupo (No. 10).

El grupo

Como las de todos los grupos de pop y rock de esa época, las fuentes para la reconstrucción de la historia de The (Los) Speakers son escasas y problemáticas²¹. Si quisiéramos contar con el testimonio de los músicos –el que Simon Frith desestimó en 1995 reafirmando la autonomía de la obra musical– con la muerte de Monroy, Latorre y los dos hermanos Dueñas como testimonios de primera mano, sólo contamos con algunas entrevistas breves de García y Hernández, los dos

²¹ Para la trayectoria del grupo ver Félix Riaño “Sant-Jordi”, *Los Speakers: La primera banda independiente de rock en Colombia*, Bogotá: www.MemoriaRock.com, 2014, ‘Podcast en Homenaje a Humberto Monroy por los 20 años de su muerte’, “20 años sin “Humo”, Viandadas, *Nomono*, 25 de marzo de 2012, <http://blog.nomono.co/2012/03/25/20-anos-sin-humo/>, Mario Galeano Toro, ‘Notas’, para la reedición en disco compacto de *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, Bogotá: Salgaelsol, 2007, SS 101; Rafael Serrano, ‘Los hermanos Fernando y Jorge Latorre: Una breve historia del surgimiento del rock nacional’, *Nómadas*, 35 (octubre 2011), pp. 186-99; Héctor Acebo, ‘Un murmullo de ninfa: Conversación con Rodrigo (I)’, *La llave de los campos*, 9 de junio de 2012 en <http://www.lavedeloscampos.blogspot.com.es/2012/06/un-murmullo-de-ninfa-conversacion-con.html>; Hugo Watts Taylor, ‘Speaking of the Speakers: Interview with Roberto Fiorilli’, en *Ravenfilm Magazine*, http://www.ravenfilm.com/los_speakers_ugly_things.php; H. W. Taylor, ‘Oscar Lasprilla Talks about Los Ampex and The Speakers’, en *Ravenfilm Magazine*, en <http://www.ravenfilm.com/interview.php>; ‘Oscar Lasprilla, resumen musical, 1965-71’ en *Los Inmigrantes. Rock colombiano de los sesenta, setenta y algo más*, <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/2013/03/28/oscar-lasprilla-resumen-musical-1965-1971/>, Humberto Luna, ‘Entrevista a Roberto Fiorilli, uno de los pioneros del rock colombiano, miembro de The Speakers, Siglo Cero y Columna de Fuego’ (2003), en *Internet Archive*, http://web.archive.org/web/20071010154536/http://www.progresiva70s.com/entrevista_fiorilli.htm y ‘Entrevista a Roberto Fiorilli (Parte I, 12 de marzo de 2016)’, en *Rock 91.9*, Emisora Javeriana Estéreo, 91.9 FM, en <http://www.javeriana.edu.co/javerianaestereo/podcast/index.php?cat=Rock91.9&page=3>

únicos sobrevivientes del primer grupo²². En consecuencia, los testimonios de Latorre, antes de su muerte, así como los de Taylor, Nárval y Hozzman –como testigos presenciales– se convierten así en las principales fuentes orales para la historia de la primera época del grupo. Para su última etapa, contamos principalmente con el testimonio de Fiorilli y en menor grado de Lasprilla quienes en entrevistas han aportado los principales datos, muchos recogidos por Galeano, autor del primer intento biográfico del grupo. Al tratarse de recuerdos, todos estos testimonios –unos menos que otros– presentan lagunas, inexactitudes e inconsistencias que en muchos casos son irreconciliables a falta de testimonios independientes que las corroboren o desmientan. Afortunadamente tenemos sus discos para contar probablemente otra historia, la musical.

Otra forma de ver los recuerdos de los músicos es a través de la advertencia de Robinson en su trabajo de reconstrucción de historia oral sobre Laurel Canyon (Los Angeles, California), un vecindario en donde confluyeron en un momento músicos como Carole King, Mama Cass, Joni Mitchell, John Philips, James Taylor, Stephen Stills, David Crosby, Jackson Browne, Jim Morrison, Linda Ronstadt y Frank Zappa entre muchos otros. ‘Ninguno de ellos recuerda las cosas de la misma forma’ indica Robinson, entre otras cosas por haber estado en muchos casos ‘bajo la influencia de las drogas’²³.

En su primera época (1965–67), el quinteto estuvo compuesto por el español Rodrigo García (n.1947) y los colombianos Humberto Monroy (1944–92), Luis Dueñas (¿-c.1978), Fernando Latorre (1944–2012) y Oswaldo Hernández (¿-?). Fernando Latorre se retiraría a mediados de 1967 después de las cinco primeras producciones para ser reemplazado para la sexta y séptima por Edgar Dueñas (¿-1999) hermano de Luis, ambos hijos del compositor y cantante de ópera y música colombiana Luis Dueñas Perilla (1921–77). En los últimos meses de 1967 los roces de Edgar Dueñas con García, quien lideraba el grupo, llevan a su retiro, quedando así cuatro de sus cinco integrantes iniciales (sin ningún baterista titular) hasta los últimos meses de ese año cuando el italiano Roberto Fiorilli (n.1944) y el colombiano Oscar Lasprilla (n.1948) reemplazan a Luis Dueñas y Oswaldo Hernández, últimos miembros del grupo de fundadores en abandonarlo en busca de nuevos horizontes y ante todo debido a la profundización de las disensiones internas, casi todas motivadas por el afán de García por mejorar la calidad musical del grupo y además, por lo que ellos consideraban una actitud conservadora de este último frente al rápido cambio de estilos musicales que se daba en ese momento. Poco después de su salida del grupo los hermanos Dueñas participaron en algunos proyectos musicales entre ellos los arreglos y grabación de un EP para el solista Guillermo García Ocampo (n. 1954), conocido como Billy Pontoni²⁴.

²² Simon Frith, intervención oral en la VIII IASPM Conference, Julio de 1995 en Glasgow, Escocia, en una mesa redonda de periodistas de rock y en un contexto de conversación sobre crítica musical. Información personal Juan Pablo González, Valparaíso, agosto de 2016.

²³ Lisa Robinson, ‘An oral history of Laurel Canyon, the 60s and 70s music Mecca’, in *Vanity Fair*, ‘Culture, Music, (February 8, 2015), <http://www.vanityfair.com/culture/2015/02/laurel-canyon-music-scene#4>

²⁴ Billy Pontoni, *Billy. Romántico, hippie y psicodélico*, EP, 7”, 33 rpm, Bogotá: Orbe OB-0014, 1968. Ver Billy Pontoni. *Sitio Oficial*, en <http://www.billypontoni.com/biografia.htm> En la sección



FIGURA 4 The Speakers, Contraportada, detalle, LP *The Speakers*, (ver No. 4) integrantes originales entre 1965 y 67, colección particular E. Bermúdez.

En enero de 1968 con su nueva formación de cuarteto realizan una breve gira en el Ecuador (Quito, Ambato y Guayaquil) en donde tuvieron buena aceptación y se les reconoció por su orientación hacia la ‘música progresiva’. Para su última producción finalizada a mediados de 1968 el conjunto queda reducido a un trío (García, Monroy y Fiorilli) tras la salida de Lasprilla quien viajó a Europa en junio de ese año²⁵. García regresa a España en 1969 mientras Fiorilli y Monroy participan en varios grupos de fugaz existencia (Siglo Cero, Columna de Fuego) orientados hacia la música experimental y la fusión del rock con la música latinoamericana. Monroy continuaría experimentado musicalmente con grupos como Génesis y Maíz hasta su muerte en 1992 y Fiorilli regresa a Italia, donde sus padres ya habían retornado, después de una gira que llevó a Columna de Fuego a España y en especial a Alemania Democrática y varias repúblicas de la antigua Unión Soviética entre 1974 y 1975²⁶.

Como muchos grupos españoles y latinoamericanos de los primeros años de aquella década The (Los) Speakers comenzaron cantando covers y versiones de los grupos de moda ingleses y norteamericanos, notablemente The Beatles, The Dave Clark Five, The Hullabalooos, Gerry and the Pacemakers, The Ivy League, The Byrds y The Trashmen entre otros. Al contar con un integrante español el grupo también incluyó canciones de grupos españoles como Los Relámpagos, Los Brincos y Los Pekenikes quienes como ellos, también emulaban a The Beatles como parte de un fenómeno internacional que –como observa Stanley– llevó a que en 1966 hubiera Beatles locales y grupos modelados

‘Biografía’) y en una entrevista (‘Audios’) Pontoni afirma que la grabación se hizo en marzo de 1968, sin embargo en la sección ‘Discografía’ aparece fechada en 1967.

²⁵ ‘Oscar Lasprilla, Resumen musical, 1965–71’ *loc. cit.*; Hozzman, p. 185.

²⁶ Humberto Luna, *loc. cit.*

en ellos en muchos países del mundo²⁷. En el ámbito hispánico son de destacar entre muchos otros y además de los ya mencionados, Los Mustang (España), Los Shakers (Montevideo/Buenos Aires), Sandro y los de Fuego (Argentina), Los Hermanos Carrión, Los Crickets y Los Belmonts (México), Los Beat 4 y Los Macs (Chile) y Los Claners y Los Darts (Venezuela).

Las producciones que aquí se estudian muestran dos grandes periodos en la actividad musical del grupo. El primero, que cubre los años 1966 y 67 en donde –además de su primer sencillo (No. 1)– realizan tres producciones en LP (Nos. 3, 4 y 7) y cuatro en EP (Nos. 2, 5, 6 y 8) y mantienen su formación original de quinteto que solo cambia para el LP No. 6 y los EP Nos. 7 y 8, de mediados y finales de 1967. El segundo periodo abarca sus dos producciones en LP del año 1968 (Nos. 9 y 10) que comienza con una nueva formación de cuarteto para la primera de ellas (No. 9) y se modifica una vez más, reduciéndose a un trio para la última (No. 10). El equilibrio entre covers y canciones originales en las tres primeras producciones en LP estuvo desde el comienzo inclinado hacia los covers pero muy rápidamente se orienta hacia las canciones originales. De dos canciones originales en el primero y segundo LP *The Speakers* (1966) y *La casa del sol naciente* (1967) se pasa a cuatro en el tercero *Tuercas, tornillos y alicates* (1967) y finalmente a dos discos, *The Speakers* (1968) y *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, (1968) con un contenido totalmente original (ver Tabla 1).

Producción/ Autor	1 S 1966	2 EP 1966	3 LP 1966	4 LP 1966	5 EP 1967	6 EP 1967	7 LP 1967	8 EP 1967	9 LP 1968	10 LP 1968
Rodrigo García		B2	A3 B6	A5	A2?	A2	A6	A2?	A2 A6 B3	A1 A5 B2 B4
Humberto Monroy		B2	A3			B2	B6	A2?	A3 B2 B4	A3 A4 B1 B5
Luis Dueñas				A3			B2			
Roberto Fiorilli									A4 B1 B5	A2 A3 B3 B6
Oscar Lasprilla									A1 A5 B6	

TABLA 1: Canciones originales y sus autores en las producciones musicales de The Speakers.

²⁷ Stanley, p. 150.

En la primera época no hay duda del liderazgo de García, quien había estudiado música en el Conservatorio de Sevilla y que por razones familiares se radica en Colombia en 1964²⁸. Cómo se mencionó arriba, en 1967 diferencias con García y Monroy, llevan a Latorre y posteriormente a los hermanos Dueñas a salir del grupo marcando así el final de la primera etapa del grupo en que asomó –sin llegarse a consolidar– su faceta creativa. En el segundo periodo se puede hablar de un liderazgo compartido para la primera producción de 1968 (No. 9) mientras que en la segunda (No. 10), cada uno de ellos da rienda suelta a sus intereses creativos con un resultado individual novedoso, equilibrado en conjunto (cada uno compone igual número de canciones) pero que no llega a exhibir coherencia estilística como grupo. Esta originalidad y sus novedades hacen que la segunda parte de su carrera, la de 1968, sea la que más ha llamado la atención a comentaristas y críticos. Sin embargo, la rápida asimilación de nuevos materiales musicales, el reciclaje, la adaptación, la creación de versiones y covers de la primera etapa merecen especial atención pues sin duda fueron el laboratorio en el cual nacieron los lenguajes musicales de García y de Monroy. Al llegar Fiorilli y Lasprilla aportaron lo que ellos también habían desarrollado y consolidado en los conjuntos a los que habían pertenecido, en particular The Goldfingers, The Ampex, The Young Beats y The Time Machine.

Los repertorios musicales grabados por The Speakers variaron a lo largo de la existencia del grupo de acuerdo con la evolución que tuvieron en el ámbito internacional. Para mediados de 1964 los grupos ingleses (lo que se llamó en Estados Unidos la ‘invasión británica’) habían revolucionado la creación y la producción de la música de y para jóvenes, cambiando radicalmente un mercado de músicaailable centrado en el twist que solo encontró en el surf un contrapeso importante a nivel de popularidad y ventas. The Speakers en su comienzo de 1966 se concentran en el surf y el sonido inglés (Merseyside beat). La recuperación del rock and roll y de la música tradicional (folk revival) norteamericana que la invasión británica había reforzado, llevaron a The Byrds y otros grupos locales a incorporar el repertorio de cantautores como Bob Dylan (folk–pop–rock) adaptándolo para varias voces, guitarras y percusión, la instrumentos de ellos y de muchos otros grupos del momento, entre ellos The Speakers.

En consecuencia para finales de 1966 nuestro grupo incorpora ejemplos de lo que aquí llamamos ‘pop/rock de transición’ o canciones con base en los esquemas armónicos del blues y rhythm and blues y caracterizado por la presencia de ‘riffs’ en forma de ostinatos armónico–melódicos y más tarde con extensas y densas improvisaciones²⁹. Es importante recalcar, como

²⁸ Rodrigo García, comunicación personal, abril de 2016, ver biografía de García en el texto de la cara interna de la producción No. 9.

²⁹ Sin pretender entrar a discutir estas definiciones, usaremos ‘ostinato’ como equivalente de riff y ‘motivo’ como equivalente de ‘lick’, concepto principalmente melódico. El asunto de las categorías es tema de gran discusión, en páginas de internet y sobre todo entre los coleccionistas de discos (Pokora, *loc. cit.*) para este periodo se ha generalizado el uso de las categorías ‘beat’, ‘garage’ y ‘psychedelic’ que discutimos más adelante. En el caso de la música de The Beatles, Mark Lewisohn también localiza en las grabaciones de 1966 la transición entre pop y rock (‘Folleto’, The Beatles, *Anthology*, 2, Apple/Capitol, 1996, pp. 18–19).

lo hace Van Zandt, que fueron los grupos ingleses los que hicieron caer en cuenta a los jóvenes norteamericanos de la importancia del blues, rhythm and blues y el rock and roll que estaban hasta entonces relegados a nichos marginales³⁰. De la misma forma, el rock and roll y un poco más tarde el pop/rock de transición llegan al repertorio de The Speakers a través de los covers y versiones de los grupos ingleses, principalmente The Beatles. Como anotamos más adelante, en la segunda y tercera producción en LP (No. 4 y 6) se incorporaría el folk-pop-rock a través de la influencia de The Byrds y también el pop/rock de transición con The Rolling Stones.

En el segundo semestre de 1965 –momento de la conformación de su repertorio inicial– las influencias musicales más notorias para The Speakers eran sin duda el Merseybeat inglés y el surf norteamericano que progresivamente fueron cediendo terreno ante el pop/rock de transición, ya presente en sus discos para el segundo semestre del año siguiente (ver Fig. 5). Además, García aportaría ejemplos de algunas vertientes del pop y folk-pop-rock español. Un elemento interesante es la presencia de piezas instrumentales desde la primera producción, algo raro en grupos contemporáneos ya que los grupos ingleses especializados en piezas instrumentales como The Shadows o The Tornados ya para ese momento no tenían la misma figuración de antes. En España sin embargo, muchos grupos hicieron piezas instrumentales como Los Relámpagos y Los Pekenikes, las que también –a través de García– hallaron su lugar en el repertorio de The Speakers y fueron parte de la inspiración de sus propias obras instrumentales.

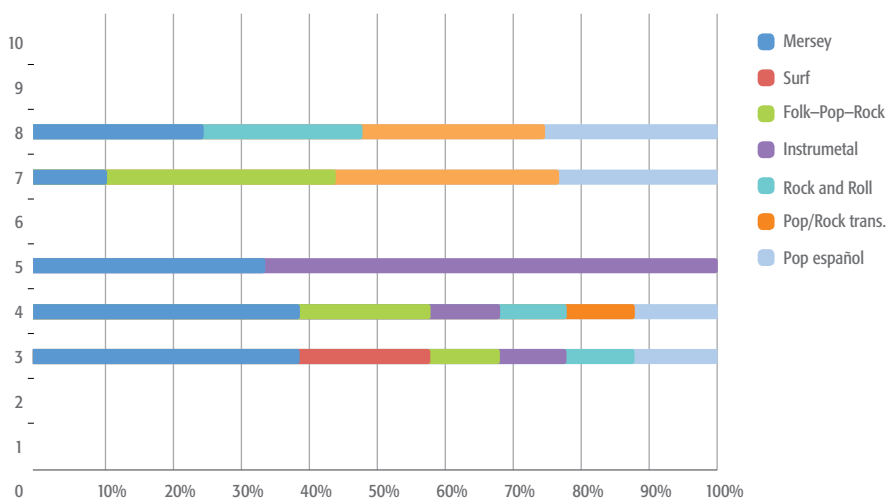


FIGURA 5 Estilos musicales, covers y versiones de The Speakers en sus LPs y EP No. 8. A la izquierda el número de cada producción considerada.

³⁰ Steven Van Zandt, 'Induction address', *The Hollies Rock and Roll Hall of Fame Induction 2010*, en <https://www.youtube.com/watch?v=nINruiWgEyE> y <https://www.youtube.com/watch?v=jzSCIF8krp8>

El desarrollo del estilo de las canciones originales a través de sus producciones (ver Fig. 6) sigue más o menos las mismas pautas. El modelo de The Beatles y otros grupos ingleses presentes en los covers y versiones (agrupado bajo el rotulo de Merseybeat) se manifiesta en parte de las canciones originales de todas las producciones importantes (los LPs y el EP No. 8). Además, es necesario aclarar que especialmente en las producciones Nos. 9 y 10 está presente la influencia del estilo tardío de The Beatles, es decir el posterior a *Revolver* de agosto de 1966 y anterior a *The Beatles (The White Album)* de noviembre de 1968 y en particular la gran influencia de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de junio de 1967³¹. Por el contrario, el surf desaparece y sus desarrollos posteriores no tuvieron repercusión en el repertorio de nuestro grupo. El pop/rock de transición y el pop español hallan también su nicho en las dos últimas producciones de The Speakers así como el folk-rock aunque en este caso es la tradición hispánica es la que proporciona la mayor parte de los elementos estilísticos especialmente en las canciones de García. Hay solo un ejemplo de lo que sería un estilo nuevo (bajo el rotulo de 'otros') que alude a la canción "Rancho Barra Cruzada" de Fiorilli (No. 9, B1) y que discutiremos más adelante.

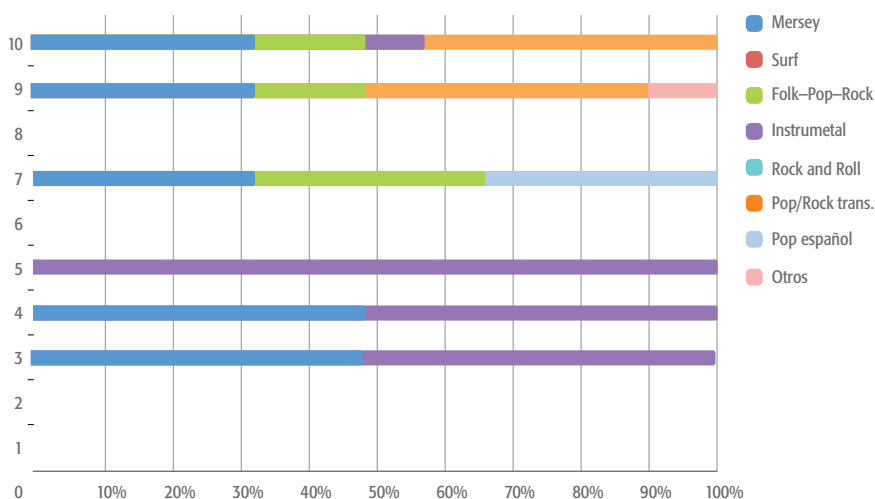


FIGURA 6 Estilos musicales, canciones originales de The Speakers en sus LPs. A la izquierda el número de cada producción considerada.

³¹ The Beatles, *Revolver*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Parlophone PMC 7009, 1966; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, LP, 12", 33 1/3 rpm, Parlophone PMC 7027, 1967 y *The Beatles (The White Album)*, 2 LPs, 12", 33 1/3 rpm, Apple Records PCS 7067 y 7068, 1968.

Producciones musicales

Esta sección contiene una descripción sistemática y una valoración somera del contenido musical de cada una de las diez producciones fonográficas conocidas de The Speakers entre 1966 y 1968³². Las tablas correspondientes proporcionan la información básica sobre cada una de las piezas vocales o instrumentales (originales, covers o versiones) incluidas en ellas. En cuanto a estas últimas se intenta identificar el autor y el original usado como modelo y en el caso de existir otras versiones, se cita la primera de ellas omitiendo las demás a menos que sean significativas para la discusión. Sólo en un caso, al tratar de los covers, hasta el momento no ha sido posible identificar los autores e intérpretes originales, eventualidad que seguramente podrá superarse pronto teniendo en cuenta el rápido crecimiento de la información disponible en la Internet sobre la música de las décadas de 1960 y 1970. En lo posible, se proporciona el nombre real y fechas vitales de autores e intérpretes la primera vez que se citan. En el caso de los LP y EP se cita el título del disco, mientras que en el caso de los sencillos (singles, S), sólo se cita si figura en forma explícita pues en la mayoría de los casos dichas producciones se identificaban con el nombre del solista o grupo y con los títulos de las canciones. A y B se refieren respectivamente a los lados o caras A y B o 1 y 2 de cada disco, seguidos del número del corte correspondiente.

En las canciones en inglés, se mantiene la ortografía dada en los discos y en cuanto a los géneros musicales (surf, balada, twist, entre otros) sólo se incluyen cuando aparecen en forma explícita en la producción original. Al final se proporciona una ficha técnica de la producción, siguiendo la terminología usada en portadas y etiquetas, añadiendo (entre corchetes) cualquier información adicional de importancia como el número de las matrices (Mx No.) de las grabaciones. Cuando existen, al pie de las tablas se anotan las reediciones de cada una de las producciones consideradas.

Las primeras producciones en S, EP y LP (Nos. 1-3) se ajustaban a los usos comunes de la industria fonográfica colombiana de ese momento y no incluían más información que la contenida en la portada (carátula), contraportada y etiquetas centrales de los discos. En las siguientes producciones en LP (Nos. 4, 5 y 7) su nuevo productor discográfico, Discos Bambuco, opta por el nuevo formato de 'álbum' de dos cuerpos, uno de los cuales servía de funda para el disco y que se había impuesto en esos mismos años en el ámbito del pop y el rock en los Estados Unidos y Europa. Allí, fotografías, material artístico y los textos de presentación y letras de las canciones se incorporaban en la impresión de las caras internas y a veces en otra funda de papel que contenía físicamente el disco o discos. Discos Bambuco procuró mantener este sistema en todas sus producciones a pesar de que

³² Debemos a Riaño ('Discografía', *loc. cit.*) el primer esfuerzo por establecer una primera cronología y discografía del grupo proporcionando además fotografías de las carátulas y etiquetas centrales de las producciones que tuvo a su disposición

se apartaba de la práctica usada en Colombia en aquella época y que se mantuvo hasta la década de 1990. En las producción tradicional de LPs en Colombia, el disco envuelto en una funda plástica, se insertaba en un sobre de cartón que contaba solamente con portada (carátula) y contraportada impresas, el cual a su vez para su venta se envolvía en otra funda plástica³³.

A la lista de diez producciones arriba mencionadas se pueden añadir tres más, una anterior a la primera –en EP– que llamamos A y aparentemente realizada por sus integrantes bajo el nombre de Los Monjes Locos y otras dos –en LP– (B1 y B2) hechas al comienzo de la segunda y última etapa del grupo y que grabaron en su nueva formación de cuarteto junto con otros músicos profesionales en el primer trimestre de 1968 interpretando una selección –casi toda instrumental– de músicaailable y éxitos colombianos e internacionales³⁴. Por razones relacionados con el repertorio del grupo, consideraremos en detalle solamente la primera (A) y solo mencionaremos en forma general los detalles de los dos LPs de 1968 (B1 y B2) que se orientan a la músicaailable en su versión de ‘música brillante’ o ‘estilizada’, suficientemente interesantes sin duda pero que serán tratados en un trabajo diferente. Algunos miembros de The Speakers (en su tercera formación) en el primer semestre de 1968 fueron autores de la música incidental de la telenovela *Casi un extraño* presentada por el Canal 7 de la televisión colombiana en ese año. Aunque no conocemos ninguna copia, es posible que dicha canción haya sido lanzada en forma de disco, en consecuencia, se considerará brevemente como producción C.

La discusión sobre cada producción fonográfica incluye –en caso de existir– detalles sobre su grabación y gestación, así como un somero análisis y valoración de su contenido musical, especialmente en relación con las anteriores producciones del grupo. En algunos casos –aunque no en forma sistemática– se mencionan producciones contemporáneas colombianas e internacionales relevantes para esta discusión.

Las fuentes básicas para este trabajo han sido los discos mismos, algunos en mi poder y otros en colecciones privadas, cuya procedencia se indica en los textos que acompañan las ilustraciones y en las notas correspondientes a su mención. En algunos se ha consultado más de un ejemplar pero en muchos casos se trata de los únicos ejemplares conocidos (Nos. A, 1, 2 y 6). Se ha tratado de mantener el mismo criterio para la descripción de las numerosas reediciones. Es muy probable que en el caso de aparecer nuevos discos (probablemente de 78 o

³³ Manufacturas Ajoever, que producía discos pero que también los fabricaba para otras compañías patentó en diciembre de 1962 (Ministerio de Fomento certificado No. 11-424) un sistema de una sola funda plástica doble que sustituía las bolsas externa para la portada de cartón e interna para el disco. Los impresos de portada y contraportada no se fabricaban en cartulina sino en papel y dicha funda se ensamblaba con cartulinas sueltas sin ningún pegante.

³⁴ Agradezco a Hugo W. Taylor y Roberto Fiorilli la información sobre los detalles de estas grabaciones y las copias digitales de estos discos.

45 rpm) o nuevos ejemplares de las producciones aquí estudiadas, traigan consigo información adicional que puede corroborar o contradecir las conclusiones aquí esbozadas. El trabajo con discos es siempre provisional y las discografías casi nunca pueden finalizarse, menos aún hoy, ante la rapidez con que se renueva el conocimiento en nuestra era digital.

Se ha procurado que los detalles de cada una de las producciones así como las valoraciones de ellas y de los repertorios de cada uno de los discos sean suficientes para poder dar una visión adecuada de la historia del grupo y su obra musical pero no pretenden de ninguna forma agotar tan importantes temas. Esta última consideración, es un eco de la advertencia de George Martin (1926–2016) sobre sus antologías de The Beatles, donde insistía en que las hacía ‘para un público lo más amplio posible y no para los fanáticos del grupo’³⁵.

A. *Pipo con Los Monjes Locos*, EP, 7", 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara COMP 4001, 1965?–1966



FIGURA 7 Portada y contraportada, EP, *Pipo con los Monjes Locos*, 18 x 18 cm, colección particular José Urías Peña, Bogotá. Las portadas de EP aquí reproducidas se ajustan a este tamaño.

³⁵ George Martin, *Dutch TV Interview*, Pt 2 of 3, c. 1996, en https://www.youtube.com/watch?v=h0rtu0_nVWc&index=3&list=PL7DF2006C4D45659B

Lado/ Corte	Título	Autor(es)	Intérprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Muchachos (Boys)” Surfin	“Boys” Luther Dixon (1931–2009) y Wes Farrell (1939–96).	The Shirelles, S, Scepter 1211, B, 1960; The Beatles, LP, <i>Please, please me</i> , Parlophone PMC 1202, A5, marzo 1963.	
2	“Lindos ojos” Balada	“Pretty Blue Eyes” Bobby Weinstein (n.1939) y Alexander “Teddy” Randazzo (1935–2003).	Steve Lawrence, S, ABC- Paramount 10058, A, 1959; Los Hermanos Carrión, <i>Variedades</i> , CBS DSA 252, LP, B1, 1963.	
B				
1	“El vago” Twist–Surfin	¿Guillermo Valderrama?		No ha sido posible identificar esta composición.
2	“Popotitos” Twist	“Bony Moronie” Larry Williams (1935–80).	Larry Williams, S, Specialty 615, A, 1957; “Popotitos”, The Teen Tops, EP, Fontana 467267 TE, A1, 1962, canta Enrique Guzmán.	Enrique Guzmán, versión castellana (vc), con variantes.

Información técnica:

Técnico de grabación	Manuel E. Bejarano
[Producción, fabricación]	Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTA–COLOMBIA
[Anotaciones]	CON SONIDO GIGANTE (en la portada)
[No. Matriz (Mx)]	A: V-04001–A (Lucho Yepes) B: V-04001–B (Lucho Yepes)



FIGURA 8 Etiquetas centrales, EP, *Pipo con Los Monjes Locos*, colección particular, J. U. Peña. Bogotá.

El EP fue presentado en Colombia por Philips en octubre de 1964 con el nombre de ‘disco compacto’ como un nuevo tipo de disco de 7” fabricado en vinilo y grabado a 33 1/3 rpm, enfatizando que tenía la misma fidelidad del LP y ‘precio popular’. El aviso publicitario indica que cada disco contenía cuatro ‘impactos’ (hits o canciones de éxito) y presentaba grandes ventajas con respecto a los de 78 rpm en cuando su durabilidad, sonido y capacidad. No sabemos que tipo de música comercializó Philips en estos discos compactos pero la publicidad de página entera habla de ‘música internacional’ que era la especialidad de su catálogo³⁶. Esta decisión de Philips marca una diferencia entre los EP hechos en Colombia y aquellos de la industria internacional y latinoamericana donde se prefería grabarlos en 45 rpm con muy pocos ejemplos conocidos para 33 1/3 rpm³⁷. Más música y de mejor calidad por menos precio no parecía ser una estrategia equivocada para promocionar un catálogo que en ese momento presentaba muy pocas ventas.

Este parece ser el primer EP grabado y fabricado por Sello Vergara (COMP 4001) y presenta algunos problemas en cuanto a la toma de sonido —a cargo de Manuel E. Bejarano— pues en algunos de sus cortes (A1, B2) el sonido total se grabó a través del micrófono del cantante lo que genera un notorio desbalance. Sin embargo, creemos que más que fallas técnicas en este aspecto los problemas vienen de la precariedad de los equipos empleados, aparentemente una grabadora con dos canales en directo sin empleo de consola. También parece haber fallas en el proceso de elaboración del master y corte, proceso en donde se con-

³⁶ *El Tiempo*, Bogotá, 31 de octubre de 1964, p. 49.

³⁷ Agradezco a Carlos Palombini (Belo Horizonte, Brasil) la información sobre la fabricación de EP para 33 1/3 rpm en Brasil en los años sesenta.

centró la tarea de producción del disco a falta de un mejor equipo de grabación. En el último corte, por ejemplo, en la sección final se presenta una notable disminución de velocidad.

Además del mismo Guillermo Valderrama conocido como Pipo, Arriola Mejía y Hozzmann coinciden en afirmar que este EP es la primera producción discográfica en que participan los cinco integrantes de The Speakers, publicada bajo el nombre de Los Monjes Locos como conjunto acompañante³⁸. Debemos suponer que la selección del repertorio de este disco fue de Valderrama, cantante oriundo de Duitama (Boyacá) que interpretaba covers de las canciones de moda, en especial de aquellas de la ‘nueva ola’ mexicana y argentina. En efecto el contenido del EP resalta su papel como solista aunque llama la atención la presencia de “Boys” una canción concebida para grupo usando el canto responsorial entre solista y coro. Aquí fue vital la participación del conjunto en el que se pueden distinguir cinco instrumentos: bajo y dos guitarras (todos eléctricos), batería y piano. No sabemos de quien es la versión castellana de “Boys” y si provino del original o de la versión de The Beatles de 1963; aunque esto último parece lo más probable. En el caso de “Popotitos” esta versión sigue la de Enrique Guzmán y Los Teen Tops pero presenta variantes en el texto y suprime una de las estrofas.

No deja de ser curioso que también el primer disco de The Beatles haya sido un sencillo (S) grabado con un nombre diferente, The Beat Brothers, e igualmente, acompañando a un cantante solista, en este caso Tony Sheridan (1940–2013). Este disco fue grabado en Hamburgo y puesto en venta por Polydor primero en Alemania en octubre de 1961 y luego en Inglaterra en febrero de 1962³⁹. En la solicitud de audición para la BBC de ese mismo mes, Brian Epstein (1934–67) aclaró que la grabación de este disco no creaba ninguna relación con el cantante ya que ellos con su nuevo nombre, The Beatles, ya habían comenzado una vida musical independiente⁴⁰.

³⁸ Arriola Mejía, pp. 38 y 52; Hozzmann, p. 125. Este hecho es confirmado por Valderrama en E. Hozmann, ‘Entrevista’, *Pantalla y Dial. Eje 21* (2013) en <http://www.eje21.com.co/2013/01/pantalla-a-dial-61/>

³⁹ *Tony Sheridan & The Beat Brothers*, S, 45 rpm, Polydor 24673 (A: “My Bonnie”, B: “The Saints”).

⁴⁰ Howlett, *The Beatles: The BBC Archives*, p. 17.

No. 1 *The Speakers*, S, 10" (shellac), 78 rpm, Bogotá: Sello Vergara, 2237, 1966.



FIGURA 9 Etiquetas centrales, sencillo, 78 rpm, *The Speakers*, colección particular, E. Bermúdez, Bogotá.

Lado/ Corte	Título	Autor(es)	Interprete(s) original(es)	Notas
A	"La Bamba" D.R. (arreglo Speakers)	Son tradicional de Veracruz, México. Álvaro Hernández Ortiz "El Jarocho", Victor 76102, 78 rpm, 1939; "Twist and Shout", Bert Berns Russell (1969-67) y Philip Medley (1916-97), Top Notes, S, Atlantic 2115, A, arr. Teddy Randazzo (1935-2003), 1961.	"La Bamba", Ritchie Valens, S, Del Fi 4110, B, 1958; Trini López, La Bamba, S, Reprise R 20 190, A (Part I) B (Part II), junio de 1963; "Twist and shout", The Isley Brothers, S, Wand 653, A, 1962; The Beatles, <i>Please please me</i> , LP, Parlophone PMC 1202, B7, marzo 1963.	En su versión de 1958 figura como 'adaptación'.
B	"El golpe del pájaro"	"Surfin' Bird", Steve Wahrer (1941-89).	The Trashmen, S, Garrett Records GA 4002, A, 1963	Atribuido en la etiqueta central del disco a Larry La Pole.

Información técnica:

[Técnico de grabación]	Manuel E. Bejarano
Numero de matriz (Mx), Nombre de operario de corte	A: V 01641 Z rop-2 B: V 01627
Anotaciones	Interpretación Conjunto The Speakers (en la etiqueta central de ambas caras).

Definimos este disco como la primera producción fonográfica de The Speakers asumiendo que la industria fonográfica colombiana seguía las mismas reglas internacionales que consideraban al sencillo (single, S) y al EP como un paso promocional anterior al lanzamiento de una producción en LP. Estas reglas sin embargo, se comienzan a alterar como estrategias de mercadeo en el caso de las primeras producciones de The Beatles y de ahí en adelante no es posible establecer cual fue el procedimiento más corriente⁴¹. En los países en desarrollo (América Latina, Asia y África) durante los años sesenta el uso de los discos de shellac de 78 rpm fue muy generalizado para la producción musical de todo tipo de música y en el caso colombiano su popularidad se mantuvo aún a lo largo de la década de los años setenta⁴². Por ejemplo, en Colombia, Argentina al igual que en Filipinas y la India se hicieron discos de 78 rpm de los singles de The Beatles entre 1963 y 1968⁴³.

El disco contiene dos canciones que aparecieron posteriormente en su primera producción en LP (No. 3) y una de ellas, también en su primer EP (No. 2), todas editadas por la misma compañía. En efecto estas tres producciones (Nos, 1, 2 y 3) deben considerarse en conjunto pues todas provienen de la mismas sesión de grabación que –de acuerdo con sus resultados sonoros– no debió llevarse a cabo en las mismas condiciones de aquella de la producción anterior (No. A). Es muy probable que se realizara en Suramericana de Grabaciones bajo la dirección de Manuel E. Bejarano el técnico de Sello Vergara⁴⁴. Tampoco tenemos ninguna información sobre si existieron dos mezclas (monofónico y estéreo) pero suponemos que no ya que el anuncio usado en las producciones en vinilo (EPs Nos. A y 2) y que promociona estos

⁴¹ Howlett, 'Folleto', *The Beatles in Mono*, p. 6.

⁴² Uno de los modelos de los covers de la producción No. 5 fue un single de 78 rpm, prensado en Argentina en 1961. Ver No. 5 (B3).

⁴³ Ver www.45words.com/78rpm/artist/the-beatles

⁴⁴ Hozzman (pp. 116 y 124) indica que concurrió a los ensayos previos y a la grabación de este disco en los estudios de Suramericana de Grabaciones y asegura que ésta se realizó después de finales de febrero de 1966 cuando él mismo regresó a Bogotá después de cumplir con cuatro meses de servicio militar en la Base Naval de Cartagena. Recuerda también los nuevos equipos e instrumentos que usaron y que los estudios estaban bien acondicionados y contaban con una grabadora de cuatro canales y que la grabación fue hecha sin ningún efecto de doblaje. La opinión de Hozzman es apoyada por el testimonio de H. W. Taylor (*loc. cit.*) quien conoció el disco como novedad en el verano de 1966 en una de sus visitas a Colombia.

productos con el lema SONIDO GIGANTE (evitando mencionar las palabras ‘monofónico’ y ‘estereofónico’) aludan probablemente a las limitaciones técnicas de la fábrica de Sello Vergara en el corte y estampado de los discos⁴⁵.

El contenido musical del sencillo está orientado a dos grandes tendencias de moda en Colombia desde 1965, el surf y el rock and roll en sus versiones en castellano como aspecto de modernización de los productos musicales locales. La primera versión en donde se adapta el son tradicional de Veracruz al rock and roll es la de Ricardo Valenzuela (1941–58) mejor conocido como Ritchie Valens es de 1958, sin embargo en 1963 aparece otra versión de Trinidad ‘Trini’ López III (n. 1937) que logra una mejor circulación gracias a haber sido grabada por Reprise, un sello fonográfico más conocido. Sin embargo, los modelos parecen no haber sido solamente las versiones de Valens y López, pues hay que tener en cuenta que para ese momento también The Beatles con “Twist & shout” –y su modelo previo de The Isley Brothers– habían puesto en el terreno del pop universal la simple sucesión armónica de dos compases en metro ternario (I–I–IV/V–V–V) en la que están basados muchos estilos de música latinoamericana desde Texas y Arizona hasta Tierra del Fuego⁴⁶.

La selección de estas dos canciones de baile como un sencillo de lanzamiento fue bastante adecuada pues ambas tenían gran resonancia en ese momento, el surf de The Trashmen y la otra como una obra musical con connotaciones de identidad latinoamericana pero filtrada a través del otro gran polo de atracción del momento, ‘la invasión británica’⁴⁷. Vale la pena mencionar la rápida asimilación –y posible superación– del modelo en “Surfin’ Bird” especialmente por la versatilidad de la voz de Luis Dueñas.

⁴⁵ Este mismo lema se usa en un LP de fecha cercana al de The Speakers, *Los Camarones y otros éxitos inolvidables de Los Alegres Vallenatos*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Sello Vergara LP 187, c. 1965.

⁴⁶ Cuando no me refiero a acordes específicos, que cito con su nombre, usaré números romanos para los grados de la escala, y minúscula o mayúscula para acordes menores y mayores, I= tónica mayor, i= tónica menor, etc.

⁴⁷ En 1964 The Crickets (ya sin Buddy Holly) grabaron una versión en inglés bajo el nombre de “I call her (La Bamba)”, S, 7”, 45 rpm, Liberty LIB 55696, 1964.

No. 2 *The Speakers*, EP, 7", 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara, COMP 4002, 1966



FIGURA 10 Portada y contraportada, *The Speakers*, EP, colección particular E. Bermúdez, Bogotá.

Lado/Corte	Título	Autor(es)	Interprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“El golpe del pájaro” Surfin			Ver No. 1
2	“Ciudad Sumergida”	José L. Armenteros (n. 1953).	Los Relámpagos, EP, Phillips 430923, B2, 1963	Instrumental
B				
1	“El rey del Surfin” Surfin	“King of the Surf”, Larry La Pole (n. 1934).	The Trashmen, S, Garrett Records GA 4002, B, 1963.	
2	“Tendrás mi amor” Mersey	Rodrigo García, Humberto Monroy		

Información técnica:

Técnico de grabación	Manuel E. Bejarano
[Producción, fabricación]	Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTÁ-COLOMBIA
Anotaciones	CON SONIDO GIGANTE (en la portada) Impacto de la Nueva Ola, en la contraportada
[No. Matriz (Mx), nombre del operario del corte]	A: V-04002 A (Lucho Yepes) B: V-04002 B (Lucho Yepes)



FIGURA 11 Etiquetas centrales, EP, *The Speakers*, colección particular E. Bermúdez, Bogotá.

La segunda producción fonográfica del grupo—un EP de 33 1/3 rpm— también fue editada por Sello Vergara y de acuerdo con su número, se trata del segundo EP fabricado por esta compañía. Sus cuatro piezas aparecieron posteriormente en el LP (No. 3) y solo una de ellas (uno de los ejemplos de surf de The Trashmen) había aparecido en el sencillo anterior (No. 1). Las tres restantes incluyen otro ejemplo de surf y dos del estilo Merseyside Beat que emulan la música de The Beatles y representan claramente las principales orientaciones musicales del grupo, La pieza instrumental restante alude como mencionamos arriba, al influjo del pop español (Ver Fig. 5).

Los rótulos del discos llama la atención el uso de ‘Mersey’ y de ‘Surfin’ como géneros musicales probablemente siguiendo un uso corriente en ese momento como estrategia publicitaria. Sobre esto tenemos poca información disponible pero en el caso de Chile categorías como ‘Go Go’ también se consideraron equivalentes a estilos o géneros musicales⁴⁸.

⁴⁸ ‘Go Go’ figura como el género musical de la canción “Nadie” en *Germán Casas con Mr. Peter y su orquesta*, S, 7”, 45 rpm, Odeón 3886, 1967. Agradezco a Lito Celis (Valparaíso, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile) la indicación de las fuentes chilenas relacionadas con esta época.

No. 3 *The Speakers* LP, 12", 33 1/3 rpm, Bogotá: Sello Vergara LP 192, c. marzo–mayo de 1966.



FIGURA 12 Portada y contraportada, LP, *The Speakers*, 31 x 31 cm, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Lado/Corte	Título	Autor	Interpretes originales	Notas
A				
1	“El golpe del pájaro”			Ver No. 1
2	“Did you ever”	“Did you ever”, A. Kornfeld y S. Duboff.	The Hullaballos, S, Roulette R 4593, B, febrero de 1965	R. García (vc)
3	“Tendrás mi amor”			Ver No. 2
4	“Ciudad sumergida”			Ver No. 2
5	“I need you”	“I need you”, George Harrison	The Beatles, LP, <i>Help!</i> , Parlophone PCS 3071, A4, agosto de 1965	L. Dueñas (vc), pandereta.
6	“El twist de los siete hermanos”	“Lonesome polecat”, Gene de Paul (1919–88) de la película <i>Seven Brides for Seven Brothers</i> , 1954.	Los Relámpagos “EL twist de los siete hermanos (Lamento)”, EP, Philips 433893, A1, 1963.	Versión instrumental, órgano Hammond, R. García
B				
1	“La Bamba”			Ver No. 1, A
2	“Puedes ver que ella es mía”	“Can’t you see thay she’s mine”, Dave Clark (n. 1942), Mike Smith (1943–2008).	Dave Clark Five, S, Columbia DB7291, A, 1964.	R. García (vc)

3	"Every Little thing"	"Every Little thing", Lennon-McCartney	The Beatles, <i>Beatles for Sale</i> , LP, Parlophone PMC 1240, B4, diciembre de 1964.	R. García (vc)
4	"El rey del surfín"			Ver No. 2
5	"Dona Dona"	"Dana, dana", de la obra de teatro musical <i>Esterke</i> (1940-41), letra en yidish de Aaron Zeitlin (1898-1973), música Shloyme Sekunda (1894-1974) Letra en inglés "Donna donna" Arthur Keves, Teddi Schwartz.	Joan Baez, <i>Joan Baez</i> , LP, Vanguard, VRS 9078, A7, 1960; Chad and Jeremy, S, World Artists Records 1041, B, febrero 1965; <i>Sing for you</i> LP, Ember NR 5021, B3, 1965.	R. García (vc), tiple, Oswaldo Hernández.
6	"M.S. 63-64"	Rodrigo García		Instrumental, piano preparado y armonio, R. García.

Información técnica:

Técnico de grabación	Manuel E. Bejarano
Fotos	Julio Luzardo y Roberto Álvarez
Diseño de la carátula	Guillermo Ossa M.
[Producción, fabricación]	Industrias Fonográficas SELLO VERGARA, BOGOTÁ-COLOMBIA
[No. Matriz (Mx)]	A: Vergara 192 A B: Vergara 192 B



FIGURA 13 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Los principales argumentos para fechar la finalización y lanzamiento del disco alrededor de marzo-abril de 1966 son musicales. Uno de ellos es la presencia de “I need you” (A5) perteneciente a *Help!*, LP lanzado en Inglaterra y en los Estados Unidos respectivamente el 6 y 13 de agosto de 1965⁴⁹. Dicha producción no apareció en Colombia sino hasta el año siguiente y en consecuencia los integrantes del grupo solo pudieron conocerla cuando alguno de los ejemplares ingleses o norteamericanos llegó a Colombia en el último tercio de 1965⁵⁰. En consecuencia, el trabajo de traducción, adaptación y montaje de “I need you” debió hacerse en los últimos meses de 1965 y primeros de 1966. Lo mismo debió ocurrir con las canciones de The Hullabalos (A2) y Chad and Jeremy (B5) ambas aparecidas a comienzos de 1965, estas con mucho menor difusión que los discos de The Beatles. Los auxiliares de vuelo de diferentes aerolíneas servían de correo para traer de Europa y Estados Unidos estas novedades musicales⁵¹.

La comparación del diseño y las fotografías de la portada de ésta y las dos producciones anteriores (No. 1 y 2) proporcionan argumentos adicionales. Desconocemos la funda original en que se comercializó el sencillo de 78 rpm (No. 1) pero no debió ser muy diferente a las fundas de papel usuales para estos discos que solamente tenían impreso el nombre y logotipos de la compañía. El caso del EP es diferente pues tiene una portada diferente a la portada de la producción en LP y plantea que se siguió la secuencia ya mencionada en la que estos discos antecedieron el lanzamiento del LP. La portada del EP es muy sencilla y su tipografía y el montaje fotográfico (Ver Fig. 10) no debieron dejar satisfechos a los miembros del grupo. La portada del LP muestra algo muy diferente (Fig. 12) que se aleja de la tradición de la compañía, con el diseño de una tipografía para el nombre del grupo que se mantuvo en su identificación estampada en el parche del bombo de la batería y en algunos avisos publicitarios de 1966. Las fotos de Julio Luzardo usadas en la carátula del LP fueron tomadas alrededor de abril de 1966⁵².

La emulación de The Beatles es uno de los aspectos más importantes de esta producción con la inclusión de dos de sus canciones “Every little thing” de *Beatles for Sale* (1964) y “I need you” de *Help!* (1965) y con el empleo de estas y otras canciones de The Beatles por parte de García y Monroy en la composición de “Tendrás mi amor”, que con una estructura sencilla (ABA) evoca muchas de ellas, especialmente aquellas de las producciones anteriores a *Rubber Soul* (diciembre de 1965)⁵³.

⁴⁹ MacDonald, p. 145.

⁵⁰ En algunos países de América Latina, el caso de Chile y Argentina, los sencillos de The Beatles se pusieron en venta poco después de los originales en Inglaterra y Estados Unidos.

⁵¹ Fiorilli, ‘Entrevista’, *Rock 91.9 Emisora Javeriana Estéreo*, parte 1.

⁵² Eduardo Arias, ‘Surfin’ Chapinero: Historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia’, *Gaceta*, 13, (mayo-julio 1992), pp. 14-19 (p.17). La autoría de Luzardo es confirmada por Manolo Bellon, *El ABC del Rock: Todo lo que hay que saber*, Bogotá: Taurus, 2007, p. 153.

⁵³ MacDonald, p. 161.

Otro de los aspectos importantes a destacar en esta grabación (y en otras posteriores) es la presencia del tiple, cordófono de cuatro órdenes triples de cuerdas metálicas considerado en ese momento el instrumento emblemático de la música colombiana⁵⁴. García indica que en vivo se usaba en forma electrificada pero creemos que en las grabaciones se tocó en forma acústica. Fue uno de los instrumentos con los que García instrumentó sus contramelodías en canciones como “Tu canción de amor” (No. 9, A6), “El tren que se va” (No. 9, B5) y “Nosotros, nuestra Arcadia, nuestra hermanita pequeña, gracias por los buenos ratos” (No. 10, A4). Otro aporte importante a la instrumentación es el uso en “M.S. 63-64” del armonio y del piano preparado –denominado por ellos ‘pianifás’– y que consistía en intercalar trozos de papel periódico entre las cuerdas del piano para amortiguar su vibración⁵⁵.

Vale la pena comentar la inclusión de “EL twist de los siete hermanos”, ingeniosa adaptación instrumental de Los Relámpagos de “Lonesome polcat” el lamento del leñador solitario protagonista de la película *Seven Brides for seven Brothers* de 1954. El tremolo hace que la melodía en notas largas del melancólico original se convierta en un rápido twist que conserva el contorno melódico modal frecuente en las canciones de Tin Pan Alley, de tema ‘rural’ o negro, aunque atípico en el repertorio del twist.

No. 4 *La casa del sol naciente*, LP, 12”, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4017, diciembre de 1966.



FIGURA 14 Portada y contraportada, LP, *La casa del sol naciente*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁵⁴ Si tomamos en do central=do', la afinación del instrumento del orden mas alto al más bajo es (:): mi"-mi"-mi"/si'-si'-si'/sol'-sol'-sol'/re'-re'-re'.

⁵⁵ Información de R. Fiorilli, *loc. cit.*

Lado/ Corte	Título	Autor (es)	Intérprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Todo está bien”	“It’s going to be all right”, Gerry Marsden (n. 1942).	Gerry and the Pacemakers, EP, Columbia SEG 8367, A1, 1964	H. Monroy (vc)?
2	“Satisfaction”	“(I can’t get no) Satisfaction”, M. Jagger–K. Richards	<i>The Rolling Stones</i> , S, London LON 9766, A, junio–agosto de 1965	Cover, cantado en inglés
3	“Tu amor”	Luis Dueñas		Interludio: grabación de gaita escocesa y batería imitando una ametralladora
4	“Si quisieras ser mi amor”	“You’ve got to hide your love away”, Lennon–McCartney	The Beatles, LP, <i>Help!</i> , Parlophone PCS 3071, A3, agosto de 1965	Versión castellana.
5	“El profeta habla del fin”	Rodrigo García		
6	“Roll over Beethoven”	“Roll over Beethoven”, Chuck Berry (n. 1926).	Chuck Berry, S, Chess 1626/London HLU 8428, A, 1956; The Beatles, <i>With the Beatles</i> , LP, Parlophone PMC 1206, B1, noviembre de 1963	
B				
1	“Juanita Banana”	“Juanita Banana”, Tash Howard, Murray Kenton	The Peels, S, Karate Records KA 552 o Karate/Vergara 45.133, A, 1966; Luis Aguilé, S, Odeon 7XKA 1214, A 1966.	Usa un fragmento de “Caro nome” de <i>Rigoletto</i> (1854) de Giuseppe Verdi.
2	“Buen viaje”	“Day Tripper”, Lennon–McCartney,	The Beatles, S, Parlophone R 5389, AA, diciembre de 1965.	Versión castellana
3	“Cantemos victoria”	“Thine be the glory”, Georg F. Handel (1685–1759), oratorio <i>Judas Maccabeus</i> , 1747.		Instrumental arr. R. García
4	“La casa del sol naciente”	“House of the rising sun” Tradicional, sur de Estados Unidos, grabación de Alan Lomax (1915–2002), c.1937	Pete Seeger, <i>American Favorite Ballads, Vol. 2</i> , LP, Folkways 02321–105, A5, 1958; “The house of the rising sun”, The Animals, <i>Lone Star</i> , EP, 7EPM 14.136, 1964	R. García (vc)
5	“Campanas de Libertad”	“Chimes of Freedom”, Bob Dylan (n. 1941).	Bob Dylan, <i>Another side of Bob Dylan</i> , LP, Columbia CS 8993, A4, agosto de 1964 The Byrds, <i>Mr. Tambourine Man</i> , LP, Columbia CS 9172, B5, 1965.	R. García (vc)

6	“Quieres verme”	“You won’t see me”, Lennon–McCartney.	The Beatles, LP, <i>Help!</i> , B3, agosto de 1965	R. García (vc)
---	-----------------	--	---	----------------

Información técnica:

Ingeniero de Sonido	Armando Benavides
Foto carátula	Hernán Díaz
[Producción, fabricación]	PRODUCIDO POR ALMACENES DISCOS BAMBUCO Ap. Aéreo 14380 Bogotá–Colombia
[No. Matriz (Mx)]	A: DB 4017 A B: DB 4017 B Son las matrices en la versión monofónica. En las producciones de Discos Bambuco DB indica la versión monofónica y DBS la estéreo.

Reedición:

a.	<i>La casa del sol naciente</i> , CD, s.l.: s.e., s.f. ⁵⁶ .
b.	<i>Antología de ... Los Speakers</i> , 2 CDs, Fonotec CDS 101, 2008, CD1, cortes 1–12.



FIGURA 15 Etiquetas centrales, LP, *La casa del sol naciente*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁵⁶ La indicación de editor aparece en la etiqueta del CD, la portada y contraportada reproducen las de la producción original. Es muy probable que ésta y las reediciones de las producciones Nos. 7 y 9 no hayan sido autorizadas por Discos Bambuco, propietarios de los fonogramas originales.

El anuncio del lanzamiento de este disco, promocionado como ‘último éxito a Go Go para navidad’, apareció en *El Tiempo* el 16 de diciembre de 1966 anunciando además una presentación en vivo de los artistas –allí llamados Los Speakers– para ese día al mediodía en uno de los almacenes de Discos Bambuco en el centro de la ciudad donde se indica que ‘gustosamente firmaran autógrafos al público asistente’⁵⁷. Dos días después, el domingo 18, un anuncio similar promociona una presentación del grupo en otra de las tiendas de la cadena (en el sector de Chapinero) a la misma hora y reiterando la oferta de firma de autógrafos⁵⁸. En cuanto a su popularidad, este es el momento más alto de la carrera del grupo si tenemos en cuenta que ninguna de las producciones anteriores ni posteriores contó con este tipo de publicidad. En los meses finales de 1966 y primer semestre de 1967 el movimiento Ye Ye ó A Go Go colombiano exclusivamente orientado hacia el público joven llegó a su máxima expansión con epicentro en el sector de Chapinero (al norte de la capital) el cual tuvo un gran desarrollo urbanístico y comercial desde comienzos de los años sesenta. En el momento de que hablamos este sector albergó gran parte de las más de treinta ‘discotheques’ que surgieron rápidamente en este periodo y en las que actuaron alrededor de veinte grupos estables de los cuales en este momento The Speakers era sin duda el de mayor prestigio. El templo mayor de dicho movimiento era la discoteca La Bomba con su promocionado escenario giratorio inaugurada en octubre de 1966 y donde nuestro grupo actuó casi sin interrupción desde noviembre de ese año hasta junio de 1967 alternando con otros grupos nacionales y unos pocos extranjeros⁵⁹.

El disco debió grabarse durante el último tercio (septiembre–noviembre) de 1966 ya que en noviembre de ese mismo año Discos Bambuco grabó el LP *Ellos están cambiando los tiempos* de The Young Beats, que lleva una numeración ligeramente superior al de The Speakers⁶⁰. Uno de los aspectos relevantes de este disco es el nuevo contexto de grabación y producción, que contó además con un sistema de promoción más avanzado y muy diferente a aquellos del disco No. 3 y sus producciones derivadas (Nos. 1 y 2). El sonido logrado por Manuel Benavides –el nuevo técnico– no es muy diferente al anterior también grabado en Suramericana de Grabaciones y cuya única diferencia sustancial pudo ser la mayor experiencia de Benavides en la grabación en varias pistas y en la realización de las mezclas correspondientes.

De acuerdo con el testimonio de Fred Sampson, miembro de The Wallflower Complexion, otro grupo que grabó en esos mismos meses, en los estudios de Daro tuvieron a su disposición

⁵⁷ *El Tiempo*, Bogotá, 16 de diciembre de 1966, p. 20.

⁵⁸ Se trataba de los almacenes de Discos Bambuco de la Carrera 7 No. 17–88 (centro) y Carrera. 13 No. 60–90 (sector de Chapinero) en Bogotá.

⁵⁹ Durante este periodo se puede documentar la presencia de Los Vikingos con un integrante peruano y dos chilenos, The Wallflower Complexion, integrado por hijos de norteamericanos y la visita y larga temporada del grupo mexicano Los 4 Crickets.

⁶⁰ The Young Beats, LP, 12”, 33 1/3 rpm, *Ellos están cambiando los tiempos* Bogotá: Discos Bambuco DB 4019, 1966. La fecha es la indicada por Wolfgang Völkel, ‘The Exciting Sound of Los Young Beats’, *Break–A–Way Records*, en <http://www.break-a-way.de/bands/young.html>

una grabadora Ampex de ocho canales (probablemente modelo AG 300-8), micrófonos Neumann U 47, una cámara de eco natural y un sistema de reverberación de placa EMT-140, el mismo usado en los estudios de Abbey Road⁶¹.

Sin embargo, el disco es importante pues logra la consolidación del sonido del grupo independientemente de otras variables y a través de su propio trabajo musical. Si tenemos en cuenta que para sus primeras actuaciones ya contaban con los equipos e instrumentos que desde entonces utilizarían, el cambio de técnico de grabación no parece haber afectado mayormente el resultado final. El mismo grupo asumió el papel del productor ausente, posiblemente en cabeza de Rodrigo García quien fungía como su director y se encargó de consolidar el sonido que lo diferenciaría de los demás hasta su reconfiguración a finales de 1967.

Un cambio estilístico importante en el repertorio del grupo viene a través de la incorporación de las versiones de las canciones de Bob Dylan (n. 1941), The Animals y The Rolling Stones y constituye tal vez el aporte más importante de esta producción que como la anterior mantiene la constante influencia de The Beatles y otros conjuntos ingleses populares en ese momento. Como mencionamos arriba (ver Figura 6), este cambio trae el folk-pop-rock y el pop/rock de transición al repertorio del grupo aportando a la ya mencionada consolidación de su sonido como grupo. Sus canciones originales, tres en este caso, también se ubican en esa coyuntura. La única pieza instrumental (B3) si bien mantiene la línea iniciada por “MS. 63-64” también se aparta de ella al ser un arreglo de una obra original del barroco, el himno “Thine be the Glory” de G. F. Handel (1685-1759) perteneciente a su oratorio *Judas Maccabeus* de 1747, algo muy novedoso en aquel momento.

Además, la lección aprendida de Dylan está detrás de las dos canciones originales del disco (A3 y A5) y combinan la preocupación por lo público, es decir los temores de la guerra y la desnaturalización de la sociedad de consumo con lo privado, la fortaleza del amor pero la inevitabilidad de su inherente sufrimiento. “El Profeta habla del fin” de García –a mitad de camino entre el folk-pop-rock y el Merseybeat– finaliza con el uno de uno de los instrumentos identificadores del folk-pop, la armónica. Por su parte “Tu amor” de Luis Dueñas –que evoca las poéticas diatribas de Dylan y su estilo musical– finaliza con una breve cita del mismo lick (motivo) usado por The Byrds al final de su versión de “Chimes of Freedom” de Dylan, también presente en este disco (B5) en versión castellana convertida en una canción de amor muy lejana de su texto original. Sin embargo la mayor novedad de “Tu amor” es la presencia de una ingeniosa alusión a la guerra –con la presencia del sonido de gaita escocesa o gallega y las ametralladoras imitadas por los toms de la batería. Así, en diciembre de 1966 The Speakers estaban también contribuyendo a la sustancial ruptura que ese año trajo para el pop en general y que hizo que Savage lo llamara ‘el año en que la década explotó’⁶².

⁶¹ Fred Sampson, ‘The Wallflower Complexion’, *Garage a Go Go. Fanzine underground*, I, 9 (julio 2011), p. 4. Sampson menciona también el U 87, pero esta versión transistorizada del U 67 comenzó a producirse solo en 1967 y tal vez lo recuerde en la grabación del segundo disco del grupo, antes de junio de ese año.

⁶² Ver nota 5.

No. 5 *Milo A Go-Go*, EP, 7", 33 1/3 rpm, 441124, Bogotá: producción especial⁶³, 1967



FIGURA 16 Portada y contraportada, EP, *Milo A Go Go*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Lado/ Corte	Título	Autor(es)	Intérprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Nunca, nunca, vida mía” The Speakers, Letra: R. García	Spencer/ Northern?	¿?	El texto o versión castellana de el aparece atribuido a García, no ha sido posible identificar la música y su autor.
2	[Jingle de Milo] The Speakers	The Speakers		Jingle original, de probable creación colectiva.
3	“Telstar”, The Speakers	Robert George ‘Joe’ Meek (1929–67)	<i>The Tornados</i> , S, Decca DL 30654, A, agosto de 1962	

⁶³ En el disco original que cuenta con el numero 441124 no aparece la identificación de ninguna empresa fonográfica. Su contenido está disponible en archivos de sonido digitalizados en ‘Ravenfilm. The Speakers’, http://www.ravenfilm.com/the_Speakers.php

B				
1	“Rock and Roll loco” Oscar Golden/Harold	“Rock and Roll Music”, Chuck Berry, 1957.	Chuck Berry, S, Chess 1671, 1957; The Beatles, LP, <i>Beatles for Sale</i> , Parlophone noviembre de 1964, “Rock and Roll Loco”, Enrique Guzmán, EP, <i>Enrique A Go Go</i> , Columbia EPC 493, B2, 1966.	Versión de Enrique Guzmán.
2	[Jingle de Milo] The Speakers	“Round and Round”, Hank Marvin, Bruce Welsh, Brian Bennett	The Shadows, S, Columbia SCRF 656, A, 1963; Cliff Richards and The Shadows, <i>Summer Holiday</i> , LP, Columbia (EMI) 33SX1472, A5, enero de 1963	
3	“Surf del Ton Ton” Harold	“Rock del Tom Tom”, Johnny Tedesco (n. 1944).	Johnny Tedesco, S, RCA Victor (Vik) 1-Z 2082, 78 rpm, B, 1961.	

Información técnica:

Fabricación	¿Industrias Fonotón?
[No. Matriz (Mx)]	A: PH 441124 A B: PH 441124 B

Reedición:

a.	<i>Antología de... Los Speakers</i> , 2008, CD1, corte 21 (B3), CD2, corte 21 (A1). Reedición parcial pues no se incluye ninguno de los dos jingles (A2 y B2).
----	--



FIGURA 17 Etiquetas centrales EP, *Milo a Go Go*, colección E. Bermúdez.

Este EP es un disco promocional de la compañía Cicolac, fundada en 1944 en Valledupar, Colombia y que representaba, producía y comercializaba los productos de la firma suiza Nestlé, en este caso, Milo, bebida fortificante de cocoa y malta en polvo⁶⁴.

El disco contiene en realidad seis cortes aunque en la contraportada y en la etiqueta central se anuncian solo cuatro. Los dos cortes adicionales se insertan sin ninguna atribución de autor en cada lado entre los dos cortes anunciados –como se puede observar en le Fig. 17 lado B– y contienen dos jingles de promoción del producto, uno (B2) de The Shadows y otro de The Speakers. La campaña de promoción en la que se enmarca esta producción comenzó en los últimos meses de 1966 y se desarrolló en forma de conciertos en vivo y giras promocionales durante el segundo semestre de ese año. Entre otros artistas dichas giras incluyeron a los que figuran en esta producción musical, los conocidos cantantes Oscar Golden (1946–2008) y Harold Orozco (n. 1947). Esta no fue la única campaña con música moderna, las compañías de maquillaje Yardley (London Look) y Max Factor (DiscoTints) lanzaron campañas similares y aun una compañía nacional, Comestibles La Rosa, hizo lo propio⁶⁵. La grabación y el lanzamiento del EP debió realizarse en los primeros meses de 1967. La presencia de las fotos promocionales de la producción No. 4, de mediados de diciembre de 1966, tanto en los avisos de prensa de la gira como en la portada del EP (ver Fig. 16) parecen confirmar esta fecha⁶⁶.

“Telstar”, la pieza instrumental de Robert George “Joe” Meek (1929–67) había sido lanzada al mercado con motivo de la puesta en órbita del satélite Telstar el 10 de junio de 1962 y usaba el clavioline, un instrumento de teclado de generación electrónica de sonido creado en 1947–49 por Constant Martin (1910–95) y perfeccionado por Harald Bode quien introdujo un selector de cambio de octavas y más tarde por la firma Selmer en 1963 con la adición de un sistema de reverberación⁶⁷. Esta pieza, interpretada por el grupo inglés The Tornados, fue la primera de un grupo inglés en convertirse en número uno de la Billboard Hot 100 en

⁶⁴ Un estudio sobre la trayectoria de la publicidad de Milo en Colombia, confirma que el disco EP y la campaña promocional se realizaron en 1966, ver ‘Así ha cambiado el rostro de Milo en 70 años’, en <http://www.portafolio.co/fotos/galeriaasi-ha-cambiado-el-rostro-milo-70-anos>

⁶⁵ Arturo Astudillo, *loc. cit.*

⁶⁶ *El Tiempo*, 16 de diciembre de 1966, p. 24 y *Pantalla*, 1 de septiembre de 1967, p. 16. El EP incluye además –al menos la copia en mi poder– un folleto de cuatro páginas que promocionaba otra producción musical relacionada con dos instituciones diferentes, la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia y la Flota Mercante Grancolombiana con ocasión de la celebración del cuadragésimo aniversario de la primera en 1967. El disco promocionado es un sencillo (single) de 33 1/3 rpm sin ninguna numeración ni indicación de caras fabricado como producción especial –es decir no comercial– y que contiene dos composiciones de Efraín Orozco (1897–1975), “La fiesta del cafetal” interpretado por Los Martins y “El tambuque marinero” por El Cuarteto Azul, dedicadas respectivamente a las empresas mencionadas.

⁶⁷ Hugh Davies, “Electronic instruments.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 14 Dec. 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O8694pg4> y Gordon Reid, ‘The Story of the Clavioline’, *Sound on Sound*, en www.soundonsound.com/sos/mar07/articles/clavioline.htm

diciembre de 1962 y es probable que haya sido también el punto de partida de “MS 63-64”, la obra instrumental de García de la producción No. 3 y que arriba comentamos.

Como ya anotamos, hasta el momento ha sido imposible identificar el original de “Nunca, nunca, vida mía” que aparece atribuida a “Spencer-Northern” en la etiqueta central del disco lo que puede indicar que se trata de una canción del llamado estilo Merseybeat, British Beat o Merseyside⁶⁸.

No. 6 *The Speakers*, EP, 7”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DBC 33001, julio-agosto 1967.



FIGURA 18 Portada y contraportada, EP, *The Speakers*, colección José U. Peña, Bogotá.

Lado/Corte	Título	Autor(es)	Intérprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Vete ya”	Lucas Sainz (n. 1944), Ignacio Martín Sequeros (n. 1943) y Antonio Luz (n. 1943)	<i>Los Pekenikes</i> , EP, Hispavox HH 17285, 1964, A2.	
2	“Cantos a las catástrofes # 5”	Rodrigo García		Grabación de mar y gaviotas al comienzo y al final.

⁶⁸ Hasta no poder efectuar la identificación, también hay que contemplar la posibilidad de que se trate de una obra instrumental a la que se añadió la letra actual.

B				
1	“Borracho”	Los Brincos	Los Brincos, S, Novola NOX-13, A, 1965 y <i>Los Brincos</i> , LP, Novola NLX 1004, 1966, B3.	Cover
2	“Niebla”	Humberto Monroy		Al final, grabación de llantas frenando e impacto de choque y efectos de eco y reverberación en el interludio.

Información técnica:

Diseño y foto	Hernán Díaz
[No. Matriz (Mx)]	A: DBC-4022-B A B: DBC-4022-B B



FIGURA 19 Etiquetas centrales, EP, *The Speakers*, colección José U. Peña, Bogotá.

De acuerdo con su numeración, se trataría del primer EP fabricado por Discos Bambuco y usa las mismas cuatro mezclas finales que incluye el LP (No. 7). La selección de su contenido refleja también un claro criterio musical y comercial, semejante al presente en los anteriores discos del mismo tipo, tratando de lograr un buen balance entre su material original, en este caso (50%), el ‘nuevo rock’ en versión española (25%) y el pop español más convencional (25%).

“Borracho” de Los Brincos y “Vete ya” de Los Pekenikes representan tendencias novedosas en el pop español. La primera formó parte del segundo LP de dicho grupo que fue grabado en los estudios Saar de Milán con un contenido musical totalmente original con el que trascen-

dieron las fronteras españolas con canciones en inglés y en italiano. La segunda pertenece al primer periodo de Los Pekenikes, grabada antes de que sirvieran de teloneros en la actuación de The Beatles en Madrid en julio de 1965 y de que en 1966 contribuyeran a la renovación del pop español del momento con su LP *Los Pekenikes*, una producción totalmente instrumental⁶⁹.

El material nuevo (A2 y B2) continua la tendencia tímidamente iniciada en el disco anterior incluyendo en esta ocasión grabaciones adicionales y efectos sonoros de mayor extensión tal como The Beatles y George Martin lo habían dejado claro para mediados de 1967 –fecha de la aparición del disco– con los experimentos de *Revolver* de agosto del año anterior. Las grabaciones de sonidos de mar y el graznido de gaviotas de “Canto a las catástrofes # 5” no puede desligarse de lo ya oído en “Yellow submarine”. Sin embargo, “Niebla” de Monroy es la más innovadora. La persistente distorsión (fuzz) de la guitarra a lo largo de toda la canción y la inclusión de una grabación adicional del súbito freno de un vehículo y el posterior sonido de un choque la convierten en la canción original mas novedosa grabada por un grupo colombiano hasta ese momento. A esto se añade un texto rayano en lo siniestro que en general evoca el de “Eleanor Rigby” del ya mencionado *Revolver* y que incluye además un insistente riff y un interludio con efectos de eco y reverberación. La canción termina con el riff tocado por el bajo y la grabación adicional ya mencionada. El pop colombiano –y tal vez el latinoamericano– no contaban con nada similar hasta ese momento.

No. 7 Tuercas, tornillos y alicates, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4022, c. julio–agosto de 1967

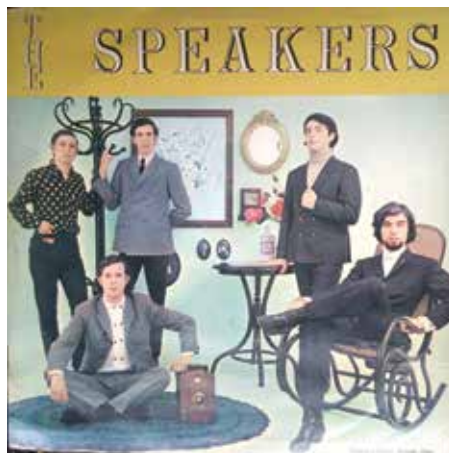


FIGURA 20 Portada y contraportada, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección J. U. Peña, Bogotá.

⁶⁹ Los Pekenikes, *Los Pekenikes*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Hispavox HHS 11–114, 1966,

Lado/ Corte	Título	Autor(es)	Interprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Mr. Spaceman”	James R. McGuinn (n. 1942).	The Byrds, S, Columbia 4-43766, A, 1966.	
2	“El sorbito de champagne”	“Un sorbito de champagne”, Los Brincos	Los Brincos, EP, Novola NOX-117, A, 2, 1966	
3	“Glendora”	Ray Stanley	Downliners Sect, S, Columbia DB 7939, A, 1966	
4	“Encuentro en el Harlem español”	“Spanish Harlem Incident”, Bob Dylan	Bob Dylan, <i>Another side of Bob Dylan</i> , LP, Columbia CS 8993, A3, agosto de 1964; The Byrds, <i>Mr. Tambourine Man</i> , LP, Columbia CS 9172, A3, 1965.	R. García (vc)
5	“El escritor de novelas”	“Paperback Writer”, Lennon-McCartney	The Beatles, S, Parlophone R 5452, A, junio de 1966.	Cover, cantado en inglés.
6	“Cantos a las catástrofes # 5”	Rodrigo García		Ver No. 6, A2.
B				
1	“Borracho”			Ver No. 6, B1
2	“Tu eres gente que no encuentras nunca quien te quiera de verdad”	Luis Dueñas		Corto preludeo guitarra con abundante fuzz.
3	“Vete ya”			Ver No. 6, A1
4	“See, see, rider”	“C C Rider” or “See, see rider”, blues	Gertrude ‘Ma’ Rainey, “See see rider blues”, Paramount 12252, 78 rpm, A, 1924; Chuck Willis, “C C Rider”, S, Atlantic 1130, A, marzo de 1957 y Eric Burdon & The Animals, S, MGM K 13582, B, septiembre de 1966.	Cover, cantado en inglés.
5	“El era un amigo mío”	“He was a friend of mine”, melodía, tradicional, Estados Unidos, letra James R. McGuinn	The Byrds, LP, <i>Turn, tum, tum!</i> , Columbia, CL 2454, A5, diciembre de 1965	Autoría no reconocida en el LP; H. Monroy (vc)
6	“Niebla”	Humberto Monroy		Ver No. 6, B2.

Información técnica:

Diseño y Fotos	Hernán Díaz
Anotaciones	El disco STEREO tiene un rótulo dorado pegado en la portada.
[No. Matriz (Mx)]	A: DBS-4022-A (-2) B: DBS-4022-B (-2) Matrices versión estéreo.

Reediciones:

a.	<i>Tuercas, tornillos y alicates</i> , CD, s.l.: Discos Batisafo, s.f.
b.	<i>Antología de... Los Speakers</i> , 2008, CD1, cortes 13-20; CD2, cortes 1-4.
c.	<i>The Speakers + The Beat Boys. Historia de la música pop española</i> , No. 209, LP, 12", 33 1/3 rpm, Madrid: El Cocardrilo 07609 LM, 1987, Ed. parcial que excluye el corte B6 del original y comparte el Lado B con el grupo brasileño The Beat Boys.



FIGURA 21 Etiquetas centrales, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección C. M. Benítez, Bogotá, fotografía C. M. Benítez.

La aparición de este disco –que no contó con la publicidad del anterior LP (No. 4)– debió ocurrir entre finales de julio y comienzos de agosto de 1967⁷⁰. El 10 de septiembre de ese año The (Los) Speakers participaron en una jornada artístico–deportiva organizada por El Tiempo y Caracol y la foto que acompaña la publicidad el martes 5 de ese mes, es la misma la foto de la portada de *Tuercas, tornillos y alicates*⁷¹. En esta producción Edgard Dueñas, el hermano de Luis, asume la función de baterista a raíz de la salida de Fernando Latorre.

De sus tres canciones originales (dos ya comentadas en el No. 6), “Tu eres gente que no encuentra quien te quiera” de Luis Dueñas, fusionan –como ya había ocurrido en “Tu amor”– el modelo del pop británico (The Beatles) y el del hispánico (Los Brincos). Esta canción incluye además un corto preludio de guitarra con abundante fuzz que sin duda se vincula con el nuevo rock–blues, que maduraba en ese momento en manos de los integrantes de The Yardbirds y Cream. Ese mismo sonido surgirá en Colombia alrededor de septiembre de ese mismo año con The Time Machine, nuevo conjunto que incluía a Fiorilli y a Lasprilla y que se anunciaba como ‘psicodelic’ en sus primeras actuaciones en La Bomba⁷².

Considerando los covers y como se observa en la Fig. 5, el estilo Merseyside y las canciones de The Beatles han cedido mucho terreno ante el folk–pop, el pop español y en especial frente al pop/rock de transición, en este caso el rock–blues. El fuzz presente en gran parte del disco así el uso de riffs tanto en los covers como las canciones originales hacen que la selección de su repertorio haya estado orientada hacia los cambios que se observaban en el pop internacional, la aparición del rock, simplemente llamado así, que luego desarrollaría diferentes vertientes y subgéneros. Sin embargo, la orientación general del disco es todavía la de la canción y a diferencia de los dos anteriores, este LP no contiene ninguna pieza instrumental.

Por ejemplo, en la versión de “El era un amigo mío”, dedicada al asesinado presidente John F. Kennedy (1917–63) tanto el lick arpegiado de guitarra ‘folk’ como la armonía vocal del original de The Byrds están ausentes pero la adición de un riff final del bajo preludea el sonido del ‘rock pesado’ y crea un precedente único en Colombia para mediados de 1967. Otro ejemplo de la asimilación del pop/rock de transición es “Glendora” – que cuenta la historia de alguien que se enamora de un maniquí de vitrina– y que como muchas canciones de Downliners Sect usa el fuzz, el esquema armónico del blues y las improvisaciones con un walking bass⁷³.

⁷⁰ ‘Discos Bambuco. Aquí están Los Speakers con su nuevo y millonario volumen “Tuercas, tornillos y alicates”’, *Pantalla*, 4 de agosto de 1967, p. 13. Agradezco a C. M Benitez la información relacionada con el semanario *Pantalla*.

⁷¹ *El Tiempo*, Bogotá, 5 de septiembre de 1967, p. 10.

⁷² *El Tiempo*, Bogotá, 9 de septiembre de 1967, p. 13.

⁷³ Esta canción anuncia la también famosa “De cartón piedra” (1970) de Joan Manuel Serrat (n. 1943) *Mi Niñez*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Zafiro/Novola NLX 1016, 1970, B1.

En cuanto a las nuevas corrientes internacionales, “See see rider” es un buen ejemplo del tránsito entre el blues y el blues rock, sin embargo –como Birnbaum ha dejado en claro– las primeras grabaciones de estas canciones las hicieron cantantes negros de vaudeville y de revista musical como Ma Rainey (1886–1939) y Bea Booze (1912–86) y al contrario de lo que muchos creían, no eran parte de un estilo rural poco afectado por la industria musical. A la famosa canción de Muddy Waters (1915–83) “The Blues had a baby and they name it Rock and Roll” de 1976 que proponía una línea directa desde el blues rural al electrificado que el mismo practicaba, se le habían escapado algunas etapas, el rhythm and blues y en especial el pop⁷⁴.

Finalmente retomando el pop español, “Un sorbito de champagne” otra de las canciones de Los Brincos del mismo periodo, cuyo estribillo está construido sobre el ciclo armónico del fandango (i–VII–VI–V) mal llamada ‘candencia andaluza’, pone sobre el tapete del pop español uno de los rasgos típicos del nacionalismo musical español desde el siglo XVIII y también uno de elementos distintivos del flamenco, usado por Los Brincos en “Flamenco”, lado B de su primer sencillo de 1964⁷⁵. Aquí, el nacionalismo musical, que ya era una de las preocupaciones para García y Monroy a través del uso del tiple, se convierte en una de las nuevas alternativas válidas para el desarrollo musical del grupo.

⁷⁴ Birnbaum, pp. 59–60 y 75–77.

⁷⁵ *Los Brincos*, S, 7”, 45 rpm, Zafiro/Novola NO–2, B. El lado A contenía la canción “Cry” cantada en inglés, ambas de su autoría y que también tenía elementos del flamenco, esta vez en forma de escalas.



FIGURA 22 Cara interna, LP, *Tuercas, tornillos y alicates*, colección J. U. Peña, Bogotá.

Gracias a que desde el disco anterior *Discos Bambuco* había adoptado el formato de 'álbum', en las fotografías de las caras internas del empaque de este disco aparecen por primera vez los instrumentos usados por el grupo (Fig. 22). Oswaldo Hernández toca una guitarra Fender Jaguar, modelo que había sido puesto en circulación en 1962 y tenía varias novedades, veintidós trastes y micrófonos más pequeños con mejor reducción del campo electromagnético que mejoraban el problema de interferencia de las clásicas Telecaster o Stratocaster de la misma marca. Por su parte Rodrigo toca una guitarra Gretsch probablemente modelo G 6122 Chet Atkins-Country Gentleman cuya producción comenzó en 1962 y presentaba detalles muy atractivos como su parte

posterior acolchonada y sordinas ajustables independientes para las cuerdas altas y bajas⁷⁶. El hecho de haber sido usada por George Harrison en la mítica aparición en el Show de Ed Sullivan el 9 de febrero de 1964 catapultó esta guitarra al nivel de icono cultural de aquellos años⁷⁷. Esta misma influencia se ve en el instrumento que toca Humberto, un bajo Hoffner semejante al usado por Paul McCartney. Sin embargo, se trata del modelo 500/1 Ignition o CT con los dos micrófonos separados y no exactamente el modelo 500/1 llamado después Cavern con dos micrófonos juntos usado por McCartney antes de 1963 cuando la fábrica le obsequió un modelo mejorado⁷⁸. Las fotos restantes muestran el teclado Philicorda y una batería Ludwig con dos toms suspendidos, tom de piso, redoblante, bombo, hi hat y platillos ride y crash cuyos detalles (tamaño, marca) no es posible identificar⁷⁹. García trajo el Philicorda (posiblemente el modelo AG 7500) de España, un teclado electrónico que la Philips había comenzado a fabricar en 1961. Se trataba de un teclado con configuración de órgano con doce osciladores, 49 teclas, cuatro octavas, registros de 2, 4 y 8 pies, vibrato, 17 acordes en teclas individuales, cinco combinaciones (Vox I a V) y botones de volumen y balance entre altos y agudos. Sus modelos AG 7400, 7500 y 7600 fueron todos de tubos y necesitaban amplificación y algunos tenían un sistema de reverberación de resortes⁸⁰. También usaron los pedales o cajas de fuzz (Fuzz Tone pedals, boxes, tone benders) desde la grabación de su segundo LP en donde incluyeron su versión de “Satisfaction” de Rolling Stones, la obra que generalizó el uso de dichos aparatos desde 1965. Fiorilli indica que para su primer disco con el grupo en 1968 se contó con un Fuzz Rite de Mosrite y otra caja que él mismo diseñó⁸¹.

Tenemos muy poca información sobre los instrumentos y equipos que el grupo usó antes de 1967 pero una fotografía de una actuación de televisión de mediados de 1966, poco después del lanzamiento de su primer disco, muestra al grupo usando tres amplificadores Fender, uno de ellos (con cabeza y consola) conectado al bajo y al teclado Philicorda y dos correspondientes a las dos guitarras eléctricas⁸². En el primer caso se trata de un amplificador Bassman y los demás parecen ser un Super Reverb (cuadrado) y un De Luxe Reverb (rectangular), todos de la serie Blackface, los más comunes de esa marca

⁷⁶ Hozzman (p. 138) indica que la guitarra de García era una ‘Gretsch Country Gentleman enchapada en oro’. Estas guitarras tuvieron diferentes configuraciones y acabados y en efecto hay algunas donde la placa frontal y bases metálicas de los micrófonos son bañados en oro.

⁷⁷ Jim Hilmar, ‘Gretsch Country Gentleman’, *Vintage Guitar Magazine*, <http://www.vintageguitar.com/13771/gretsch-country-gentleman/>

⁷⁸ John F. Crowley, ‘Paul McCartney’s Guitars’, pts 3 y 4, *Fab Guitars of The Beatles*, <http://www.thecanteen.com/mccartney1.html>

⁷⁹ Hozzman (p. 138) indica que los platillos eran Zildjian y el redoblante Rogers.

⁸⁰ *Philips Service Information. Philicorda*, Eindhoven: Philips Central Service Division, 1966, in http://www.peel.dk/Philips/Philicorda_AG7500_service_manual_1.pdf

⁸¹ Fiorilli en Taylor, *loc. cit.*

⁸² Serrano, p. 186.

entre 1963 y 1967⁸³. En la misma fotografía todos los instrumentos de cuerda son Fender, Monroy toca un bajo imposible de identificar, Luis Dueñas una guitarra primera (posiblemente Telecaster o Stratocaster) y Oswaldo Hernández la Jaguar arriba descrita. Durante ese periodo (segundo semestre de 1966) otros grupos que actuaban en Bogotá como The Flippers usaron guitarras Vox, Gretsch Falcon y Country Gentleman y amplificadores Vox AC50 y AC100 Super De Luxe rebautizados en los Estados Unidos como Royal Guardsman y Super Beatle⁸⁴. Por su parte, para la grabación de sus dos discos LP desde junio de 1966 y febrero de 1967 The Wallflower Complexion emplearon una gran variedad de guitarras Gibson, Hoffner y Vox, bajos Gibson y Danelectro y amplificadores Gibson Skylark, Silvertone-Valco, Vox Westminster (V 118) y Vox Viscount (V 115)⁸⁵.

El único texto que tiene la cara interna de la carátula del disco, firmado por ‘Rasputín’, insiste en las rupturas musicales del disco, el ‘fuzz tone’, la distorsión y la tendencia hacia la psicodelia. Sin embargo, la frase ‘es el final de la carrera’, sin duda prelude el final de la corta carrera musical de ese primer grupo⁸⁶.

No. 8 *Los Speakers*, EP, 7”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DBC 33004, 1967



FIGURA 23 Portada y contraportada (copia de las láminas originales), EP, *Los Speakers*, colección J. U. Peña, Bogotá.

⁸³ Esta información es parcialmente corroborada por Fiorilli (en Taylor, *loc. cit.*) al ingresar al grupo a finales de 1967.

⁸⁴ Arturo Astudillo en ‘El sonido más auténtico que existió. Entrevista’, *Garage A Go Go. Fanzine underground*, 1, 8 (marzo 2011), p. 4.

⁸⁵ Sampson, *loc. cit.*

⁸⁶ Es posible que investigación adicional pueda aclarar la identidad de Rasputín que parecía conocer muy bien al grupo y su funcionamiento.

Lado/ Corte	Título	Autor(es)	Intérprete(s) original(es)	Notas
A				
1	“Lucila”	“Lucille” Little Richard [Richard W. Penniman (n. 1932)] y Albert Collins (1932–93).	Little Richard and his Band, S, Specialty 598 A, 1957; The Hollies, <i>Stay with the Hollies</i> , LP, Parlophone, PMC 1220, A4, 1964 y The Animals, <i>Animalism</i> , LP, MGM E 4414, A5, noviembre de 1966.	
2	“Sin tener que mentir”	“Funny how love can be”, John ‘Carter’ Shakespeare (n. 1942) y Ken ‘Lewis’ Hawker (1940–2015).	The Ivy League, S, Picadilly 7N 35222, A, marzo de 1965; Los Claners, S, Philips 150, A, 1966 y LP, <i>Para la gente joven</i> , Phillips, 1033 A1, 1966	Mandolina, instrumento de viento no identificado (como?) en estribillo, polifonía vocal al final, incompleta?
B				
1	“Cherry, cherry”	“Cherry, Cherry”, Neil Diamond (n. 1941).	Neil Diamond, S, <i>Cherry Cherry</i> , Bang B 528, julio de 1966	
2	“El segundo amor”	Los Brincos, 1966	Los Brincos, S, Novola, NOX-34, B, 1966.	

Información técnica:

Fabricación:	Almacenes Discos Bambuco
No. Matriz (Mx):	DB-33004-A-2 DB-33004-B

Reedición:

a.	<i>Antología de ... Los Speakers</i> , CD2, cortes 17–20.
----	---



FIGURA 24 Etiquetas centrales, EP, *Los Speakers*, colección J. U. Peña, Bogotá.

La dos fotografías de portada y contraportada de este EP –en donde esta vez se les llama Los Speakers y es la última producción fonográfica del primer grupo– aluden a su crisis y próxima desaparición. Allí solo aparecen cuatro de sus miembros (García, Monroy, Hernández y Luis Dueñas) y este último –primera guitarra y cantante– en la portada tiene en sus manos las baquetas de la batería, instrumento que en efecto interpretó en dicha grabación, como se ha dicho, a raíz de la salida de Latorre el baterista original y poco después de su hermano Edgar que lo había reemplazado para el LP *Tuercas, tornillos y alicates*.

El disco contiene covers y versiones de discos recientes, todos aparecidos durante 1966. Además, su contenido se puede considerar como una extensión del repertorio del anterior LP aunque también con respecto a este presenta algunas novedades. Con “Lucille” regresan momentáneamente al rock and roll, un repertorio que habían abandonado, inspirados ahora por la recuperación que los grupos ingleses de ese momento hacían del repertorio de blues y rhythm and blues. El modelo de la versión de este disco parece haber sido la de The Animals (1966) aunque no se puede descartar aquella de The Hollies de 1964⁸⁷.

Sin embargo, su tendencia de asimilación de los nuevos elementos del rock (riffs, improvisaciones) está presente a través de “Cherry Cherry”, el primer gran éxito de Neil Diamond (n. 1941) que en octubre de 1966 llegó a #6 en la Billboard Hot 100 gracias a su combinación de folk–pop con un riff en su segunda parte que así la identificaba también con el naciente rock. En esta canción, la presencia de la pandereta y los bongoes es buen indicio del rápido

⁸⁷ Además de las citadas hay dos versiones de The Beatles que no se incluyeron en ninguno de sus discos sino que fueron presentadas en vivo en los programas *Saturday Club* y *Pop goes The Beatles* de la BBC el 5 y el 17 de septiembre de 1963 (Howlett, *The Beatles. The BBC Archives, 1962 to 1970*, p. 323 y *The Beatles. Live at the BBC. The Collection*, 2 vols., 4 CDs, B 00019414–02 y 15–02, Calderston Productions/Apple/BBC, 2013). “Lucille”, vol. 1 CD1, 32 y vol. 2 CD1, 5.

ajuste del grupo a los cambios del pop internacional y al sonido promocionado a través de los hits que encabezaban las listas de audiencia. Everett ha demostrado como durante 1966–67 la pandereta se convirtió en el instrumento de percusión (diferente a la batería) más usado en los hits del momento, algo que también puede observarse en todas las canciones de este disco⁸⁸. Continuando con su interés por el pop español y ante una muy probable falta de nuevo repertorio The Speakers incluyen “El segundo amor” de Los Brincos, una canción que al contrario de las anteriores del mismo grupo no presenta mayor interés.

Un aspecto interesante de “Cherry Cherry” y “EL segundo amor” es su trabajo vocal, que como había sucedido hasta aquí en otras canciones, era bueno sin llegar a ser sobresaliente como en sus versiones de Harrison (No. 3, A5) y Lennon–McCartney (No. 4, o No. 7, A5) de The Bryds (No. 4, y No. 7, A4) o de Los Brincos (No. 7, A2). Y en este mismo terreno se ubica también la versión en castellano de “Funny how love can be” de The Ivy League, un grupo que se caracterizó por su sólida armonía a tres voces⁸⁹. Ésta (“Sin tener que mentir”) es además la canción que acumula la mayor cantidad de rasgos interesantes y nuevos. El principal de ellos es la presencia de una breve coda polifónica vocal muy corta y que dada su falta de definición armónica parece incompleta pero que se puede tomar solo como un toque diferenciador con la versión de Los Claners de Venezuela que parece haber sido su modelo.

Para finales de 1967 hubo grupos de pop/rock latinoamericanos que habían avanzado más en el mismo sentido. El caso más notable es sin duda el de Chile con *Fictions* de Los Vidrios Quebrados y *Kaleidoscope Men* de Los Macs, dos LPs del octubre y noviembre de 1967 con música totalmente original y grabados para la filial local de la RCA⁹⁰. Los Macs –con mejor técnica instrumental y vocal– asimilaron muy rápidamente las lecciones de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, pero siguen el molde muy de cerca y aunque con mejor tecnología y un producto final mejor acabado, no logran la sencilla originalidad de “Niebla”. Su única pieza en castellano “La muerte de mi hermano” preludia la canción social y usa cortas grabaciones adicionales de música, voces, ametralladoras y explosiones. Un año antes en “Tu amor” (No. 4, A3), una canción muy similar, Luis Dueñas había imitado las armas con la batería. Por su parte, Los Vidrios Quebrados –con menor tecnología y trabajo de edición– aportan textos (en inglés también) mucho más elaborados pero con música que salvo unas cuantas piezas, tiende a lo convencional, sobre todo a Dylan y The Rolling Stones.

⁸⁸ Walter Everett, *The Foundations of Rock. From “Blue Suede Shoes” to “Suite Judy Blue Eyes”*, Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 21–22.

⁸⁹ Sobre The Ivy League ver ‘The Ivy League’, *Obscure Bands of the 50s and 60s*, http://forgottenbands.blogspot.com.co/2011/03/next-band_5259.html

⁹⁰ Planet, pp. 313 y 317. Los Vidrios Quebrados, *Fictions*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, UEP–RCA 2535, 1967 y Los Macs, *Kaleidoscope Men*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, RCA 2556, 1967. Para el primero de ellos se creó la compañía UEP pero la presencia en ella del productor de RCA no permite considerarla para esta producción, como una compañía ‘independiente’.

En enero de 1968, el grupo anuncia su disolución y algunos de sus miembros manifiestan intenciones de retomar estudios universitarios, Luis arquitectura o ingeniería química y Oswaldo, medicina, mientras que Edgar anuncia su viaje a los Estados Unidos ‘a estudiar o trabajar’; para entonces Latorre ya no pertenecía al grupo. Solo los dos sobrevivientes del grupo original, García y Monroy, anuncian que continuarán su actividad musical con ‘otros artistas’⁹¹. El movimiento A Go Go se comienza a disolver muy rápidamente y su epicentro, La Bomba, bajo nueva administración se orienta rápidamente hacia la música tropical bailable. En noviembre de 1967 por ejemplo, el nuevo The Time Machine alternó escenario con Orlando y su Combo, una orquesta venezolana de música tropical bailable. Para mediados de diciembre, Los Corraleros de Majagual eran la principal atracción de dicha discoteca dejando a Los Yetis, el conjunto juvenil de Medellín con el cual alternaron, solo una mención en tipografía muy pequeña espacio en el aviso del periódico⁹². ‘Los tiempos’ definitivamente ‘estaban cambiando’.

B1. Los Ángeles, *Música bailable para enamorados*, vol. I, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 5048, 1968

B2. Los Ángeles, *Música bailable para enamorados*, vol. II, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco DB(S) 504?, 1968

Estos discos forman parte de la tendencia de ‘modernización’ de la música bailable colombiana ya mencionada que desde mediados de los años sesenta insistió en el empleo de los instrumentos del conjunto de rock/pop como uno de sus principales elementos innovadores. Tenemos muy poca información sobre estas dos producciones fonográficas en las que participaron algunos de los integrantes de The Speakers en el primer semestre de 1968. Taylor indica que al oírlos, reconoció la ‘ocasional presencia’ (sparse choruses) de sus voces y Lasprilla, entrevistado por el mismo Taylor, afirma que después de su regreso del Ecuador, en febrero de 1968, recuerda haber grabado un disco de ‘lobby background music’ con los ‘nuevos Speakers’, es decir con García, Monroy y Fiorilli, sin embargo asegura no recordar el seudónimo que usaron⁹³. Por su parte, Hozzman, que participó en la mencionada gira a finales de 1967, indica que por iniciativa de Eduardo Calle el propietario de Discos Bambuco, dicha grabación se llevó a cabo en Suramericana de Grabaciones⁹⁴. Fiorilli confirma la grabación de estos dos discos en donde además de los integrantes

⁹¹ Silvia Jaramillo, ‘“Los Speakers” se disuelven’, *El Tiempo*, 5 de enero de 1968, p. 12.

⁹² *El Tiempo*, Bogotá, 10 de noviembre de 1967, p. 13 y 16 de diciembre de 1967, p. 16.

⁹³ Lasprilla, en <http://www.ravenfilm.com/interview.php>

⁹⁴ Hozzman, (p. 156) confunde este disco con otro titulado *Esquizofrenia musical No. 1* añadiendo que dichos discos contenían selecciones de música tropical bailable que tenía como base un conjunto

de The Speakers participaron otros músicos. El vol. 2, donde él participó, contó también con Guillermo Diéz en los timbales y dos percusionistas anónimos ‘músicos de estudio’⁹⁵.

En ellos, muy diferentes entre sí, coexisten varios repertorios. En el vol. 1 predomina la música de baile colombiana pero incluye éxitos internacionales del momento como “Esta tarde vi llover” de Armando Manzanero (n. 1935) y “Cuando tu no estás” (Manuel Alejandro) popularizada por Raphael (n. 1943) y el hit nacional “Boca de chicle” de Gonzalo Navas (n. 1943) mejor conocido como Pablus Gallinazo o Gallinazus popularizado por Oscar Golden. En el vol. 2 en interés se desplaza a los éxitos internacionales como “Pata Pata” (1968) de Miriam Makeba (1932–2008) y “San Francisco” (1967) de Scott McKenzie (1939–2012); el tema música de la película *Casino Royale* (1967) y dos ejemplos de salsa, la músicaailable que sin duda estaba obteniendo una gran popularidad en ese año en Colombia, “Micaela” de Pete Rodríguez (1932–2000) y “Richie’s Jala Jala” de Ricardo Ray (n. 1945) y Bobby Cruz (n. 1937), ambos de 1967.

Estos arreglos de músicaailable, que en ese momento se consideraban ‘modernos’, habían tenido su precedente en los discos de Jaime Llano González y Manuel J. Bernal en el órgano Hammond así como en los de conjuntos más contemporáneas como Los Teen Agers y muchos otros grupos de Medellín y otras ciudades del país que adaptaron el repertorio de músicaailable colombiana al conjunto de guitarras eléctricas, batería y teclados electrónicos⁹⁶. Las inquietudes de García por la música local pueden haber coincidido momentáneamente con las decisiones empresariales de Calle aunque con más probabilidad dichas grabaciones se realizaron como parte de su contrato con Discos Bambuco.

C. “Casi un extraño”, música incidental, telenovela *Casi un extraño*, c. abril de 1968.

No se conserva ningún original de la grabación de la música usada en la mencionada telenovela que se transmitió en el Canal 7 de la televisión colombiana durante 1968. Tampoco hay evidencia de que ninguna de sus secciones se haya convertido en una producción musical del grupo y por eso no se le asigna número aunque se puede ubicar aproximadamente en el mismo momento de la grabación de las producciones B1 y B2. El origen de este proyecto parece haber tenido como modelo la canción “Camino ... la ciudad” que compuso Harold Orozco (n. 1947) –conocido como Harold– y formó parte

de rock en el que Oswaldo Acevedo tocó la guitarra, Lasprilla el bajo y Rodrigo García el piano.

⁹⁵ Fiorilli, recuerda sus apodos como ‘Comecuero’ y ‘Tripaseca’. Mensaje de correo electrónico, 9 de enero de 2016 y comunicación personal, 28 de julio de 2016.

⁹⁶ E. Bermúdez, La ‘modernización’ de la música colombiana, 1950–1970, trabajo en elaboración. Entre otras producciones fonográficas de esta tendencia contemporánea a The Speakers la más significativa parece haber sido *Los Teen Agers A Go Go*, LP; 12”, 33 1/3 rpm, Codiscos LDZ 20310, c. 1966.

de la música incidental de la telenovela *Destino la ciudad*, de Efraín Arce Aragón, transmitida en 1967 en el Canal 7 de la televisión colombiana. Existen dos versiones de su tema principal, una inicial en la que se siguen las pautas rítmicas y melódicas del acompañamiento instrumental de la guabina colombiana conocido como torbellino (I-I-IV/V-V-V) y otra en la que el texto se adapta al esquema rítmico de la bossa nova⁹⁷. De acuerdo con Taylor, Rodrigo García y Oscar Lasprilla participaron en la grabación de esta última versión⁹⁸. En 2008, Taylor, junto con Fiorilli y otros músicos grabó una reconstrucción del tema principal de *Casi un extraño* atribuida a Lasprilla y que éste dice haber compuesto para otra telenovela que nunca se realizó⁹⁹. En esta pieza instrumental, la base armónica es la secuencia i/iv/V/V en cuatro compases de metro ternario, muy característica de la música llanera colombo-venezolana.

No. 9 *The Speakers*, LP 12”, 33 1/3 rpm, Bogotá: Discos Bambuco, DB(S) 4026, c. mayo-junio 1968



FIGURA 25 Portada y contraportada, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

⁹⁷ Reynel Baladistarey, Camino la Ciudad Harold Colombia, en <https://www.youtube.com/watch?v=8zjTHP8QmEk08>

⁹⁸ Hugo W. Taylor, comentario en <https://www.youtube.com/watch?v=8zjTHP8QmEk>. La versión inicial (guabina) fue orquestada y grabada en 1968 por la orquesta de Frank Pourcel (1913–2000) en su LP *Adoro* que contiene una selección de temas latinoamericanos y españoles que incluye otra canción colombiana, el porro “La burrita” de Eliseo Herrera, *Adoro*. Frank Pourcel y su gran orquesta, LP, 12”, Odeón/Capitol SLOM 10079, 1968.

⁹⁹ ANKoRA–MADE IN SEATTLE, “Casi un extraño”, canción desaparecida! Hom-naje a Los Speakers intrépidos pioneros rock colombiano, en https://www.youtube.com/watch?v=vCVgPeL_70Q

Lado/ Corte	Título	Autor	Voces, instrumentación, efectos	Notas
A				
1	“Te olvidaré”	Oscar Lasprilla	Pandereta: R. Fiorilli.	
2	“18”	Rodrigo García	Voces: H. Monroy, R. Fiorilli, armónica O. Lasprilla.	
3	“Un hombre triste”	Humberto Monroy	Voz: H. Monroy, órgano, R. García, guitarras O. Lasprilla, R. García.	
4	“Regresaste”	Roberto Fiorilli	Voz: R. Fiorilli, órgano, R. García.	
5	“Uno dos y tres”	Oscar Lasprilla	Fragmentos de grabación invertida de multitud de voces, silbidos. Pandereta, R. Fiorilli, órgano, R. García, guitarra O. Lasprilla.	
6	“Tu canción de amor”	Rodrigo García	Corno, trompeta y saxofón. Tiple: R. García	
B				
1	“Rancho ‘Barra Cruzada’”	Roberto Fiorilli	Voz: R. Fiorilli, violín: R. García, silbidos, risas.	
2	“Reflexiones”	Humberto Monroy	Voz: H. Monroy Órgano, R. García	
3	“Mis sueños”	Rodrigo García	Saxofón, trompeta. Pandereta: R. Fiorilli.	
4	“Después de tanto amor”	Humberto Monroy	Voz: H. Monroy Banjo y órgano: R. García; armónica: O. Lasprilla.	
5	“El tren que se va”	Roberto Fiorilli	Sonido de tren. Voz: R. Fiorilli Mandolina y tiple: R. García; bongoes, O. Lasprilla y contrabajo con arco: José ‘Pepe’ García.	
6	“Mira que bailas bien”	Oscar Lasprilla	Armónica: O. Lasprilla, Contrabajo doblando bajo eléctrico?	

Información técnica:

Ingeniero de Sonido	Armando Benavides
Fotografía	Danilo Vitalini
Producción, fabricación	PRODUCIDO POR ALMACENES DISCOS BAMBUCO
[No. Matriz (Mx)]	DBS-4026-A BDS-4026-B Matrices de la versión estéreo.

Reediciones:

a.	<i>The Speakers</i> , CD, s.l: s.e., s.f.
b.	<i>Antología de ... Los Speakers</i> , CD2, cortes 5-16.



FIGURA 26 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers*, colección E. Bermúdez, Bogotá.

Esta es la primera producción totalmente original de los ‘nuevos Speakers’ y en ella se ponen de manifiesto las diferentes tendencias creativas de cada uno de ellos.

Sus dos nuevos integrantes, Lasprilla y Fiorilli venían de una breve experiencia con The Time Machine, grupo de muy efímera existencia pero que en su única producción *Blow Up* (EP) se muestra como el más actualizado con respecto a las nuevas tendencias en la música pop del momento, manifiestas en sus covers de canciones como “The train keep a rolling”

de The Yardbirds y “Fire” de Jimi Hendrix (1947–69)¹⁰⁰. La primera, que por razones de derechos tuvo que convertirse –con otro texto– en “Stroll On”, la tocan sus autores en *Blow up*, la película de Michelangelo Antonioni de 1966 en la escena donde Jeff Beck destroza su guitarra eléctrica. “Fire” por su parte, junto con “Purple Haze”, fueron tal vez los más grandes e influyentes éxitos de Hendrix en los que, ya en 1967, se ve claramente el significado de la improvisación y la forma libre en el rock.

Uno de los cambios sustanciales de este disco es su instrumentación. Algunas fotografías del ‘Chino’ Vera de un programa de televisión posterior a la grabación del disco, muestran la guitarra Gretsch, el bajo Hoffner y una batería diferente, la Hollywood Meazzi de Fiorilli con un nuevo logo para el nombre del grupo, incompleta en la fotografía dado que en todas ellas sus integrantes están doblando (lip-synching) sobre las pistas del disco¹⁰¹. Además, Fiorilli indica que en dicha grabación se usaron otro bajo, un Gibson SG Standard –de madera sólida al contrario del Hoffner que tiene caja de resonancia– y otra guitarra, una Gretsch Falcon que toca Lasprilla en otra de esas fotos¹⁰². Otra muestra una guitarra acústica electrificada de seis ordenes dobles de cuerdas en manos de García¹⁰³. En una foto de la interpretación de “El tren que se va” (Fig. 27) Lasprilla tiene en sus manos el tiple, aunque en realidad como ya se dijo arriba, se trataba de un doblaje pues en la grabación original García interpreta tanto el tiple como su contrapunto en la mandolina. Además, sin especificar en que piezas, en las notas del disco se indica que Lasprilla también tocó armónica, piano y bongoes y Fiorilli la pandereta. Con el ingreso de Lasprilla, quien cantaba y tocaba varios instrumentos, el grupo pudo contar con dos teclados y reforzar el canto, la guitarra y el bajo eléctricos. Rodrigo, como lo había hecho en las producciones anteriores, contribuyó con el violín, tiple, mandolina, banjo, el ya mencionado ‘pianifás’ y las maracas. Sin embargo, la instrumentación y asignación de instrumentos que encontramos en la tabla puede considerarse todavía tentativa.

¹⁰⁰ The Time Machine, *Blow up*, EP, 7”, Disco 15–124002, 1967. La versión original de “The Train keep a rolling” es de Johnny Burnette and the Rock and Roll Trio; “Fire” en Jimi Hendrix Experience *Are you experienced?*, LP, Reprise, 6261, B2, agosto de 1967. Hay varias ediciones diferentes de éste LP entre 1967 y 1969, ver <https://www.discogs.com/>

¹⁰¹ Colección particular de José U, Peña, Bogotá, publicadas en Riaño, portada, y pp. 97–98 y 103.

¹⁰² Fiorilli, en Taylor, *loc. cit.*

¹⁰³ La foto no permite su identificación pero puede tratarse de una guitarra Gibson, similar a las de seis cuerdas modelo J 160 E muy usada por John Lennon.

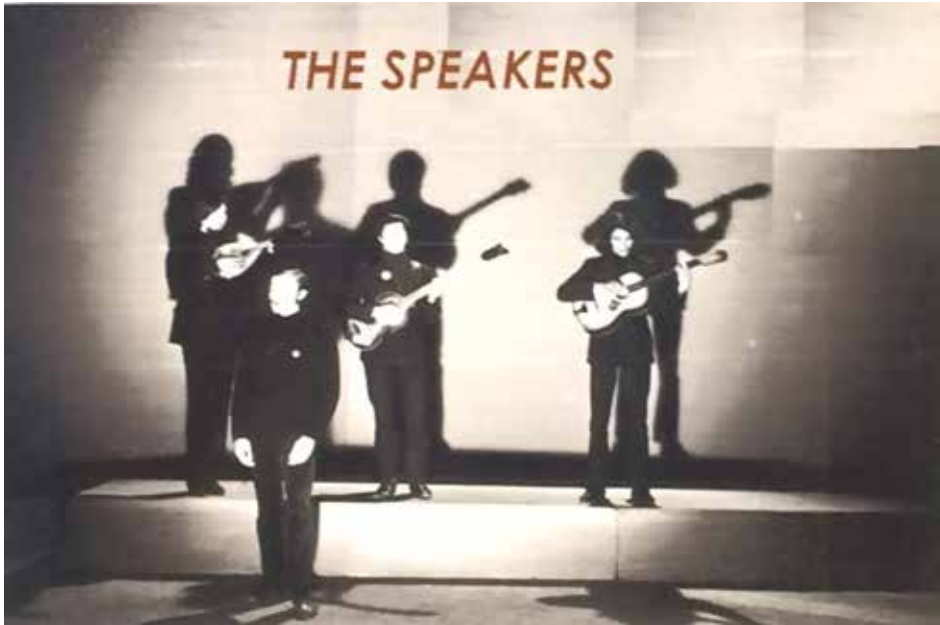


FIGURA 27 Interpretación de “El tren que se va”, programa de televisión, c. julio–agosto 1968, fotografía ‘Chino’ Vera, colección José U. Peña, Bogotá.

En una de las mencionadas notas se indica que las grabaciones fueron realizadas en siete pistas y que la mezcla monofónica ‘fue dotada de completa profundidad y dimensión’. Es probable que se trate de una grabación simultánea en dos grabadoras de cuatro pistas pues para ese momento, aun en los estudios de Abbey Road se usaba este método y sólo en *Pet Sounds* de mayo de 1966, Brian Wilson había usado por primera vez grabadoras de cuatro y de ocho pistas en forma sucesiva para sus montajes sonoros¹⁰⁴.

Las nuevas canciones de García y Monroy continúan por los caminos anunciados en los discos anteriores pero apuntan también a nuevos intereses y orientaciones. En “Tu canción de amor” y “Mis sueños” García emplea por segunda vez un grupo de instrumentos de viento que incluye corno, saxofón y trompeta. El arreglo es suyo pero la coordinación de dichos instrumentos se atribuye a Miguel Ospino quien tocaba el corno en mi bemol en la orquesta de música bailable del trompetista panameño Marcos Gilkes a la que también pertenecía el

¹⁰⁴ The Beach Boys, *Pet Sounds*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, Capitol T 2458, mayo de 1966 y Virgil Moorefield, *The Producer as Composer: Shaping the sounds of Popular Music*, Cambridge (Mass)/London: MIT Press, 2005, pp. 16–20.

contrabajista José ‘Pepe’ Gómez. Es muy probable que Ospino y Gómez hayan invitado a algunos de sus integrantes a participar en la grabación del disco¹⁰⁵.

Dylan está presente como influencia manifiesta en el comentario social de “18” de García y en los dos ‘himnos’ reflexivos de Monroy (A3 y B2). Otro tema que surge en este disco es la idea de ‘anti-canción’ de amor materializada por García en el fuerte contraste entre el romántico texto de “Mis sueños” y la estridencia y estilo rock de su música, algo que también ocurre en el caso de la jocosa música con que se narra la ruptura amorosa en “Después de tanto amor”.

Las piezas de Lasprilla, con su interés por el rock, soul y el funk son las mejores para el baile. Sus textos son cortos y con su énfasis rítmico fueron tal vez las que mejor se adaptaron a los modelos internacionales lo que sin duda facilitaba su rápida asimilación. Tal vez la más interesante es “Te olvidaré” otra anti-canción de amor, construida sobre el ciclo armónico I-VII-IV-V, una variante del usado por Van Morrison (n. 1945) en su famosa “Gloria” de 1964 (I-I/VII-IV) que también sirvió de modelo para los ciclos de las otras dos canciones (A5 y B6).

Las inquietudes de Fiorilli por la música tradicional latinoamericana se materializan en una de las piezas más originales de este disco, “Rancho Barra Cruzada”. Compuesta como una ranchera con un texto ingenioso y un acompañamiento que exagera los típicos acentos en el bajo y la batería, el estilo del violín de García –que al evocar el mariachi– termina convirtiéndola en una interesante fusión con música irlandesa o su versión country norteamericana. En otra de las mencionadas fotos Fiorilli aparece tocando un rondador (probablemente ecuatoriano) una vez más mostrando intereses que junto con Monroy explorarían después en sus respectivos trabajos con los conjuntos La columna de fuego (1971) y Génesis (1972). Otra de las canciones de Fiorilli, “Regresaste” es la que mejor presenta la forma tradicional de la canción latinoamericana. El breve texto de súplica amorosa del estilo del bolero o el tango está musicalizado con cuatro frases que se mueven –en tonalidad menor– entre tónica y dominante, modulan a la subdominante y vuelven a la tónica (i-V/V-i/i7-iv/i-V-i).

Antes que se comenzara a usar el concepto de fusión, el collage (de las artes visuales) puede ser el que mejor se adapte a la descripción de muchas de las canciones de este disco. Sin embargo, en ninguna de sus canciones se puso en peligro la integridad del canon, especialmente en cuanto a su duración, como si había ocurrido en 1967 con “A Day in the Life”.

El ambiente de crisis en que se reconfiguró el grupo a finales de 1967, seis meses después no permitió su continuidad y de la misma manera que el viaje de Yamel Uribe había llevado a la desaparición de The Time Machine, el viaje de Lasprilla cambió el curso de la breve carrera de los nuevos The Speakers. Este disco, como el anterior, tampoco contó con ninguna publicidad en la prensa y Fiorilli indica que tuvo muy bajas ventas¹⁰⁶. Es posible que Calle ya presintiera que también que había llegado el momento de grandes cambios.

¹⁰⁵ Los músicos de una grabación del mismo periodo (*Instrumentales. Orquesta marcos Gilkes No. 2*, LP, 12”, Bambuco DB(S) 5021) son Carlos Rivas, Miguel A. Rodríguez y Victor Arriola, trompetas, Hernando Charry, Heriberto Gamboa, Carol Reyes y Agustín Rodríguez (Saoco), clarinetes y saxofones.

¹⁰⁶ Luna, *loc. cit.*

No. 10 *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, LP, 12”, 33 1/3 rpm, folleto 12 pp., Bogotá: Kris, KS/KM 430336 HP 1/5, octubre–noviembre 1968.

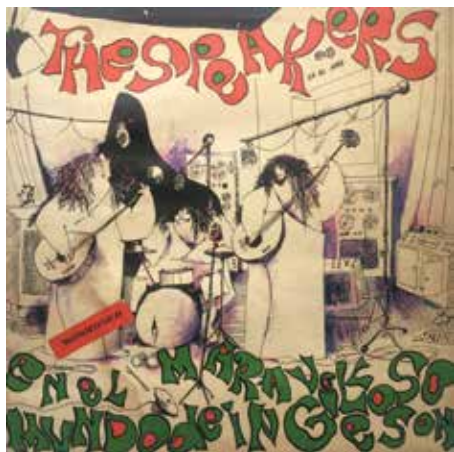


FIGURA 28 Portada y contraportada, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección José U. Peña, Bogotá.

Lado/ Corte	Título	Autor	Voces, instrumentación efectos	Notas
A				
1	“Por la mañana”	Rodrigo García	Tatareo, silbidos, locomotora pasando, gritos. Oboe: Theo Hautkappe, clavicémbalo, R. García, voz: R. García	‘Hautkoppet’ en los créditos.
2	“Oda a la gente mediocre”	Roberto Fiorilli	Caja registradora. Voz: R. Fiorilli Sección final música exótica (India?). Acorde, polifonía vocal, fade out, reverberación y eco.	La sección final está construida alrededor de los sonidos de guitarra y oboe, muy posible con regrabación (overdubbing). Campanas, sonajeros indígenas.
3	“Hay un extraño esperando en la puerta”	Humberto Monroy	Conjunto de cuerdas, velocidad variada. Voz: H. Monroy	

4	“Si la guerra es buen negocio invierte a tus hijos”	Humberto Monroy	Voz, grabación invertida, locución. Glockenspiel, R. García. Voz infantil.	Locución no identificada: Edgar Restrepo, Pablo y Patricio del Sur en los créditos.
5	“Reflejos de la olla”	Rodrigo García	Trino de pájaros. Armónica, voz: R. García. Armónica: H. Monroy	
6	“Historia de un loto que floreció en otoño”	Roberto Fiorilli	Descarga de inodoro. Voz: R. Fiorilli. Grabada y montada al doble de la velocidad.	
B				
1	“Niños”	Humberto Monroy	Voz, grabación invertida. Clavicémbalo: R. García Idiófono raspado (güiro) Voz: H. Monroy	
2	“No como antes”	Rodrigo García	Choque de automóvil. Voz: R. García	
3	“La banda le hace a Ud. caer en cuenta que...”	Roberto Fiorilli	Gemidos orgásmicos. Voz: R. Fiorilli Clarinete: Moisés Castellanos; saxo tenor: Efraín Herrera, trompeta: Jorge Rodríguez; bombardino: Miguel Ospino y tuba: Nefalí García.	
4	“Nosotros, nuestra Arcadia, nuestra hermanita pequeña, gracias por los buenos ratos”	Rodrigo García	Máquina, campanas, gatos, Guitarra: R. García Flauta dulce: Fernando Acuña Forma ABA', tiple y flauta en la segunda.	instrumental
5	“Un sueño mágico”	Humberto Monroy	Piano 'honky tonk', música 'lounge', vasos chocando, canto, regurgitación. Voz: H. Monroy	
6	“(P)salmo siglo XX, era de la destrucción”	Roberto Fiorilli	Sintonización emisora, locución. Voz: R. Fiorilli Sonidos de explosión atómica.	Locución no identificada, ver A4.

Información técnica:

Ingeniero de sonido	David Ocampo J.
Fotografía	Danilo Vitalini (n. 1953)
Carátula	Ricardo Cortázar
Dibujos	Carlos Granada (1933–2015) y Augusto Rendón (n. 1933)
Textos	Manuel Drezner y Darío Ruiz Humberto, Rodrigo, Roberto Fiorilli,
Artes graficas	A. Sandri & Cia.
[Producción y fabricación]	Producciones KRIS, Fonoton–Philips
[No. Matriz (Mx)]	A: KS 430336 HP 1/5 A I.L. GDR. B: KS 430336 HP 1/5 B I.L. GDR. Matrices versión estéreo.

Reediciones:

a.	<i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, México: Polydor 220107, 1969 ¹⁰⁷ .
b.	<i>Kris Kringle</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, s.l. (Inglaterra): Angle Records 45, 1993. Edición numerada.
c.	<i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , CD, folleto 16 pp., Bogotá: Salgaelsol SS101, 2007. Edición numerada.
d.	<i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , LP, 12", 33 1/3 rpm, 12 pp., Bonn: Shadocks Music/Normal Records, 2013.
e.	<i>The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson</i> , CD, folleto 8 pp., Bonn: Shadocks Music/Normal Records, 2013.

¹⁰⁷ En esta edición se usa como portada la foto de la contraportada de la edición colombiana y se omite el folleto original. Como contraportada se usa la foto de p.5 de dicho folleto.



FIGURA 29 Etiquetas centrales, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección J. U. Peña.

Al comenzar el segundo semestre de 1968 las noticias internacionales dejaban muy poco espacio al optimismo después de apagadas las hogueras de mayo en París y de saber a medias lo ocurrido en Tlatelolco (ciudad de México) a comienzos de octubre días antes de iniciarse los Juegos Olímpicos. Allí precisamente, en Tlatelolco, en febrero de 1967 se había firmado el tratado que declaraba a América Latina zona libre de armas nucleares. Sin embargo, la explosión de la Bomba H china en junio de ese año y la escalada de la guerra del Vietnam con la ofensiva de Año Nuevo (Tet) del Vietcong en febrero de 1968 hicieron revivir los críticos días de esa semana de octubre de 1962 cuando todos estaban de acuerdo en que el futuro de la humanidad dependía de quien y cuando oprimiría el botón de la destrucción final.

Los poco mas de cuarenta y cinco minutos de música del disco finalizan con el sonido de esa explosión. Así termina la incisiva letanía textual y el montaje sonoro del ‘psalmo’ final de Fiorilli (B6) que reflejan muy bien aquel desasosiego, evocando las noticias de la explosión del atolón de Bikini de 1946 y denunciando la cruel paradoja del ‘progreso’ científico y el nulo ‘adelanto metafísico’ del siglo XX dejando además abierta la pregunta sobre si hay solución alternativa a esa destrucción final. Por su parte el ‘despertar’ del disco le correspondió a García (A1) que sin embargo ve como sus desprevenidos silbidos y optimistas tarareos son violentamente apagados por el paso de un tren, un comienzo poco prometedor.

Fiorilli usa otra letanía para su ‘oda’ de crítica social (A2) que finaliza con una evocación de la música de la India ya universalizada por The Beatles, en esta ocasión, creada con una buena combinación de sonidos eléctricos (guitarra) y acústicos (oboe) y abundante percusión menor. Oriente también está presente en el nombre de la compañía y sello fonográfico que The Speakers constituyeron para afrontar el proyecto, cuyo nombre alude a la daga asimétrica (kris) característica de Indonesia y Filipinas.

García sigue experimentando con los esquemas de versificación y las formas poético-musicales renacentistas españolas así como con la música y orquestación barroca (A1) tal como lo había hecho George Martin en las producciones de The Beatles desde 1965. En “Reflejos de la olla”, glosa los temas esenciales de “Positively 4th Street” (1965) de Dylan, y emplea la españolísima segunda persona del plural (escuchad, oíd) junto con la primera aparición en una canción colombiana del localismo ‘inmable’ (insoportable)¹⁰⁸.

Algunos de los ya mencionados ‘himnos’ de Monroy se transforman en ingeniosas y místicas parábolas como aquella sobre una visita casual de Jesús (A3). En otra, el texto del su apocalíptico sueño (B5) es lo más cercano a la psicodelia internacional, en donde ‘el cielo es dorado y la gente azul’. Los ‘gamins’ (niños habitantes de la calles de Bogotá) son el tema de “Niños” en donde un ropaje barroco disfraza la desesperanza del texto y su angustioso y distorsionado motivo principal. Finalmente, en “Si la guerra es buen negocio invierte a tus hijos”, la sencillez de su jocosa música –que gira alrededor del ciclo armónico, I-IV-V-I– enfatiza el contraste con el lapidario estribillo, mas desgarrador aun en la voz de un niño al final de la canción.

El proyecto fue rechazado por Discos Bambuco y otras compañías y el único apoyo que encontraron para su grabación fue el de Manuel Drezner, propietario de Ingeson, estudio creado en 1966 y que al año siguiente se convierte en el primero de la ciudad con instalaciones adecuadas y una completa dotación de modernos equipos de grabación de última generación. Fiorilli sugirió el título que incluía el nombre del estudio y Drezner abrió sus puertas de su estudio. Sin embargo, su apoyo se limitó al proceso de grabación que duró entre junio y septiembre de ese año y como se dijo, el grupo constituyó Kris como compañía independiente y asumieron el costo de este proceso, llevando a cabo ellos mismos el empaque –con esencia de rosas y falsa pastilla de LSD– y la distribución del millar de discos producidos.

Sabemos por varias fuentes que en la grabación y mezcla de este disco se usaron una consola Langevin, grabadoras Ampex de varios canales y micrófonos Neumann y AKG, aunque no es posible precisar en detalle sus modelos y especificaciones¹⁰⁹. Sin embargo, las fotos del folleto del disco permiten verificar que por lo menos una consola de ocho canales, una grabadora Ampex (parcialmente visible) y dos micrófonos Neumann del clásico modelo U 67 de condensador. Contar con los modernos equipos de Ingeson manejados con paciencia y buena voluntad por

¹⁰⁸ Bob Dylan, “Positively 4th Street”, S, 7”, 45 rpm, Columbia 4-43389, A, 1965.

¹⁰⁹ Galeano (p. 2) solo menciona las marcas y Fiorilli (en Taylor, *loc. cit.*) indica el uso de una consola Langevin de cuarenta canales y de una grabadora Ampex de veinticuatro, información hasta ahora difícil de verificar. Como posibles grabadoras estaban las Ampex MM 1000 de dieciséis canales y veinticuatro canales que fueron lanzadas al mercado en 1967 y 1969, mientras que la MCI JH 24 de dieciséis y veinticuatro canales aparecieron en 1968. Ver ‘Ampex Electric Manufacturing Company’, *Museum of Magnetic Tape Recording*, <http://museumofmagnetic-soundrecording.org/ManufacturersAmpex.html> y ‘Music Center Incorporated’ (MCI), <http://museumofmagneticsoundrecording.org/ManufacturersMCI.html>

David Ocampo les permitió un nivel de experimentación que nunca habían tenido. Así, en el producto final encontramos desde el simple juego con el transito de sonido de parlante a parlante en la escucha estéreo, grabación y regrabación sucesiva (overdubbing) y creación de bloques de sonido, hasta el uso de grabaciones en ambas direcciones y con variación de velocidad. Así el pop/rock colombiano se pone al día con las tendencias que en Estados Unidos habían aparecido –como se dijo– desde mayo de 1966 con *Pet Sounds* de The Beach Boys y en Inglaterra con *Revolver* de The Beatles, de agosto de ese mismo año y que llegaron a su mejor expresión un año después con las transgresiones de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* de junio de 1967.

A pesar de que en la cara interior de la portada se mantiene la lista convencional de seis canciones por cada lado (Fig. 30 izq.), el disco se diseñó con un sonido continuo en ambas caras, en el que los efectos grabados funcionan como intervalos entre las canciones, como ya se dijo con una grabación inicial y una final.

De todos los discos aquí reseñados, éste es el que la mayor variedad de instrumentos musicales. Además de los citados en la tabla queda por explicar el papel de la marimba, la llamada 'gorgorita', el vaso (probablemente usado como flauta globular), los sonajeros indígenas posiblemente hechos de cascara de semillas secas y los llamados 'bongoes árabes' que pueden ser un par de naquere del Norte de Africa. Una de las fotos del folleto (Fig. 30 der.) muestra a Monroy tocando un bajo Gibson EB-3, en el mercado desde 1961; que es un bajo 'corto' de 30.5" en comparación con aquellos, Fender Jazz y Precision que tienen una longitud vibrante de 34"¹¹⁰. Ante falta adicional de información, la reconstrucción de la instrumentación propuesta en la tabla –al igual que otras– es en consecuencia, provisional.

Es imposible comprender este disco sin tener en cuenta los anteriores, en especial las ya mencionadas rupturas presentes desde el primer LP, más frecuentes con cada nuevo disco. Si bien en Colombia The Speakers son pioneros, la originalidad y las novedades musicales de las dos últimas producciones (No. 9 y 10) no se eclipsan, como arriba se dijo, ante los pocos antecedentes similares aparecidos en América Latina antes de fines de 1968.

¹¹⁰ Fiorilli (comunicación personal) me informa de un sintetizador Moog presente en el estudio en el momento de la grabación del disco pero que nunca fue usado por ellos. Queda por establecer su modelo, tal vez un Moog Moduler de 1965 o 1967; o el modelo 1c de 1968.



FIGURA 30 Cara interna, detalles de la producción, folleto interno, p. 5, LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingeson*, colección J. U. Peña.

Otro aspecto único del disco es el diseño de su empaque, logrado gracias a los intereses y contactos artísticos de Fiorilli. Las doce páginas de su folleto con textos y material gráfico original lo convierten tal vez en uno de los pocos en Latinoamérica en emular el folleto de veinticuatro páginas de *Magical Mystery Tour* de diciembre de 1967 con caricaturas, fotografías en color y los textos de las canciones, ausentes desafortunadamente en el caso de nuestra producción. Hay además cinco textos, uno de cada uno de los integrantes, otro de Drezner y otro de Darío Ruiz, representante de la vanguardia literaria local. Este último texto, con las obligatorias citas de Marcuse, Brecht, el Che Guevara, Julio Cortázar y la canción de Serrat con texto de Antonio Machado no tiene conexión ni con el grupo ni con la música del disco. Drezner destaca el evidente desarrollo del grupo, desde intérpretes de covers a autores de sus propias canciones, recomienda la compra del disco y se reconoce justo gestor del proyecto a través del enorme salto tecnológico que había propiciado con su inversión. Los textos de los integrantes van desde la corta dedicatoria de Monroy hasta el respiro de alivio de García al finalizar el trabajo, salpicado de localismos de ayer ('hasta raro') y de hoy: 'del ... (censurado)'. Fiorilli, consciente, reta al público a reaccionar mostrando su aprobación o desaprobación. Vitalini (fotografías), Cortázar (portada), Granada (dibujo bicolor) y Rendón (dibujo en blanco y negro) jóvenes los primeros, maduros los segundos eran todos parte de los círculos artísticos de la ciudad cercanos a Fiorilli. Sampson –integrante de *The Wallflower Complexion* y *The Young Beats*– también recuerda su interés y cercanía con los artistas en ese momento¹¹¹.

¹¹¹ Sampson, p. 5.

Para concluir, creemos que los conceptos de ‘garage rock’ y ‘psychedelic rock’ son solo parcialmente útiles para el análisis de la producción del grupo. Por una parte, no se trataba solo de aficionados pues Rodrigo García era (y aun es) un profesional de la música y durante la existencia del grupo sus aportes técnicos fueron fundamentales para su desarrollo. Sin duda, su presencia los diferenció notablemente de los otros grupos que surgieron en el mismo momento y que tuvieron una carrera paralela.

Se puede decir que en Colombia el concepto de ‘garage rock’ tuvo vigencia en el periodo inicial de la conformación de varios grupos entre 1964 y 1965 en los que fueron corrientes las baterías ensambladas con bombos y redoblantes de banda, las guitarras acústicas adaptadas con micrófonos y el uso de amplificadores de equipos de sonido. En esos años llegarían también las guitarras y amplificadores japoneses Teisco de venta masiva en supermercados en Estados Unidos e Inglaterra y que por su bajo costo se hicieron muy populares entre los jóvenes. En Bogotá, el único ejemplo claro de este tipo de conjuntos fue The Wallflower Complexion conformado por jóvenes norteamericanos entre los catorce y los diecisiete años hijos de ejecutivos y funcionarios que residieron temporalmente en Colombia. Para su primer disco, por ejemplo, usaron un bajo Danelectro con amplificador Silvertone–Valco marcas que comercializaron sus productos en grandes almacenes como Sears, especialmente a través de ventas por catálogo¹¹².

A pesar de que *The Speakers en el maravillosos mundo de Ingeson* es considerado un disco de música ‘psicodélica’ y su portada figura en colecciones y antologías del género, no se puede decir que tenga un estilo único que sólo se pueda ajustar a esa definición, por cierto muy difícil de precisar¹¹³. Si bien en el disco encontramos la experimentación (uso de loops, efectos sonoros, grabación directa e invertida y con variación de velocidad), la importante vena de crítica social y cultural (Foirilli y Monroy) también presente, así como la orientación neo-renacentista y barroca de la música y los textos de García son muy difíciles de asociar solamente con la ingestión de drogas, esencial en la definición del adjetivo ‘psicodélico’. Tampoco –por estas y otras razones ya expuestas– se puede considerar un ‘álbum de concepto’ (concept album) en especial por las dispares temáticas y estilos musicales de su contenido¹¹⁴.

Hemos insistido en que los dos últimos discos (Nos. 9 y 10) no son un ‘milagro’ sino un producto del desarrollo que comienza con el primer disco. Algo semejante ha revelado la publicación de los materiales musicales accesorios a las producciones oficiales de The Beatles. Allí está la música que les gustaba, la variedad de sus modelos y su forma de asimilarlos y supe-

¹¹² Sampson, *loc. cit.*, ver también Marc O’Hara, ‘1960s Silvertone Amplifiers’, en <http://uniqueguitar.blogspot.com.co/2013/12/1960s-silvertone-amplifiers.html>

¹¹³ Pokora, pp. 98–99.

¹¹⁴ Ver Martina Elicker, ‘Concept Albums: Song Cycles un Popular Music’, *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Eds. Walter Bernhart, Werner Wolf, David Mosley, Amsterdam/Atlanta (Ga): Rodopi, 2001, pp. 227–48.

rarlos como laboratorio para la creación de sus constantes nuevos aportes¹¹⁵. Ringo comenta que ‘todo el mundo pensaba que siempre habíamos sido el grupo de *Sgt. Pepper’s*’ pero dichas grabaciones muestran que The Beatles era un grupo que trabajaba como los otros, sobre todo tocando en vivo¹¹⁶. Algo semejante sucede con The (Los) Speakers aunque en nuestro caso solo tenemos las grabaciones de estudio y desafortunadamente ninguna muestra del sonido de sus actuaciones en vivo. Como mostramos en las figuras 5 y 6, hay mucha variedad en los modelos, pero menos apego a ellos en las obras originales. Ante la ausencia de material original, prefirieron el cover a caricaturas de sus modelos. Y ante la carencia de técnica y tecnología opusieron una originalidad sencilla y poco convencional. Sin embargo, la ubicación de su obra musical en el contexto colombiano y latinoamericano será objeto de un trabajo posterior.

La espuma de la moda, el favor de los medios y del esnobismo del establishment local le permitieron a The Speakers –como grupo ‘A Go Go’ con un repertorio primordialmente de covers– surgir y llegar a la cima de su popularidad entre diciembre de 1966 y septiembre de 1967. De ahí en adelante el creciente desinterés de los gurús locales de la radio, TV, prensa y compañías fonográficas por lo que consideraban un fenómeno ya agotado, contribuyó activamente a su desaparición. A excepción de Drezner e Ingeson, la industria musical local no pudo asimilar a los ‘nuevos’ The Speakers de 1968 que en realidad habían comenzado a germinar desde su nacimiento con las canciones originales de García, Monroy y Dueñas.

A pesar de contar naturalmente con aspectos únicos, la vida del grupo sigue una tendencia general para la época. The Speakers estuvieron en el lugar adecuado en el momento preciso y su vida artística fue tan vertiginosa como la de cualquier otro grupo musical de ese momento. También se agotó como la de cualquier otro –como confiesan los famosos artistas de Laurel Canyon entrevistados por Robinson– en ese momento de ruptura que para cada vida humana plantean los años finales de la década de los veinte años¹¹⁷.

Como se dijo, Robinson recalca el papel protagónico de las drogas en la cultura musical de este momento asunto que con el tiempo adquiriría connotaciones muy diferentes dentro y fuera de los Estados Unidos. También los jóvenes de las clases medias y del establishment y las clases medias colombianas devanearon con ellas y con la cultura hippie, aunque este fenómeno en

¹¹⁵ Ver en especial The Beatles, *Anthology*, 1, 2 CDs, Apple/Capitol, 1995 y *The Beatles. Live at the BBC. The Collection*, 4 CDs.

¹¹⁶ Ringo Starr en Kevin Howlett, ‘The Beatles’ Radio Sessions 1962–65’, folleto, *The Beatles–Live at the BBC, The Collection*, vol. 2, p. 12.

¹¹⁷ Sobre los importantes músicos de pop y rock fallecidos a la edad de 27 años (Jim Morrison, Jimi Hendrix y Janis Joplin entre otros) y la propuesta de que se trata de una edad crítica para los músicos ver Eric Segalstad y Josh Hunter, *The 27s: The Greatest Myth of Rock & Roll*, Berkeley Lake: Samadhi Creations, 2008. Esta teoría ha sido controvertida y considerada infundada a través de estudios de estadística, ver Martin Wolkewitz, Arthur Allignol, Nicholas Graves y Adrian G. Barnnett, ‘Is 27 really a dangerous age for famous musicians? Retrospective cohort study’, *The BMJ*, (December 2011) en <http://www.bmj.com/content/343/bmj.d7799>.

Colombia y en América Latina está aún por estudiarse¹¹⁸. Sin embargo, para finales de los años cincuenta –como lo demuestra Saenz Rovner– algunos de ellos ya habían formado parte de tempranas redes de narcotráfico en los Estados Unidos¹¹⁹. Una década después, la discoteca “John Lennon” y la estatua erigida después de su muerte en 1980 en la Posada Alemana (Armenia, Quindío) serían el orgullo del joven Carlos Lehder (n. 1949) uno de los fundadores del Cartel de Medellín que hoy cumple su condena en una cárcel de los Estados Unidos. Sin embargo, el ‘soundtrack’ de esta nueva historia sería el vallenato y no la música ni de los antiguos ni de los nuevos Speakers¹²⁰.

¹¹⁸ Una buena introducción en los casos de Inglaterra y Estados Unidos es Christoph Grunenberg y Jonathan Harris (eds.), *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

¹¹⁹ Eduardo Saenz Rovner, *La conexión cubana. Narcotráfico, contrabando y juego en Cuba entre los años 20 y comienzos de la Revolución*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005, pp. 19 y 239–40; CHC Scholar Series: “La Conexión Cubana: Narcotráfico, contrabando y juego en Cuba...,” by Eduardo Sáenz Rovner, en <https://vimeo.com/9885799> y Mary Roldán, ‘Cocaine and the ‘miracle’ of modernity in Medellín’, en Paul Gootenberg (ed.), *Cocaine: Global Histories*, New York: Routledge, 1999, pp. 165–78.

¹²⁰ Ver también Lina Britto, ‘A Trafficker’s Paradise. The “War On Drugs” and the New Cold War in Colombia’, *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 1, 1 (2010), pp. 159–77 y Jeremy Marre y Hannah Charlton, ‘Shotguns and Accordions: Music of the Marijuana regions of Colombia’, *Beats of the Heart. Popular Music of the World*, London: Pluto Press, 1985, pp. 122–36 (p. 125).