

**NARRATIVAS CANTADAS DE LA SALSA DE LOS AÑOS 70 – 80 EN COLOMBIA  
UNA MIRADA DECOLONIAL A LAS IDENTIDADES.**

**Lic. HECTOR F. PULIDO G.**

Cód.: 2010287572

Director

**FRANCISCO PEREA MOSQUERA**

Magister en Educación

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN  
BOGOTÁ. D.C. 2014

**NARRATIVAS CANTADAS DE LA SALSA DE LOS AÑOS 70 – 80 EN COLOMBIA  
UNA MIRADA DECOLONIAL A LAS IDENTIDADES.**

HÉCTOR FREDY PULIDO GALINDO

Tesis de grado para optar al título de:  
Magíster en Educación

Director SPI: Magister en Educación  
FRANCISCO PEREA MOSQUERA

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN  
ÉNFASIS DE EDUCACIÓN COMUNITARIA, INTERCULTURALIDAD Y  
AMBIENTE

Grupo de Investigación: Etnicidad, Colonialidad e Interculturalidad  
BOGOTÁ. D.C. 2014

NOTA DE ACEPTACIÓN

---

---

---

---

---

---

---

Firma del presidente del jurado

---

Firma de jurado 1

---

Firma de jurado 2

---

Bogotá, Noviembre de 2014

## RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	NARRATIVAS CANTADAS DE LA SALSA DE LOS AÑOS 70 – 80 EN COLOMBIA. UNA MIRADA DECOLONIAL A LAS IDENTIDADES.
Autor(es)	HECTOR FREDY PULIDO GALINDO
Director	FRANCISCO PEREA MOSQUERA
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2014, 115 págs.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Narrativas cantadas, salsa colombiana, Identidad, década del 70 -80 en Colombia y en el mundo. Etnicidad, Colonialidad, interculturalidad Crítica, decolonialidad, modernidad.

2. Descripción
<p>Trabajo investigativo descriptivo con un enfoque cualitativo etnográfico. Una lectura crítica de las narrativas cantadas de la salsa en la década de 1970 en Colombia, desde una mirada decolonial, en relación con la construcción de identidades, y visualizando sus posibles aportes a la educación intercultural: para entonces, la cultura afro colombiana sintiendo con gran fuerza el peso de la discriminación racial, junto a otras minorías étnicas, se inspiran en las enunciaciones cantadas de la salsa, para expresar sus emociones, sentimientos, necesidades, problemáticas y desacuerdos con la sociedad del momento, convirtiéndose dichas narrativas en una forma de resistencia frente a la colonialidad en el país.</p> <p>En la década del 70 – 80 y desde la dinámica colonial, la sociedad continua clasificándose identitariamente bajo el concepto de raza, conservando las jerarquías en el ámbito social, político y cultural en el mundo desde la visión eurocéntrica; es por esto que la inestabilidad política, social, y cultural de la década, está relacionada con la discriminación y subordinación de la que han sido objeto algunos sectores “minoritarios” de la sociedad colombiana, (cultura</p>

afro, cultura latina) a quienes se les ha negado el derecho de participación política, social o cultural en la dinámica nacional, menospreciando sus aportes culturales y sus mismas identidades, requiriendo y exigiendo por todo esto, reconocimiento, respeto y una redefinición de su identidad en el ámbito decolonial, a lo cual contribuyen de alguna manera las narrativas cantadas de la salsa de la época.

En el campo musical, y en especial a lo relacionado con la salsa, sus compositores, cantantes y algunos amantes del ritmo, se vieron enfrentados a esta clase de problemática: la salsa para entonces era considerada algo de negros, algo “malo” por el hecho de tener raíces africanas y ha sido rechazada por esto desde la visión colonial, siguiendo los preceptos racistas y discriminatorios en el mundo.

### 3.Fuentes

- Acosta, Leonardo: Música y descolonización, La Habana, 1982. Del tambor al Sintetizador, La Habana, 1983.
- Escobar. A. 2007. Mundos y Conocimientos de otro Modo. El Programa de Modernidad/Colonialidad. P. 11.
- Frith, Simón 1996. Música e Identidades.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay. 1996. Cuestiones de identidad cultural. Amorrortu Editores. Buenos Aires – Madrid.
- Perea Mosquera Francisco. Seminario: Narrativas Cantadas e Identidad. Maestría en Educación. Universidad Pedagógica Nacional. 2013.
- Quijano Aníbal. 2000. Colonialidad Del Poder, Cultura y Conocimiento En América Latina. Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina.
- Rondón, Cesar Miguel. 1980. El Libro de La Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano. Caracas. Ed. Arte.
- Ulloa Alejandro. La Salsa Una Memoria Histórico Musical. 2012. Universidad del Valle. Facultad de Artes integradas.
- Walsh, Catherine. (2004) Colonialidad, conocimiento y diáspora afro-andina: Construyendo etnoeducación e interculturalidad en la universidad.
- Walsh, Catherine. (2007), Interculturalidad y Colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. Universidad Boliviana. Pág. 175 – 214.
- Entre otras.

#### 4. Contenidos

Una mirada a las narrativas cantadas de la salsa colombiana de la década 70 – 80 en relación con las identidades desde el ámbito decolonial. La salsa como un ejercicio narrado y cantado que desde sus enunciaciones se resiste a la colonialidad, mostrando en sus enunciaciones, visiones de mundo otras, una forma diferente de ser y estar en el mundo. Las narrativas cantadas muestran y expresan particularidades, generando otra forma de concebir la identidad, redefiniendo el concepto, para expresar resistencia frente a las identidades impuestas desde la colonialidad.

#### 5. Metodología

Partiendo de las discusiones sobre colonialidad y decolonialidad y la necesidad de reconocimiento cultural, social y político de la cultura afro latina en Colombia, se apoya este trabajo en la investigación cualitativa, como una manera adecuada para el estudio de un grupo social determinado, con el apoyo del método etnográfico, en la búsqueda de la caracterización de dicho grupo poblacional, interpretando su forma de actuar, ser y estar en el mundo. Se caracterizan las narrativas cantadas de la salsa en la década del 70 – 80: sus enunciaciones y temáticas leídas con una mirada decolonial, considerando su relación con el momento histórico político, la constitución de identidades y la educación intercultural.

Para lograr los objetivos de la investigación, se entrevistan algunas personas que para la década de estudio contaban con una edad entre 15 y 25 años, y que a través de algunas preguntas previas, gustaban del ritmo salsero, para analizar e interpretar desde su punto de vista el papel de estas narrativas cantadas de la salsa en la dinámica social, cultural y política en el país. Se realiza entonces una lectura crítica de sus enunciaciones, observando cómo se expresan en forma contraria a las concepciones coloniales en cuestión de identidad, aportando en esta forma a la descolonización del pensamiento latinoamericano.

## 6. Conclusiones

Al realizar una lectura de las narrativas cantadas de la salsa colombiana de los años 70 – 80 desde una mirada decolonial, se puede apreciar en sus enunciaciones narradas y cantadas, la expresión de sentimientos, emociones e identidades, que van en contravía de la concepción colonial de la identidad; visiones de mundo diferentes a la interpretación colonial.

Las narrativas cantadas aportan entonces en el ejercicio decolonial, promoviendo una forma de resistencia a la dominación, narrando características de la identidad, sin aceptar la subordinación del concepto impuesto por la dinámica colonial y mostrando una forma de subvertir las identidades impuestas: “negro”, “latino”, “indio”, “mulato”, entre otros, para resaltarlos con orgullo y dignidad, generando una nueva manera de verlas. Por eso, estas narrativas están dejando una huella imborrable en el proceso decolonial, una reoriginalización etimológica de las identidades en el ámbito nacional e internacional, a tal punto que muchas personas, de diferentes edades siguen disfrutando de este maravilloso ritmo que en festivales, conciertos, discotecas, fiestas y reuniones sociales no puede faltar, contribuyendo además con el proceso decolonial en el país.

Elaborado por:	HECTOR FREDY PULIDO GALINDO
Revisado por:	FRANCISCO PEREA MOSQUERA

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	30	11	2014
--	----	----	------

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>09</b>
<b>1. JUSTIFICACIÓN</b>	<b>10</b>
<b>2. ESTADO DEL ARTE</b>	<b>11</b>
<b>2.1. INVESTIGACIONES INTERNACIONALES</b>	<b>18</b>
<b>2.2. INVESTIGACIONES NACIONALES</b>	<b>19</b>
<b>2.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>23</b>
<b>2.4. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA</b>	<b>31</b>
<b>3. OBJETIVO GENERAL</b>	<b>31</b>
<b>4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>31</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO</b>	<b>32</b>
<b>5.1. NARRATIVAS CANTADAS Y EDUCACIÓN</b>	<b>35</b>
<b>5.2. NARRATIVAS CANTADAS Y DECOLONIALIDAD</b>	<b>36</b>
<b>5.3. NARRATIVAS CANTADAS Y LUGARES DE CIRCULACIÓN</b>	<b>40</b>
<b>6. ANTECEDENTES DE LA SALSA</b>	<b>41</b>
<b>6.1. LA SALSA EN COLOMBIA</b>	<b>44</b>
<b>6.2. CARACTERIZACIÓN DE AGRUPACIONES Y CANTANTES</b>	<b>46</b>
<b>7. DISEÑO METODOLÓGICO</b>	<b>57</b>
<b>7.1. INSTRUMENTOS, TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN</b>	<b>58</b>
<b>7.2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA</b>	<b>59</b>
<b>8. RESULTADOS Y ANÁLISIS</b>	<b>60</b>
<b>9. CONCLUSIONES</b>	<b>91</b>

	9
<b>10. RECOMENDACIONES</b>	<b>93</b>
<b>11. ANEXOS</b>	<b>95</b>
<b>11.1. DIARIO DE CAMPO</b>	<b>95</b>
<b>11.2. ENTREVISTAS</b>	<b>96</b>
<b>12. REFERENCIAS</b>	<b>112</b>
<b>12.1. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS</b>	<b>113</b>

## **INTRODUCCIÓN**

Una de las principales formas que emplea el ser humano para expresar sus emociones y sentimientos es la música. A través de ella, recrea sus vivencias cotidianas, sus necesidades y sus desacuerdos sociales. La música es una especie de “eje artístico dialógico” entre grupos sociales, si se tiene en cuenta que comunica y pone en diálogo interactivo a las diferentes culturas. La salsa sin ser un ritmo musical precisamente originado en un lugar específico, ha tenido una evolución y un desarrollo cultural que puede perfectamente ser relacionado con la dinámica socio cultural latinoamericana.

Con diversas variaciones y arreglos propios del país, la salsa ha sido tomada como símbolo de las identidades para ciertos sectores de la población colombiana y gracias a su expansión a nivel radial han masificado sus intenciones culturales en todo el país, contribuyendo al pensamiento decolonial y redefiniendo las identidades. En ese sentido, las investigaciones, los proyectos y los estudios interculturales, relacionados con el ámbito musical y en este caso de la salsa, son de gran importancia para entender y contribuir al desarrollo cultural, identitario, artístico y decolonial de los pueblos latinoamericanos.

Para la década del 70 – 80 la decolonialidad no era una categoría plenamente establecida, encontrándose en la actualidad en construcción y discusión, sin embargo, se puede encontrar en las narrativas cantadas de la salsa colombiana de esta década, algunas características que se pueden clasificar como un ejercicio de resistencia frente a la dinámica colonial en el mundo, además de encontrar algunos aportes a la constitución de identidades y a la educación intercultural.

## 1. JUSTIFICACIÓN

El ser humano se va desarrollando a nivel individual y grupal, interactuando con el medio ambiente y adoptando una posición social, histórica y política, de acuerdo con el momento y los sucesos históricos vividos y mediado por la música que escucha. La música entonces, contribuye a la construcción identitaria y muestra además que la identidad no es algo fijo o estático, sino algo cambiante, dinámico y dinamizador en la cotidianidad del ser humano, la identidad es algo que se va constituyendo, sin un producto final fijo o definitivo, se renueva con cada interacción, con cada momento histórico y con cada crisis generacional o identitaria.

La constitución de la identidad en toda Latinoamérica, ha pasado por diferentes momentos y situaciones, y está relacionada directamente con la música y con los diversos sucesos histórico políticos ocurridos a través del tiempo. Para la década del 70 – 80, en el país circulan identidades impuestas desde la dinámica colonial: “blanco”, “negro”, “mulato”, “indio”, entre otras, lo cual ha sido materia prima de diferentes discusiones a nivel pedagógico, crítico, decolonial e intercultural. Con este trabajo pretendo contribuir a dichas discusiones, haciendo una lectura crítica de las narrativas cantadas de la salsa colombiana, desde una mirada decolonial.

El origen común de los pueblos latinoamericanos y caribeños; sus raíces indígenas y africanas, sus identidades impuestas desde tiempos coloniales: “negros”, “indios”, “latinos”; entre otros; su constante subordinación y subvaloración como seres humanos inferiores, según preceptos racistas y coloniales; su desarrollo histórico, social y político bajo los efectos de la colonialidad y las consecuencias derivadas de esta dinámica social en el mundo, les ha hecho sentir también la misma necesidad y deseo de libertad, requiriendo la visualización de caminos, posibilidades o formas para salir de dicha dominación. Así mismo, a medida que se adelantan los procesos de independencia, de diversas culturas subalternizadas en el mundo, surge al mismo tiempo la necesidad de procesos de reubicación cultural, teniendo en cuenta las propias raíces de las culturas oprimidas o independizadas, para reencontrarse consigo mismas, con sus propios aportes culturales, sin descartar los aportes de otras culturas pero redefiniendo el quién se es y sin sentirse superior ni mucho menos inferior al otro.

Las narrativas cantadas de la salsa en Colombia, aportan a través de sus enunciaciones, concepciones o formas distintas de ver o de sentir dichas identidades, saliendo de los preceptos coloniales y realizando un proceso de reoriginalización, apropiándose de las identidades impuestas, para salir de la subordinación ejercida desde tiempos de la colonia, para verlas y concebirlas desde un pensamiento crítico. La música tiene relevancia en estos procesos sociales, el estudio de estas narrativas cantadas de la salsa, puede ser de gran importancia para el desarrollo social, cultural, político, identitario y decolonial de los pueblos latinoamericanos.

Las narrativas cantadas de la salsa, han sido trabajadas como formas de resistencia frente al pensamiento colonial, con sus clasificaciones jerarquizadas o racializadas, su modo de considerar al otro inferior o superior, según la posición geográfica, política, económica o racial que ocupe o de apropiarse o manipular los productos artísticos de minorías étnicas oprimidas, subordinadas, valiéndose del poder autoimpuesto por las concepciones racistas y clasicistas del conocimiento. Dinámicas estas que no son aceptadas desde el contenido enunciativo de la salsa, las cuales abarcan dicha problemática, explorando las identidades en una forma diferente al pensamiento colonial, retomándolas, subvirtiéndolas y resaltándolas con orgullo y admiración, proponiendo así una nueva manera de concebirlas y discutir las, aportando con esto al pensamiento decolonial.

La U.P.N. como principal centro educador de educadores a nivel público en Bogotá, puede contribuir al estudio y análisis de las características decoloniales e identitarias, contenidas en diferentes ritmos musicales, por lo cual sería necesario el nacimiento y desarrollo de una propuesta a nivel educativo, apoyando el desarrollo crítico, reflexivo, identitario y decolonial de cada generación.

En este sentido, otro de los principales objetivos del grupo etnicidad, colonialidad e interculturalidad de la universidad Pedagógica Nacional, es la contribución al estudio y análisis del conocimiento y sus diferentes perspectivas teniendo en cuenta la educación intercultural: realización de estudios críticos sobre las pedagogías hegemónicas y las pedagogías y pensamientos surgidos desde adentro, desde lo local, expresando la necesidad de ser conocidas y reconocidas, con el mismo valor y compromiso a nivel social, cultural e intelectual que cualquier otro.

## **2. ESTADO DEL ARTE**

Las narrativas cantadas son una categoría en construcción y que en la actualidad está siendo abarcada por la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, con maestros del grupo de interculturalidad, colonialidad y etnicidad, específicamente por el maestro Francisco Perea, quien desde varios ángulos culturales estudia y guía investigaciones sobre narrativas. Algunos autores como Grosz, han valorado el poder de la palabra cantada: “Lo que no muchos advierten es el gran poder narrativo de la palabra cantada. Las canciones, sin importar el género, pueden ser poderosas narradoras de historias. Lo hacen de una forma única, adaptada a la música y su ritmo, y aprovechando el gran poder evocativo del sonido” (2008).

La música siempre ha sido empleada como herramienta para la expresión de los momentos vividos. Muchas de las enunciaciones cantadas de la salsa colombiana de la década del 70 –

80, se han desarrollado partiendo de narraciones orales sobre situaciones vividas por sus actores; narrativas que al formar parte del entramado cultural de un grupo social determinado, trascienden de generación en generación al ser escuchadas y al hacer sentir con sus temáticas una identificación con lo narrado, logrando transformar e influir en el comportamiento o forma de ver y concebir el mundo, por parte de muchas personas de la generación, lo cual contribuye al pensamiento decolonial y a la configuración de la identidad:

Aunque esta expresión musical no surgió en el contexto del folclor afrocolombiano, sí hace parte de los ritmos de origen afrocaribeño que fueron adoptados por diversos sectores populares en las ciudades donde había presencia significativa de gente de origen africano, quienes encontraron en ella un signo de identidad, solidaridad y esperanza. Las temáticas de la salsa en el ámbito caribeño denunciaban la situación social del común de la gente. Esta capacidad para expresar sentimientos, sensaciones, pasiones y críticas sociales de los sectores discriminados se constituyó en una herramienta estética y creativa para los afrocolombianos, quienes vieron en ella la posibilidad de afianzar su identidad y al mismo tiempo acceder al reconocimiento nacional e internacional. (MEN. 2003)

Es decir que las narrativas cantadas de la salsa del 70, son un producto de las diferentes necesidades y problemáticas de la cultura afro latina, produciendo al mismo tiempo procesos de pensamiento a nivel decolonial identitario e intercultural. Estudiosos de la música relatan valiosas investigaciones: por ejemplo, Grosz nombra algunas narraciones cantadas como: Pedro navajas, de Rubén Blades; El gran varón, de Willi Colón; Un vallenato trágico de vieja data; Penas de un soldado, de Héctor Zuleta en la voz de Diomedes Díaz; La gota fría también es una narración, aunque encriptada; Una canción pop cantada desde lo implícito, antes que desde lo explícito; Se le apagó la luz, de Alejandro Sanz. (2008).

El trabajo de Grosz está referido a la música en general, pero no se encuentra un trabajo que esté centrado solamente en las narrativas cantadas de la salsa en Colombia. En estas como en muchas otras canciones, se cuentan historias que muchas veces, encuentran una identificación con las vivencias de algunas personas, logrando influir en su pensamiento decolonial y en la constitución de su identidad. Es precisamente lo que se puede encontrar en algunas de las narrativas cantadas de la salsa de la década de estudio: son historias narradas de sucesos ocurridos o tomados de la realidad inmediata y que son inmortalizados por medio del canto narrado, logrando formar o transformar las características de la personalidad a nivel generacional, si se considera que en cada década surgen determinados ritmos musicales y son acogidos e influyen en cierta medida a los jóvenes de cada época.

A nivel musical, lo primero que se debe considerar en cuestión de salsa, son las diferentes investigaciones que realizan algunos autores en cuanto al origen, surgimiento y evolución de tan importante género musical. Uno de los primeros trabajos académicos a nivel salsero, fue el realizado por Cesar Miguel Rondón en su obra “Salsa. Crónica de la Música del Caribe Urbano” (1979). Retoma la historia y evolución de la salsa desde un punto de vista decolonial:

resalta la evolución del ritmo con énfasis en el trabajo caribeño en su evolución, haciendo un recorrido por las décadas del 40 al 80.

En su estudio pasa por conceptos rítmicos de moda en Nueva York: el fox-trot, tango y swing, ritmos ya en aparente decadencia. (Rondón, 1978). Con el auge del conjunto “Ritmo”, dirigido por Federico Pagani, quien además era promotor de música caribeña. Sin decirlo directamente, plasma una posición ideológica frente a la discriminación a que eran sometidos los negros. “En aquel año 47 solo una orquesta había logrado pasearse con prestigio y comodidad por los predios de Broadway, por los predios de los blancos (especialmente los blancos judíos)” (Rondón. 1980). Se refería a la orquesta de Machito y sus afrocubans, quienes eran exponentes del ritmo be-bop, fusionando los ritmos cubanos con los giros del jazz de vanguardia, produciendo lo que se llamó Jazz latino. Según nos cuenta Rondón Moore contacta a Pagani pues intuía que la solución para mejorar los ingresos del Palladium, podía estar en los latinos, en lo que colabora también Mario Bauza como director de la orquesta.

Se crea entonces el Blen Blen Club: organizando matinés bailables para los latinos. Se inicia la rumba con el tema del percusionista cubano Chano Pozo: “Blen blen”, lo que trae como resultado el aumento de público en el lugar y a su vez la reivindicación de los músicos afro latinos. Aquí, Rondón presupone que el origen de lo que él llama o califica como salsa, se da pues de la combinación de los ritmos cubanos, los cantantes y compositores puertorriqueños y la magia Newyorkina del lugar, junto a sus promotores y propietarios de los locales.

Un autor como Rondón nombra el son como principal ingrediente de lo que más tarde se conocería como salsa (1988). Gracias al trabajo de numerosos cantantes como Mario Bauza, Antonio Machín, Graciela de la orquesta Anacaona, Tito puente, y Tito Rodríguez, de los cuales surgieron las orquestas de mayor renombre para la década del 50. El bolero para entonces revestía importancia con su variante “feeling”. Y nombra Rondón “El Son” como ese molde fundamental en el crisol de la salsa caribeña. Fusión ejemplificada en la orquesta La Sonora Matancera con la famosa Celia Cruz. Chapo, en la voz de Miguelito Cuní, prolongando a Arsenio Rodríguez y La Tribu y finalmente Benny Moré.

Sobre Venezuela nombra los trabajos de La Casino, prolongada en La Billo’s Caracas Boys y La Sonora Caracas. En Puerto Rico habla de Rafael Cortijo con la voz de Ismael Rivera con quien no se practicaba el son cubano pero tampoco las tendencias jazzísticas de Nueva York. Su música estaba basada en el uso de La Bomba y la Plena. Así Pues llevamos: be-bop, fox-trot, son, bolero, Jazz, bomba y plena hasta el momento. Resalta a Cuba como principio y fin de la música del Caribe. En Puerto Rico dice Rondón: “Asumía sin reparos las influencias que venían de Cuba y los estados Unidos. La principal virtud local se reducía al viejo bolero tradicional donde Pedro Flórez, Rafael Hernández y Bobby Capó mostraban su maestría. El resto se lo repartían orquesta en la onda jazz-band y conjuntos de son que...seguían pagando cuota a Ignacio Piñeiro y su Septeto Nacional”.

Rondón reconoce arreglos en estos países a los ritmos cubanos incluyendo a México, con Pérez Prado, Mariano Macerón y Benny Moré, quienes triunfaron en su capital. Pasa por alto los para entonces aportes colombianos de cumbia reduciéndolos a folklor, junto a los ritmos negros de la costa venezolana y el merengue caraqueño. Dando como causa de esto la llegada de las jazz bands y la sonoridad cubana. Según su argumento no importa quien hizo que, lo que importa es que somos un pueblo con las mismas raíces y características culturales:

“Es cierto que hay una cubanidad, igual que una venezolanidad y una mexicanidad, pero ellas escasamente pueden ocultar el inmenso lazo que desde siempre nos ha unido”. (Rondón, 1980, p. 6). Recordemos que Rondón está hablando de los años 50 pero, si observamos el año de escritura y publicación de este texto, no se entiende entonces por qué subvalora los aportes colombianos, si se considera que para 1971 ya figuraba a nivel internacional incluso la orquesta colombiana Fruko y sus Tesos, con importantes aportes a este maravillosos ritmo de la salsa.

Cesar Miguel Rondón en su libro “Salsa” Una Crónica De La Música del Caribe nos regala una buena, y relativa descripción del origen y la evolución de este ritmo, resaltando sus raíces africanas, haciendo un énfasis especial al aporte cubano en el desarrollo y maduración de sus diferentes componentes, recopilando muchos nombres, a los cuales les da como base desarrollista el “Son cubano”. Resalta los aportes puertorriqueños con la introducción de la Bomba y la Plena que según él, fueron fundamentales para el desarrollo de la salsa. Su estudio también ubica como epicentros del desarrollo del ritmo a la ciudad de Nueva York principalmente, al lado de la predominancia cubana en las décadas del 20 al 60, nombrando de algún modo al mismo Puerto Rico, algo de su país Venezuela y -sin profundizar para nada- nombra los aportes de otros países como Colombia, República dominicana, México y Panamá, entre otras regiones del Caribe.

Su estudio podría catalogarse como algo polémico, ya que da a entender que la evolución salsística depende de su expansión y explotación comercial y también porque no resalta ni estudia a profundidad los aportes de otros países del Caribe que según sus palabras: “son un solo pueblo”. Su radical posición podría tener raíces nacionalistas por ser este venezolano, por lo cual en su obra solo da ejemplos de las expresiones de los barrios latinos en el Caribe, incluyendo a Cuba, Nueva York Puerto Rico y Venezuela pero sin ejemplos de canciones de otros países caribeños incluido Colombia.

Desde que la salsa experimentara su boom a principios de los 70, ha mantenido columnas dedicadas a este género en la prensa de su país, específicamente los diarios El Tiempo, El Espectador y El Colombiano, así como en las revistas Alternativa y Número Uno. Igualmente, ha sido frecuente colaborador, con artículos y entrevistas, en importantes publicaciones internacionales: las estadounidenses Billboard en Español (1979-1982) y Latin Beat y la cubana Caimán Barbudo, entre ellas.

Por otro lado, produjo y animó las audiciones "La hora de la salsa" en Radio Sutatenza de Medellín (1978-1981) y que luego repitió a través del Circuito Toledar, en Bogotá (1989-1996); "El Caballero de la Noche", en Colmundo Radio (1988-1989); y "Del Sónoro Cosongo al Son", que Radio Difusora Nacional mantiene en antena desde 1990. Su presencia en el ámbito televisivo como productor y presentador de documentales y programas especiales no ha sido menos intensa.

Cesar Pagano de Medellín, melómano y amante de la música latina en su libro: "El Sonero Mayor", hace una descripción científica e histórica de la música promotor de la música cubana, colombiana y especialmente del bolero y la salsa:

Desde que la salsa experimentara su boom a principios de los 70, ha mantenido columnas dedicadas a este género en la prensa de su país, específicamente en los diarios El Tiempo, El Espectador y El Colombiano, así como en las revistas Alternativa y Número Uno. Igualmente, ha sido frecuente colaborador, con artículos y entrevistas, en importantes publicaciones internacionales: las estadounidenses Billboard en Español (1979-1982) y Latin Beat y la cubana Caimán Barbudo, entre ellas. Por otro lado, produjo y animó las audiciones "La hora de la salsa" en Radio Sutatenza de Medellín (1978-1981) y que luego repitió a través del Circuito Toledar, en Bogotá (1989-1996); "El Caballero de la Noche", en Colmundo Radio (1988-1989); y "Del Sónoro Cosongo al Son", que Radio Difusora Nacional mantiene en antena desde 1990. Su presencia en el ámbito televisivo como productor y presentador de documentales y programas especiales no ha sido menos intensa. (Sánchez. 2014. Pág. 1)

Este importantísimo amante del género continuaría trabajando para el desarrollo del ritmo, fundando el importante club salsero: "Salomé" y "Salomé Pagana", una de las primeras salsotecas en la Zona Rosa de Bogotá, además de convertirse luego en Centro Cultural. También ha promovido y participado en algunos programas radiales relacionados con el bolero y la salsa en el país.

Por su parte, Alejandro Ulloa en algunos trabajos académicos, estudia la salsa de nuestro país a la luz de las diferentes versiones de su origen, evolución y surgimiento. En su trabajo "La salsa en Discusión" Ulloa plantea una crítica a las tesis de Rondón, no está de acuerdo con la cronología que este le da al desarrollo del ritmo quien la ubica entre los años 60-70. Se interroga por el concepto planteado por Rondón sobre "el Caribe Urbano" entre otros términos planteados por el escritor venezolano.

En su trabajo resalta la cuestión africana en el inicio del ritmo y además su posición antirracista y crítica hacia la dominación, ejemplificando con canciones que muestran a través de sus enunciaciones narradas y cantadas, esa oposición frente al dominio de una raza sobre otra: nombra el tema "plantación adentro" de Rubén Blades; "Zafra" de Richi Rey y Bobby Cruz; "Voló" de Rafael Hernández y Willi Colón; entre otros temas que cantan protestando en contra

de la discriminación racial. Ulloa dice que la mayoría de las enunciaciones de la salsa hacen referencia al pasado esclavista o al tiempo colonial rural con imaginarios y evocaciones de cada momento vivido por sus actores en dicha ruralidad y de ahí su crítica al concepto de Rondón cuando afirma que la salsa es el producto del Caribe urbano. “¿Dónde queda entonces, como lo afirma Cesar Miguel Rondón, lo de “Caribe urbano”? Si muchos de los inmigrantes a la capital del mundo provenían de ese entorno rural y arrastraban consigo tradiciones, imaginarios y hábitos de los que no podían despojarse mecánicamente.” (Ulloa, 2006).

Ulloa cuestiona además la relevancia que hace este autor de la importancia del trombón en la instrumentación salsera, diciendo que solo se empleó en algunas ocasiones como primordial. Critica los formatos establecidos por Rondón en cuanto a su implementación cotidiana, diciendo que estos siempre eran diversos: ...o como lo hicieron años después los hermanos Lebrón cuando integraron trompeta, saxo, trombón y guitarra para el LP «Distinto y Diferente». Estos ejemplos ilustran bien que la salsa desde su nacimiento era diversa en formatos, tendencias y estilos. Contra la tesis de Rondón de que la salsa - o el sonido del barrio - era sólo el de los trombones. Entonces, “... a pesar de tener unas características definidas desde sus orígenes, la salsa nunca fue homogénea sino diferenciada como lo sigue siendo hasta hoy.” (2009).

Es decir que la salsa no se basa exactamente en un formato específico instrumental sino que puede variar en su acentuación. Apoya a Rondón en cuanto a su apreciación del momento cultural de la salsa, refiriéndose a su época de surgimiento y expansión, pero lo refuta en cuanto a la exposición o clasificación de los compuestos rítmicos del género: “La guaracha, el mambo, el bolero, el danzón, el chachachá, el guaguancó y la rumba cubana eran tan importantes como el son – y como lo fueron en algún momento el jazz, el R y B, el boogaloo y la pachanga - para el surgimiento y desarrollo de la salsa.” (Ulloa, 2009)

Siguiendo a Ulloa, Rondón pasa por alto las producciones de algunas agrupaciones, cantantes y países en la descripción de la evolución salsística, que como se sabe, ha estado en todas partes del Caribe, en muchos países y que además, su aparición abarca los años 60s:

La visión reduccionista de Rondón ignoró muchas agrupaciones de diferentes países que no fueron incorporadas al monopolio de esta casa disquera o fueron consideradas como de segunda y tercera categoría, porque no alcanzaron los niveles de aquella, o porque fueron catalogadas bajo criterios difusos, no siempre claros para quien las clasificaba. De hecho, su obra se concentra en La Fania, antes que en el resto de la producción salsera realizada por fuera de ella. (Ulloa, 2009)

Como se puede analizar, y siguiendo a Ulloa, Rondón se deja guiar por la visión comercial del asunto, dejando de lado el aspecto humano, el lado “auténtico” (Ulloa, 2009), de lo que estamos hechos. Antonio Romero hace un recuento de cómo se desarrolla el ritmo en el país. Resalta el Caribe como crisol del mismo, pero presenta las diversas hipótesis que se han presentado. Acepta que Cali haya sido proclamada la capital mundial de la salsa y lo achaca,

al trabajo traído por Richie Ray y Bobby Cruz, cuando presentaron en esa ciudad en 1968 su repertorio salsero, lo que le dio impulso a la ciudad a nivel salsístico. Aclara eso sí, que el Caribe jugó un papel fundamental en su desarrollo.

La música afroantillana – la insular y la continental – es resultado de un proceso en el que el colonialismo, la esclavitud, las migraciones, las luchas y el imperialismo han tenido incidencias. Por ello no podemos hacer juego a la pregunta falaz de por dónde entró la salsa a Colombia. Tal vez sea una pregunta válida en Bogotá, Cali o Medellín, pero no en el Caribe Colombiano, porque nosotros hacemos parte de ese proceso cultural de configuración de los ritmos afroantillanos.

Aunque en su discurso se siente un tono regionalista presenta como argumento de su posición el hecho de que algunos de los exponentes del ritmo hayan nacido en la ciudad caribeña de Cartagena: “Roberto de la Barrera, Michi Sarmiento, Joe Madrid, Johny Moré, Víctor del Real, Juan Carlos Coronel, Joseito Martínez, Hugo Alandete, Sofronín Martínez y Joe Arroyo, entre otros. Incluso, Discos Fuentes, fue fundada en Cartagena en el año 1934 y posteriormente se trasladaría a Medellín.” (Romero, 2011) Alega que la historia del ritmo se remonta a la influencia en el país del Jazz band Lorduy de Cartagena y La Jazz band Sosa de Barranquilla, a través de lo cual argumenta que se desarrollaron las primeras sesiones de Jazz sessions en el Caribe Colombiano, en donde surge y es impulsado el Porro en los trabajos de Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento y Rufo Garrido, entre otros. Así mismo resalta el surgimiento en esas tierras de Los Corraleros de Majagual en 1962:

Cuyo ritmo principal fue el porro pero que incursionó en el movimiento de la salsa con una de las más violentas descargas que se han producido en el continente: ‘Mondongo’ en el álbum Esto sí es salsa. De esta agrupación hicieron parte varios artistas que después harían sus propias orquestas en las que combinaban los ritmos tradicionales de la región con los ritmos provenientes de las Antillas: Lucho Pérez Argáin con la Sonora Dinamita, Julio Ernesto Estrada con Fruko y sus Tesos, Michi Sarmiento con su Combo Bravo y Chico Cervantes con su Orquesta. (Romero, 2011)

En este contexto, se entiende por narrativas cantadas aquellos relatos a través de la música que, como producciones artísticas, se han venido construyendo en Latinoamérica, contribuyendo en la difusión y recreación de los valores de las culturas que han venido tejiendo procesos identitarios, son narrativas que irrumpen la colonialidad para adentrarse en los valores de las culturas, además surgen en un momento histórico político, recreando los acontecimientos que en este suceden, por tanto son el resultado de los acontecimientos de la cotidianidad. En estas narrativas se incluyen: la música afro caribeña (el Nengón, el Son, el Guaguancó, el Mambo, el Chachachá, la Bomba, la Plena, la Salsa y el Bolero, entre otros) la Andina, la canción social latinoamericana, la música del Pacífico colombiano, las que constituyen un espectro muy amplio (Perea, 2012).

No existen, pues, a parte de los trabajos nombrados, investigaciones referentes a la salsa como: narrativas cantadas, sin embargo, los diferentes trabajos abordados, orientan la presente investigación, dado que abarcan la caracterización del grupo de personas objeto de estudio, el contexto histórico político de la época y la temática de la salsa.

## 2.1. INVESTIGACIONES INTERNACIONALES

Algunos autores extranjeros resaltan los aportes colombianos en materia salsaera y su importante trascendencia en el mundo. Muñoz en su trabajo académico, muestra y expone la importancia de los elementos identitarios en el desarrollo de algunos ritmos musicales, entre ellos la salsa: “De estos géneros, los jóvenes norte caucanos, se apropian de algunos elementos culturales y musicales que les permiten construir identidades en medio de la marginalidad tanto socioeconómica como étnica”. (2010).

Peter Wade (1999) en su texto “Trabajando la Cultura: sobre la construcción de la identidad negra en Aguablanca, Cali”<sup>1</sup>, aborda el concepto de identidad desde las problemáticas de jóvenes afro marginados en la ciudad de Cali. Explora al igual que Muñoz, las categorías de significación y materialidad de la acción, presentes en el contenido identitario y musical de estos jóvenes, aunque no está centrada en un ritmo específico, ni en una generación en especial, sirve de apoyo a la presente investigación que busca indagar cómo en dicha época, las narrativas cantadas de la salsa colombiana en dicha época, contribuyen al ejercicio del pensamiento decolonial y a la educación intercultural

Estas narrativas cantadas ayudan entonces a formar la identidad de los jóvenes de la década, ya que narran los acontecimientos históricos y cotidianos, vividos por esta generación, lo que les hacía sentir que compartían las mismas problemáticas, necesidades y hasta el mismo gusto por la música, logrando al mismo tiempo, influir en su comportamiento social y su forma de ver o concebir el mundo.

---

<sup>1</sup> WADE. Peter. La cultura como forma de vida. Consultado en: [http://www.icesi.edu.co/revista\\_cs/images/stories/revistaCS2/articulos/02-peter.pdf](http://www.icesi.edu.co/revista_cs/images/stories/revistaCS2/articulos/02-peter.pdf) abril 24 de 2013

## 2.2. INVESTIGACIONES NACIONALES

La mayoría de los pocos que han estudiado la salsa a nivel nacional, son precisamente colombianos pero ninguno se ha enfocado en el análisis del contenido identitario de las narrativas de la salsa de la década del 70 – 80, ni lo ha clasificado como narrativas cantadas. Rendón, por ejemplo ha afirmado que los aportes a tan importante género musical datan de la década de 1960, cuando sonaban las guarachas y el bolero. Aunque admite que dichos aportes no son comparables a los de otros países:

Desde el punto de vista de la música tropical, muchos de los exponentes y agrupaciones del folclor colombiano representado en la Cumbia, el Porro y el Vallenato; han incursionado en alguna medida en el mundo de la salsa, aun desde antes de emplearse dicho termino durante los primeros años de la década del sesenta con el bolero, la guaracha, el mambo, el guaguancó, la pachanga y el boogaloo; luego en los setenta en pleno apogeo de la misma, a la par del fenómeno Fania y en el desarrollo posterior, durante las últimas dos décadas del siglo pasado, con el auge del elemento romántico de por medio.(Rendón, 2006).

Este autor engrandece el trabajo nacional resaltando su contribución al ritmo salsero y la califica como “la mayor expresión del barrio latino” (Rendón, 2006) en su libro *Salsa en Medellín y en el Mundo* (2006) en un programa en una emisora de Medellín llamada: *Latina stereo.com.*, emisora que incluso se puede encontrar en la red, afirma que la mayoría de los exponentes salseros del país tomaron como materia prima la salsa de otros países para sus producciones salseras en Colombia:

Es necesario señalar que muchos de los exponentes de la “máxima expresión del barrio latino”: de la salsa de nuestro país, se han hecho prácticamente en el exterior; de los cuales tenemos que destacar al legendario cantante Nelson Pinedo, quién cantara con el combo de Rafael Cortijo y viviera la época de oro de la gran Sonora Matancera; al compositor, arreglista y pianista nariñense Eduardo “Eddy” Martínez; el saxofonista natural de Sucre, pero que creció en la ciudad de Medellín: Justo Almario; el cantante y compositor Yuri Buenaventura; el reconocido pianista de la Salsa, el Cartagenero José, “Joe”, Madrid, entre otros.(Rendón, 2006)

Rendón habla de la parte romántica de la salsa, en algunos de estos músicos, compositores y cantantes colombianos y recopila una lista de ellos, aclarando que no son todos pues piensa que son muchos más:

Álvaro del Castillo, Hansel Camacho, Nelson Pinedo, Álvaro Velásquez, Isaac Villanueva, Nino Caicedo, Bruno Díaz, Jaime Gale, Orquesta Guayacán, Carlos Arturo, Joe Arroyo, Orquesta Identidad, Cesar Mora, Joe Madrid, Piper Pimienta, Danny Jiménez, Jorge Gaviria, Quique Bonfante, Eddie Martínez, Juan Carlos Coronel, Rene Grand, Francisco Zumaque, Justo Almario, Ricardo Fuentes, Fruko, La 33, Saoko, Grupo Caneo, La Conmoción, Son de Azúcar, entre muchos otros.(Latina Stereo, 2011)

Otro estudioso de la música, ha realizado un trabajo minucioso sobre el desarrollo y la evolución de la salsa en el país y específicamente en Bogotá: su investigación, con un enfoque cualitativo, triangula técnicas etnográficas a través de la observación, notas de campo y con la utilización de una cartografía social; revisión documental, archivos personales y fuentes secundarias, para profundizar en el conocimiento de escenarios y territorios en los que se consolidó y desarrolló la salsa en la ciudad: “de su llegada y quedada, vivencias y experiencias de sus amantes, de la educación sentimental que alimenta cada relato”. (Gómez, 2013)

Esta investigación está enraizada en algunas variables que sus autores consideran causas de la consolidación y desarrollo salsero en la ciudad como: la migración, la conformación de barrios y la formación de una sensibilidad juvenil en la ciudad: en su argumento presenta un reporte sustentado por bases estadísticas sobre los porcentajes migratorios hacia la capital colombiana, como producto del problema de violencia en diferentes zonas del país y como consecuencia de la violencia política y racial. Según esto: “la eclosión de movimientos poblacionales internos, hace de Bogotá una metrópoli receptora de migraciones andinas y costeñas que llevan a la creación de escenarios de entrecruzamiento cultural y a la consolidación de unos estilos de vida” (p.31). La expresión de la izquierda política se evidencia en la salsa, en la forma como fue asumida por la orquesta “El Son del Pueblo”, por parte de los sectores de la izquierda colombiana. Según esto:

En la canción “Leño Verde” (Ernesto Cavour), hay una mezcla de rock y folclore, por parte del grupo boliviano “Los grillos de Bolivia”. Algo similar ocurrió con “El Son del Pueblo”, el grupo político MOIR, un conglomerado izquierdista y popular (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario), el cual fue creado en 1971, como respuesta a la oposición política de los sectores de izquierda al gobierno de entonces, que al ser una alianza entre los partidos tradicionales no permitía la participación política de otros partidos, al sentirse excluidos de las elecciones, se forma el grupo guerrillero M – 19 de Abril, que haría en adelante una fuerte oposición política y armada a los gobiernos siguientes. El anterior párrafo evidencia los problemas de carácter político e histórico, que enfrentaba la generación del 79 en Colombia. Lo anterior muestra que los sucesos histórico políticos influyeron en los compositores y cantantes para el desarrollo de las narrativas cantadas de la salsa en el país y sobre todo en la generación del 70 – 80.

Continuando con la investigación sobre la salsa, se ubica “la fiesta popular como mediadora entre el mundo del adulto y la cosmovisión del joven. La fiesta popular se puede observar y se manifiesta en varias formas de sociabilidad juvenil, como las fiestas familiares, los bazares, los matinés y “coca colas bailables”, presentes en los barrios del sur en sus comienzos y luego diseminadas por toda la ciudad.”, y la creación de la “ciudad masificada” derivada de la migración masiva a la capital, (Gómez & Jaramillo), resaltando el aporte antillano y el crecimiento de la salsa gracias a los comerciantes y algunos futbolistas, quienes inauguran las primeras salsotecas en la ciudad. Estos autores realizan un recorrido histórico apoyado en los

tres ejes nombrados anteriormente y dicen respecto a los barrios y el surgimiento de la cultura popular urbana:

“permiten consolidar identidades colectivas... el barrio... como una expresión de la tensión existente entre las identidades atribuidas desde fuera que tendieron a homogenizar a sus habitantes y las identidades producidas por los lugareños, lo que hizo un territorio más heterogéneo. Esta tensión visualizó el conflicto ideológico por la construcción y apropiación de la ciudad, porque representa las luchas en juego, así como las formas incluyentes o excluyentes con las cuales se construye el proyecto colectivo de lo urbano.”(Ibíd., p. 36)

Según esta lógica los barrios se convierten en algo no homogéneo, con diversos mundos con diversas “formas de ser y estar en el mundo”, en palabras de Hall (2011, citado por Gómez y Jaramillo Ibíd., p. 38). Su recorrido teórico incluye una clasificación generacional de los ritmos según cada década, en la cual es nombrada la salsa como característica musical de la década del 70: “Además, la vida festiva tiene el propósito de fortalecer la identidad colectiva, tal es el caso de la fiesta salsera en los setenta, la roquera en los ochenta y la rapera en la primera década del siglo XXI.” (Gómez y Jaramillo. 2011, p. 39). Su estudio está basado en profundas miradas a las prácticas cotidianas de sus pobladores; en la cultura festiva popular: “Las fiestas populares fueron también la puerta de entrada a la rumba salsera, la que tendrá auge en los setenta y ochenta.” (Ibíd., p. 42). Como se sabe, las personas gustan de salir a pasear o a reunirse con personas a pasar un tiempo agradable, lo que contribuye a fomentar identidad a nivel colectivo.

Gómez & Jaramillo nombran varios artistas y títulos de temas, sin profundizan en el contenido enunciativo de las canciones salseras, lo que sí es una intención en el presente trabajo. Ellos argumentan que el camino recorrido por la constitución de la salsa en la ciudad, estuvo apoyado, aparte de la creación de salsotecas, “por la emergencia del rumbero y el coleccionista y por el desarrollo de una sociedad juvenil materializada en “combos” o “parches”, como controladores sociales en lugar de los padres” (Ibíd., p. 42). Es decir las formas como la juventud de la época se apropiaban de lo urbano, facilitando el flujo cultural en la ciudad:

La noche, la calle y la aventura van a ser tres ingredientes de la receta de la experiencia urbana juvenil que implican retos iniciáticos significativos: bailar en la esquina de la cuadra, “Caminar la noche” retar a los integrantes del “Combo”... tomar cosas sin pagar, lanzar piropos a las mujeres bonitas o comentar algún evento ocurrido en el barrio...” (Gómez y Jaramillo. 2011, p. 45)

Como se puede observar estas prácticas nombradas por estos autores, son uno de los sustentos teóricos que soportan el análisis y estudio de las narrativas cantadas, relación que no es desarrollada en el trabajo hecho por Gómez y Jaramillo. En el presente trabajo se hará énfasis en este asunto, ya que es de gran importancia relacionar las acciones cotidianas con el contenido identitario de las narrativas cantadas de la salsa colombiana de la década del 70. Hay una concordancia entre la juventud de la década y algunas situaciones de discriminación

a nivel político: no todos los partidos eran aceptados para participar en los comicios electorales en Colombia para la década; también se consolidaba un mayor pensamiento idealista en el país: los estudiantes universitarios comenzaban a opinar sobre las decisiones que afectaban al pueblo, entre otras actividades de carácter social, cultural y político que muestran la importancia de relacionar estas narrativas con la generación de estudio. Lo anterior dado que la salsa se vale en parte de estas situaciones para narrar sus enunciaciones cantadas y sobre todo las diferentes acciones sociales y culturales de carácter popular.

Como parte central de su argumentación en el desarrollo del ritmo en Bogotá, Gómez y Jaramillo hablan de un “Territorio” en lo que presentan una descripción “Cartográfica” de todos los sitios salseros en los que se desenvuelve la ciudad, con nombres de clubes, discotecas, cantantes, conciertos y zonas de la ciudad, junto a una descripción temporal y generacional, argumentando que es en el sur y en los sectores populares de la ciudad que se desarrolla la salsa. (pág. 84). En su recorrido histórico se muestra los sitios que han quedado atrás y aquellos que aún sobreviven en la ciudad, gracias a su prestigio y a la frecuencia con la cual son visitados por los amantes de la salsa, durante estas generaciones.

Resaltan además, el aporte femenino en la consolidación del ritmo salsero: “En Bogotá, las mujeres salseras gestaron una de las experiencias más bonitas y dignas de ser contadas, la formación de Yemayá, que más tarde sería Cañabrava...la actitud de sus integrantes, como Berta Quintero, Janeth Riveros, Amalia Beltrán, entre otras, ha sido la de luchar por mantenerse como mujeres con el criterio universal de la salsa.” Resalta los trabajos artísticos de orquestas como Son de Azúcar, Canela, Yerbabuena entre otros.

En el camino de su descripción artística, denotan de algún modo el papel cultural de la izquierda, recordando las actividades desarrolladas en los festivales de “Voz Proletaria” (Gómez y Jaramillo p. 114) a través de los cuales se divulga el incipiente movimiento salsero en Bogotá. Sin embargo, dichas afirmaciones no son sustentadas del todo, no se presentan muestras del contenido político izquierdista que sustente dichas afirmaciones.

Muestran también a la radiodifusión como algo muy relevante en la consolidación del ritmo salsero: “la radio y los programas como los de Miguel Granados Arjona, quien tuvo: “Una Hora con la Sonora” y “Los Musicales del ayer”, como una fuente significativa en sus aprendizajes, generando en ellos una disposición para la escucha activa” (Gómez & Jaramillo p.122) seguido esto, nos muestran cómo la radiodifusión, al lado de la “escucha activa” desarrollada en tiendas, discotecas y bares, contribuyeron a la consolidación de la salsa en Bogotá.

Considerando todo lo anterior, se puede visualizar el recorrido, desarrollo y evolución de la salsa en Colombia, al lado de factores contextuales de carácter histórico político, que la muestran como algo que llegó en los años 70s, para quedarse por generaciones en la cultura popular del país.

### 2.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Durante la década del 70, con el surgimiento y desarrollo de la salsa en nuestro país, la única música que era considerada culta era la música europea (visión colonial de la música), lo que hacía que el ritmo salsero en Colombia, al igual que en otros países del continente, fuera considerado secundario a nivel artístico. “Todo lo que se aparta de estos modelos es considerado como exótico” (Acosta, 1982). Es decir que para los especialistas en la materia, solo la música producida por culturas hegemónicas y eurocéntricas era considerada “culta”, los ritmos musicales provenientes de culturas subalternizadas estarían subordinadas a esta, o simplemente serían clasificadas como “Folclor”.

La salsa colombiana por formar parte de la música popular se asumió, desde la visión colonial, como música inculta para gente inculta, lo que derivaba en la rotulación de aquellas personas que la bailaban y la escuchaban; en contraposición, muchos jóvenes de la época continuaban bailándola, escuchándola e internalizando sus mensajes desde la asociación con sus vivencias, lo que hacía que se identificaran con ella.

Esta visión sugiere que para la composición, elaboración y desarrollo en general de la música, se debe tener en cuenta que la cultura occidental está por encima de la producida por otras culturas. Además, la cultura afro latina y afro descendiente, de las cuales provienen la mayoría de las narrativas cantadas de la salsa en el país, han sido discriminadas en diferentes ámbitos, por lo cual estas se expresaban por medio de las narrativas cantadas de la salsa. Esta misma situación ocurrió cuando en la casta Caribe surgió el Vallenato.

Así pues la salsa se desarrolla en Colombia en dicho entorno, mostrando características de las identidades de dichas culturas subalternizadas, lo que se difunde a nivel generacional gracias a la radio, los conciertos salseros y la acogida del ritmo en discotecas fiestas y reuniones familiares, en las cuales la salsa no podía faltar. Teniendo en cuenta que la salsa a nivel comercial surge a finales de los 60 y comienzos de los 70s con La Fania All Stars, esta producción artística no es ajena al momento histórico político en relación con la reivindicación de los derechos humanos, la lucha contra el racismo y sobretodo los grandes problemas de tipo social que padecían los latinos en Estados Unidos, sobretodo en Nueva York, lugar en el que nace el concepto comercial del género musical. Todo lo anterior permea el pensamiento, las mentalidades y las identidades de los jóvenes colombianos de la década. En este sentido, la salsa en el momento histórico político citado, se convierte en un medio desde el cual se hace resistencia.

En el contexto decolonial, la salsa no solo aparece en la escena musical para mostrar una forma diferente al pensamiento colonial y como estrategia de resistencia frente al mismo. Por otro

lado y considerando las diferentes problemáticas sociales, políticas y culturales que para entonces vivían los grupos minoritarios en el país: pobreza extrema derivada del bajo desarrollo social y cultural, altos índices de discriminación racial, poca o nula participación política de todos partidos políticos (alianza liberal y conservadora o Frente Nacional), además de la falta de reconocimiento de los ritmos musicales desarrollados en el país. Todo esto encuentra en la salsa una forma de expresión común, exigiendo por medio de esta una solución o retribución a las diferentes necesidades del pueblo, entre ellas la del respeto y reconocimiento de su música, mostrando a través de ella, lo que se siente, lo que se es y lo que se quiere, resaltando los valores, sentimientos y necesidades de un pueblo oprimido y pensando en las identidades desde una mirada decolonial.

En la década del 70, durante el desarrollo y expansión de la salsa en el mundo, esta fue concebida como algo negativo y hasta prohibido: dado que era un ritmo proveniente de sectores minoritarios en Latinoamérica. “Debe haber sido considerada una forma de protesta política y social, frente a las diferentes situaciones históricas vividas para entonces en la sociedad colombiana: lo que pasa es que la salsa... la salsa toda la vida, como es un ritmo de negros montada en la cuestión de los africanos y en su lenguaje y en sus creencias religiosas, entonces toda la vida ha sido estigmatizada en el sentido de que es un baile, una cuestión... diabólica, una cuestión así”. (Álvarez, 2012) -ver anexo entrevistas-.

El salsómano hace referencia a la discriminación que siempre ha existido hacia la etnia afro colombiana, la cultura latina y a sus producciones artísticas. Toda esta situación era padecida también por la cultura afro latina presente en Nueva York, en el momento del surgimiento del ritmo en el ámbito comercial, a tal punto que cuando tocaban músicos de color, no ingresaban personas blancas o simplemente eran discriminados como cantantes. Como se sabe, la mayor parte de las raíces salseras tienen origen africano, por lo que la sociedad tradicionalista siempre ha estigmatizado sus producciones culturales. Así mismo, cuando las personas de la década escuchaban salsa tocada por grupos colombianos, pensaban que eran extranjeros es decir, dudaban o no creían que fueran colombianos, lo que se convierte en una doble discriminación: por un lado por ser un producto musical de la cultura afro, latina y por otra parte por dudar que fuera colombiana.

También, para la década del 70 – 80, la salsa llega a tener alguna relación con las problemáticas políticas para entonces presentes en el país: con el auge del Frente Nacional, otros partidos políticos diferentes al Conservador y Liberal, eran discriminados, no podían participar en las elecciones y la salsa fue empleada por algunos, como herramienta de expresión de dicha inconformidad frente al gobierno, lo que produjo una especie de estigmatización del ritmo desde lo político:

Esto se evidencia en las enunciaciones de algunas canciones de salsa objeto de estudio, que logran influir en la forma de pensar de muchas personas en la generación del 70 en Colombia. Según Álvarez (2014) muchas personas se reunían en algunos sitios populares de las ciudades

y los pueblos, para tratar y criticar la situación política del país: "...Entonces en esos sitios se reunían para charlar, para tomar, para hablar de la situación del país, para echarle madrazos al presidente, etc." Y todo esto mediado por la salsa colombiana. Entrevista 1. Cesar Álvarez.

Como ejemplo de esto se puede hablar de la canción La Virgen de la Cueva de Los Afroins de Colombia: en la que se está protestando contra las malas condiciones del pueblo. "que ple ple ple ple, que bla bla blá, engañando al pueblo y no arreglan na". Así mismo, se exige el derecho del pueblo a contar con condiciones básicas: "sin agua ni luz, ni cuerpo ni empleo". Se puede evidenciar la misma situación en la entrevista realizada al señor Máximo Perea cuando afirma: "entonces oíamos la Radio Santafé por las noticias y oíamos las críticas que se le hacían al gobierno, tanto así que Radio Santafé tuvo un programa que se llamó El Pereque...". Ver entrevista a Máximo Perea.

La protesta social en dicha década no era algo fuera de lo común: el rechazo a la discriminación racial, para entonces aún acentuada en el país, encontró en la salsa su mejor forma de expresión y frente a esta situación y el por el mismo abandono social, por parte del gobierno de turno, con lo cual entraba en juego la necesidad de las culturas dominadas y subalternizadas de salir de la opresión ejercida por las dinámicas sociales, para entonces racistas, lo que se comenzó a discutir y a pensar desde las políticas públicas y gubernamentales en la década del 70.

La Asamblea general del Comité de Derechos Humanos de la Naciones Unidas, designó a "1971 como el año Internacional de la lucha contra el Racismo y la Discriminación Racial, para luego reafirmarlo en 1973" (CEPAL ECLAC, División de Desarrollo social, 2001) La salsa también entra en la escena cultural, para reafirmar y potenciar las identidades de la población oprimida: personas de bajos recursos económicos, de la cultura afrocolombiana y la cultura latina, personas de barrios populares que sufren las consecuencias de la discriminación y marginación, lo que expresan por medio de las narrativas cantadas de la salsa, que en sus enunciaciones muestran las diferentes situaciones vividas en la cotidianidad.

Lo anterior, es especialmente relevante en territorio latinoamericano, un lugar con una historia colonial y esclavista en común, pero que por lo mismo es una mezcla de culturas, con mucha diversidad, pero con las mismas necesidades y problemáticas. Los países latinoamericanos tienen una historia colonial que ha pesado mucho: ha pesado tanto que la misma identidad de los pueblos dominados fue algo en su mayoría impuesto por el mismo aparato colonial, bajo la fuerza del poder, borrando, silenciando e invisibilizando la memoria, las raíces culturales de los pueblos colonizados. Lo que produjo no solo una crisis a nivel geopolítico, debido al desacuerdo y la oposición de los pueblos dominados, sino que además impulsa o produce la anteriormente nombrada, crisis de identidad: resultado no solo del desarraigo de los pueblos, sino de su convivencia bajo diferentes condiciones de dominación, pero con una misma condición subalterna, y la misma necesidad de superarla.

Entonces apoyados en gran medida en las narrativas cantadas de la salsa de esta década, la cultura afro colombiana (mayor aportante cultural del ritmo salsero) y la cultura latina -a la par con lo que ocurría en otros sitios del continente americano, como los barrios populares de Nueva York, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, entre otros- comienzan a luchar para exigir respeto y reconocimiento por su cultura, por la conservación de sus raíces y tradiciones ancestrales, todo lo cual logran expresar a través de estas narrativas cantadas de la salsa.

La cultura y en especial la música de cada país evoluciona, es permeada y se va transformando, así como las personas y sus identidades, la cual es un proceso dinámico, que cambia, de acuerdo a las interacciones entre los diferentes grupos que comparten espacios entre sí, que han sentido la misma necesidad de objetivar sus vivencias, y que mejor manera de expresarlo que a través de la música, reflejo de procesos interculturales e interétnicos, pero que también es causa de choques o contraposiciones culturales e identitarias y que llevan a desacuerdos entre los diversos grupos que comparten como se dijo antes, los mismos espacios, pero que tienen diferentes cosmogonías o diferentes perspectivas de la vida. Perspectivas que deben tolerar y convivir con esas otras formas de filosofía y que están oprimidas por el mismo poder estatal o imperial.

El problema radica especialmente en que para esa época, la cultura afro descendiente y afro latina era más fuertemente discriminada. Estos sectores de la población colombiana comienzan a sentir la necesidad de tener claridad, frente a una identidad propia de sus raíces culturales, religiosas y sociales, pero con identidades impuestas por el aparato dominante: países imperialistas que asignan “nombres” para homogenizar lo diferente. Es así que se habla de “negros”, “latinos”, “mestizos” y “mulatos” entre otras. Según esto, la identidad de estas poblaciones, se ha visto afectada por conceptos o por así llamarlos, “estigmas”. Así mismo la música también ha cargado dichos estigmas, de acuerdo a clasificaciones relacionadas con quién la produce y dónde se produce la música.

Las narrativas cantadas de la salsa colombiana de los años 70, se pueden relacionar con esta problemática, ya que en sus enunciaciones expresan dicha situación: un conflicto entre la dominación y la sumisión en el ámbito social, político y cultural, mostrando además algunos valores relacionados con características de la identidad, el pensamiento decolonial y la educación intercultural. Al interpretar sus enunciaciones musicalizadas, se pueden extraer elementos referentes a estos aspectos identitarios, decoloniales e interculturales, pero para las disqueras ha sido más importante la ganancia monetaria que la promoción de su valor cultural. Algunas de las narrativas cantadas, también muestran una especie de resistencia a la dominación: tratan de resaltar lo particular, lo que se ha silenciado de su cultura por medio de la dominación racial, religiosa, económica y política, entre otras formas de discriminación.

En cuestión salsera, el ritmo ha sido discriminado desde su surgimiento, por el hecho de provenir de países subalternizados: en palabras de Ochoa: “en el ámbito de la etnomusicología norteamericana, la distinción “music-world music (música-música del mundo) nombra una

relación sonora jerárquica de músicas que han sido valoradas y otras que no lo han sido”. (Ochoa, 2003). Es decir que depende de su sitio de origen y de quien la produce o donde se desarrolla, para referenciar su valor artístico; pero si se piensa desde un punto de vista imparcial, la música debe ser igualmente valiosa sin importar su procedencia o la clase social en la que haya sido producida.

Entonces, la salsa en general y especialmente algunas de estas narrativas cantadas se convierten en una alternativa frente a dicha discriminación y como apoyo a esa búsqueda de identidad, aportando con esto al pensamiento decolonial. En el país, al fusionarse la salsa con elementos particulares de algunas de las regiones colombianas como la majestuosidad de la naturaleza, la hermosura de las mujeres y en general la idiosincrasia colombiana, hizo del ritmo algo particular pero mostrando muchas formas de identidad, debido a las diferentes culturas que habitan el país: “En Colombia, en las décadas de los 60 y 70, la salsa se definió como un elemento de identidad popular urbano de sectores sociales específicos” (Armenteros, 2012).

Es decir que con las narrativas cantadas de la salsa del 70, no solo existe una identificación con lo narrado, sino que se contribuye al proceso de búsqueda de sentido para la cultura afro latina y afro colombiana, contribuyendo en la búsqueda de sentido de vida, configurando y cambiando la forma de pensar o ver el mundo, por parte de algunas personas de la década, sobre todo en el ámbito caribeño, gracias a la difusión de la salsa a través de las emisoras, conciertos, fiestas y eventos salseros. Dichos aportes están relacionados también con fusiones de la salsa con algunos ritmos locales como la cumbia, el currulao. Muchas personas incluso dentro del país, no pensaban que la salsa fuera colombiana, por el hecho de estar por fuera de los parámetros a nivel latinoamericano, establecidos para entonces por parte de las orquestas y cantantes de los otros países como Cuba, Puerto Rico, Venezuela, entre otras, y considerando la puja cultural sobre el origen de la salsa.

Aunque esta expresión musical no surgió en el contexto del folclor afrocolombiano, sí hace parte de los ritmos de origen afrocaribeño que fueron adoptados por diversos sectores populares en las ciudades donde había presencia significativa de gente de origen africano, quienes encontraron en ella un signo de identidad, solidaridad y esperanza. Las temáticas de la salsa en el ámbito caribeño denunciaban la situación social del común de la gente. Esta capacidad para expresar sentimientos, sensaciones, pasiones y críticas sociales de los sectores discriminados se constituyó en una herramienta estética y creativa para los afrocolombianos, quienes vieron en ella la posibilidad de afianzar su identidad y al mismo tiempo acceder al reconocimiento nacional e internacional. (Armenteros, 2012, p. 1)

En el caso general de la salsa, también se evidenciaba una especie de cubanocentrismo: a pesar de que comercialmente la salsa nace en Nueva York, como resultado del trabajo discográfico de Johnny Pacheco, de República Dominicana y Jerry Masucci un italiano de ascendencia judía, muchos afirman y sostienen, que la salsa surge principalmente en Cuba, en donde

abundan diferentes ritmos heredados años atrás, de los emigrantes africanos traídos por los conquistadores españoles y portugueses a la isla, quienes fueron atraídos por su riqueza y belleza en épocas de la conquista y colonización de América:

...Y así ha sucedido desde los tiempos del explorador genovés Cristóbal Colón, quién se apeó en el mar de las islas Caribeñas con un grupo de humanos, en su mayoría provenientes de la península ibérica, crisol anterior a ese que posterior serviría de fundición en el Cuadrante de la libertad. Ma' Teodora de ritmos y tonadas llegadas, ya no sólo de la contradanza europea, sino de la diáspora africana de tambores y toques, así como de los en formación en ascensión desde las colonizadas tierras continentales del "Nuevo Mundo". (España, 2012)

Si se considera que fueron los españoles, quienes trajeron a los esclavos a tierras americanas, no es extraño que este ritmo tenga también raíces europeas, como se puede evidenciar en la definición que presenta Fernando España: "un complejo de géneros, ritmos y canciones" y "enraizado" en Europa, citando al investigador Saúl Escalona quien abordó, la temática en su libro "La Salsa en Europa": rompiendo el hielo en (2012, p. 2).

Para los cubanos la salsa es solo producto de la isla: "No le llames salsa a mi son... que eso es música cubana" dice la canción de "Monguito": el autor de la narrativa le canta a los compositores y cantantes de Nueva York, cuando comienza el Boom comercial de la salsa, sobre las década de 1970. (Romero, 2012)

"... no le llames salsa a mi son,  
pide música cubana.  
No eres más que un atrevido...  
Cambiando el nombre a lo mío...  
Mi son nació en el bohío

Y su esencia yo he cantado...  
Tú no haces más que imitarme  
Y eso no te da razones..."  
Tomado de [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

El narrador está hablando desde una posición política y nacionalista, para él, en la canción la salsa es la misma música cubana, como varios lo han afirmado, lo que de algún modo riñe con la concepción general e intercultural de que la salsa sería algo construido por muchas personas y de muchos lugares:

Fue el Caribe escenario de la lucha colonial entre las potencias europeas y después lo sería de las potencias imperiales. Lo saben Cuba y Puerto Rico, Grenada y Panamá. Lo sabe nuestro Haití, ¡maestro! Por eso, las sonoridades que llamamos salsa, no son más que los cantos de la diáspora de un pueblo que lleva siglos resistiendo y, de la cual, el barrio es su principal construcción cultural. (Romero, 2011).

Se puede entender el concepto de diáspora como la comunidad entre el desarraigado étnico que no se cansa de resistir, que continua resistiendo y que al resistir busca su libertad, a nivel social, político y cultural a lo que ha contribuido la escucha de las narrativas cantadas de la salsa: han logrado que se piense diferente, que se quiera tener una identidad propia, que se

considere la cultura afro y latina igual de importante y aportante a la cultura musical como cualquier otra.

Más que la discusión sobre el surgimiento de la salsa, lo realmente relevante es el papel que esta cumple en la configuración de la identidad a nivel generacional. Existen diferentes versiones sobre el origen de la salsa:

Alejandro Ulloa S. en su texto *La Salsa en Discusión* plantea una concepción tradicional de su surgimiento, mostrándonos algunas versiones y concepciones de varios países y diferentes aspectos a considerar, para finalmente concluir que: “este ritmo ha sido el resultado de las dinámicas musicales y sociales de los lugares donde se ha desarrollado, en los cuales existían determinadas circunstancias históricas y políticas, que estuvieron relacionadas no solo con el desarrollo del ritmo sino además, con la construcción de su identidad, influyendo notablemente en su población”. (1996).

...Más allá de las discusiones entre salseros y soneros: “esto es salsa” o “no le llames salsa a mí son”, más allá de la primacía de la descarga (vocal o instrumental) o de la potencia de la composición orquestal o de las letras de Tite Curet o Rubén Blades, debemos reconocer que existió por más de medio siglo una hegemonía cultural cubana sobre el Gran Caribe, pero – al mismo tiempo – esa hegemonía permitió un diálogo entre las diversas sonoridades, desde las islas hasta las márgenes continentales. (Romero, 2012)

Como este, no es difícil encontrarse otros ejemplos de la discusión sobre el origen del género de la salsa, lo cual se debe a las diferentes versiones sobre el surgimiento. Siempre ha existido una especie de rivalidad entre diferentes pueblos, quienes se acreditan su origen y evolución, pero luego de un profundo análisis se puede observar que es una música dinámica, dinamizadora y que a lo largo de su historia, ha sido un entramado social y cultural de muchos pueblos como España, Holanda, África y el Caribe, entre otros. Su dinamismo proviene precisamente de las diversas y constantes dinámicas sociales e históricas de los pueblos en que se ha desarrollado el ritmo, absorbiendo cada situación, cada particularidad cultural de los diferentes lugares y pueblos por los que ha circulado, recibiendo adiciones y aportes provenientes de la cultura, las vivencias, necesidades y problemáticas de las personas que gustan de este maravilloso ritmo musical.

Una postura adecuada en cuanto al surgimiento de la salsa, es que este ritmo nace de la esencia africana, que con la implicación del esclavismo y la discriminación racial, busca una forma particular de comunicación, la cual consigue a través del uso de uno de los instrumentos más relevantes de la salsa a través del tiempo: los tambores. Estos logran consolidar no solo una forma de comunicación en una situación y una época de tensión en el mundo, sino que se constituye en la base principal del ritmo, llevando un sello identitario de su población, para a lo largo del tiempo pasar de ritmo en ritmo, de lugar en lugar, de persona en persona, de cultura

en cultura hasta convertirse en lo que todos hoy conocen como salsa, que se difunde por todo el mundo a igual que su cultura afro su origen primario.

En Colombia como en muchos lugares del mundo esta dinámica no es ajena: “La presencia de la cultura afrocolombiana en la configuración social de las principales ciudades del país, el surgimiento de barrios populares a raíz de los procesos de urbanización y el papel de los medios de comunicación en la difusión de la música afroantillana son algunas de las razones histórico culturales que permitieron el arraigo -de la salsa- en las urbes con mayor presencia de descendientes de africanos en el país”.

Por eso, al ser escuchadas las primeras veces las orquestas colombianas, ocurría que algunos pensaban que los cantantes -Fruko y sus Tesos- eran de otro país: Lo cuenta Julio Ernesto Estrada a un periodista en una entrevista de “Herencia Latina”: “cuando íbamos a un concierto aquí o en otro país, la gente creía que éramos puertorriqueños pero se sorprendían cuando les decíamos que éramos colombianos” (Estrada, 2000). Por esto no era fácil que se viera como normal que músicos del país tocaran salsa, lo que hace aún más importante el aporte colombiano al ritmo ya que se veía una apropiación y particularización de la salsa en el país: con narrativas desarrolladas por estos cantantes: Fruko y sus Tesos, Los Afroins de Colombia, Julian y su Combo, Peregoyo y su Combo, Piper Pimienta Díaz, Edmundo Arias, Joe Madrid y Juan Piña. En varias de sus narrativas se evidencia la influencia en la constitución de identidad en algunas personas de la década.

Se puede afirmar que la difusión de la salsa estaba centralizada en las principales ciudades, en las cuales abundan los barrios populares, teniendo así mejores posibilidades de expansión del género, debido a la proliferación de promotores musicales y disqueras. A pesar de que la apropiación salsera, se efectuara desde la década anterior en la región pacífica, que para entonces era considerada, a nivel musical como: “así, rechazada, no tenía importancia” (Universidad del Pacífico, 2013). Durante el desarrollo y consolidación de la salsa en el país, si se tiene en cuenta que este ritmo estaba originado, o enraizado en lugares y situaciones vividas por sus compositores y cantantes, en los barrios populares latinos y las calles de Nueva York y Puerto Rico, principalmente, lo que entraría en choque con las diferentes historias musicalizadas y originadas también en los barrios populares de nuestras ciudades, especialmente en regiones costeras, como consecuencia de la migración de africanos al territorio colombiano reflejando esto un choque identitario y por tanto, un ejercicio colonial a nivel cultural.

Respecto a las implicaciones de esta problemática, se debe considerar que una de las tareas, propósitos de la academia a nivel pedagógico y político, es la de aunar esfuerzos en favor del reconocimiento y el respeto por las manifestaciones culturales e identitarias de un pueblo, así como por la promoción de procesos decoloniales a nivel global y en cualquier ámbito. En este sentido son relevantes los objetivos de la investigación: resaltar los aportes de las narrativas cantadas a la concepción de identidades en el país, al proceso decolonial y a la educación

intercultural, para lo cual se seleccionaron los siguientes cantantes y/o agrupaciones salseras: Fruko y Sus Tesos, Los Afroins de Colombia, Julián y su Combo, Peregoyo y su Combo, Piper pimienta Díaz, Edmundo Arias, Joe Madrid, Juan Piña, entre otros, analizando sus aportes para la constitución de identidad en la generación de 1970 – 1980 y la problemática de la discriminación racial y musical que tuvo relevancia en esta época.

## **2.4. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

¿Cómo han aportado las narrativas cantadas de los años 70-80 al pensamiento decolonial, la concepción de las identidades y a la educación intercultural?

### **3. OBJETIVO GENERAL**

Establecer cómo las narrativas cantadas de la salsa de los años 70 – 80 en Colombia, han aportado en el proceso de construcción del pensamiento decolonial, la forma de concebir las identidades y la educación intercultural para algunas personas que vivieron la época.

### **4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- \* Caracterizar el momento histórico político en que surge la salsa en Colombia.
- \* Identificar en las narrativas cantadas de la salsa de los años 70 – 80 en Colombia, las situaciones que desde el pensamiento decolonial inciden las identidades.
- \* determinar las contribuciones de las narrativas cantadas de la salsa colombiana de los años 70 – 80 en la generación de procesos interculturales.

## 5. MARCO TEÓRICO

La música en general, ha mediado en la constitución de identidad, o sea que tiene gran relevancia en desenvolvimiento social y cultural de los seres humanos, dando una idea de lo que se quiere, busca y necesita en la vida: “La identidad musical... es siempre fantástica y nos idealiza no solo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos” (Frith, 1996, pág. 210). Las situaciones vividas por las personas se convierten en algo para celebrar o en una problemática, muchas veces sin solución y son expresadas a través de la música. El presente y la historia misma, se manifiestan por medio de esta. Las formas de pensamiento a lo largo de la historia; las diferentes situaciones y cambios a nivel social y político, median e influyen en el desarrollo identitario y esto se narra a través de muchas canciones, lo que en gran medida construye la identidad generación tras generación.

Toda situación, positiva o negativa, influye en las producciones y expresiones musicalizadas que se desarrollan dentro de un grupo social determinado, evidenciando en estas confrontaciones identitarias, sociales, culturales y políticas que requieren una solución. Con la música se van desarrollando los gustos musicales: “... construye nuestro sentido de identidad mediante las experiencias directas que ofrece el cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos”. (Frith, 1996).

Frith se refiere al goce y disfrute del cuerpo en el baile. “La música es usada como un “artefacto estético” aquel por medio del cual las personas transforman lo recibido y pueden descubrir más fácilmente sus identidades y la de los otros... la experiencia de la música popular es una expresión que conjuga múltiples prácticas de identificación social y cultural.” (Frith, citado por Gómez y Jaramillo. 2013). La música es la expresión de las personas en su diario vivir; experiencias compartidas en el barrio, en la esquina, en la calle, en los momentos de esparcimiento y descanso o en los diversos encuentros grupales.

La Identidad cultural es pues el conjunto de valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento, que funcionan como elementos unificadores dentro de un grupo social y que actúan para que los individuos que lo conforman, puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia a una sociedad o grupo étnico, pero está sujeta también a unos intereses, códigos, normas y rituales regulados por un grupo político dominante, que intenta homogenizarlos con fines regulativos y políticos. La identidad es un proceso social, en el que la música es una práctica que articula una comprensión de lo individual y lo grupal, en el que la experiencia “brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido”. (Frith, 1996).

Si la identidad es una manera de pensar, de estar en el mundo y darle sentido a lo que se hace, que mejor manera de hacerlo que rememorando por medio del canto narrado, las situaciones vividas como lo hacen algunas de las narrativas cantadas de la salsa colombiana de la década del 70 – 80. La construcción de identidad es: “un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad” (Berger & Luckmann, 1988), es decir que el individuo se enfrenta también a la realidad social, lo que puede estar en contravía de sus intereses culturales, sociales y políticos, que influyen en su constitución identitaria, comprendiendo esto como algo que: “se construye y reconstruye por medio de la experiencia...” (Villa 2008). Identidad que por la misma razón de la experiencia, es diferente, diversa y móvil para cada uno de los pueblos.

Además de esto, muchas de las narrativas cantadas de la salsa se encuentran estrechamente ligadas a los problemas socioculturales, políticos y de identidad, evidenciando en esto confrontaciones identitarias, sociales, culturales y políticas que requieren una solución. Un entorno problematizado desemboca en una crisis social, histórica, política e identitaria, lo que comúnmente se expresa a través de las narrativas cantadas de la salsa de la década del 70. La salsa es tomada como instrumento para expresar todo lo que se siente, se exige y se necesita en forma de canto narrado. Como argumento de esto se puede hablar de lo que padece una persona que por circunstancias propias o ajenas a su voluntad, se encuentra condenado en una prisión:

“El Preso”

Oye!

Te hablo desde la prisión!

Wilson manyoma

Borgona

Y dice!!

En el mundo en el que yo vivo

siempre hay cuatro esquinas

pero entre esquina y esquina

siempre habrá lo mismo

para mi no existe el cielo

ni luna ni estrellas

para mi no alumbra el sol

ay ay ay ay que negro es mi destino

ay ay ay ay todos de mi se alejan

ay ay ay ay perdí toda esperanza

ay ay ay ay todos adiós

todos llenan mis penas

te hablo desde la aquí

infante

lleva ya!

Condenado para siempre

en esta horrible celda

donde no llega el cariño

ni la voz de nadie

aquí me paso los días

y la noche entera,

solo vivo del recuerdo

eterno de mi madre

ay ay ay solo espero que llegue

ay ay ay el día que la muerte

ay ay ay me llegue a estar con ella

ay al fin cambiara mi suerte

el testamento loco villanueva!

cómo?!

y vuelve otra vez!

ay que solo estoy

solo me espera la muerte

ay que solo estoy

cuando cambiara mi suerte?

ooh que triste soledad

vivir en esta condena

te lo digo matancera eh

ay que solo estoy

solo me espera la muerte

ay que solo estoy

cuando cambiara mi suerte?  
 compañeros de prisión  
 gente de todas las clases  
 que no tienen corazón  
 y no saben lo que hacen  
 solo con mis penas  
 solo y en mi condena(2V)

solo voy con mis penas en esta celda  
 30 años de condena ay!!

Fruko y sus Tesos, álbum El Grande  
 (1975)  
 Fuente: musica.com

Con esto las personas que escuchan la canción, saben que se deben portar bien para no llegar a la cárcel, como el personaje de la narrativa y esto ayuda en forma de aprendizaje pedagógico, a ver la vida y el mundo de una manera más ética: se pueden encontrar en esta narrativa, elementos contextuales que están resaltando sucesos históricos relacionados con la década del 70 – 80, tiempo en el que se encontraba en auge el uso de la Isla Gorgona como prisión en Colombia, y que para entonces:

La Isla Prisión de Gorgona, con claros fines políticos, entre ellos, segregar a los criminales supuestamente más peligrosos de la violencia bipartidista. Se presentan los parámetros utilizados en la selección de la mejor isla para ser empleada con fines punitivos en un momento crítico de especial tensión política y social en Colombia (López, 2006).

Se ve aquí pues, una historia donde se narran las vivencias de un condenado, quien solo en su celda es embargado por la tristeza, piensa ahora que la muerte es lo único que acabará con su sufrimiento, el estar preso, solo, condenado, y como dice la canción: “sin sol, sin luna y sin estrellas” , donde solo el recuerdo del ser querido es un consuelo; es estar solo, sin la ayuda de nadie y hasta separado de la madre que es el ser más querido. El hecho de estar preso o de ser diferente no significa “no tener corazón o no saber lo que se hace”; como dice el narrador en un posible tono irónico, cantándole a la sociedad. Así mismo, la narrativa está referida a las situaciones vividas por los condenados al encierro, se nombra la prisión “Gorgona”, Isla del Pacífico colombiano, perteneciente al municipio de Guapi. Para 1959, que para el gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo, fue convertida en Prisión, enviando allí a los delincuentes más peligrosos del país. Para la época de la violencia en Colombia (1959 – 1975) como reflejo de la discriminación bipartidista en el país, la violencia había recrudecido:

La creación de tal prisión con más fines políticos que de justicia: la idea del Frente Nacional era tener lo más alejado posible a la oposición, justificando el origen de la violencia a los movimientos sociales de izquierda en el país, para así conservar el poder. El Preso, es una narrativa que muestra o relata las experiencias vividas o dejadas por la historia y el momento social y político crítico en el país, lo que fue musicalizado y narrado por Fruko y sus Tesos, quienes a través de la palabra “Gorgona” regalan a los amantes de la salsa, una historia colombiana con el canto de este importante tema salsero.

Se podría perfectamente resaltar la salsa colombiana como uno de los ritmos más sobresalientes para entonces en el país, al igual que muchos otros ritmos de origen caribeño y raíces africanas, como también la balada, la cual para la década del 70 no fue acogida en Latinoamérica en mayor proporción que la salsa, (era considerada extranjera), razón por la cual la salsa tuvo mayor trascendencia, a tal punto que algunas canciones de balada eran arregladas para salsa como “Lo Dudo” de Frankie Ruiz; “Nada Sin Ti” de Jerry Rivera; “Amiga Mía” de Los Conquistadores de la Salsa”; entre muchas otras.

Se observa en el contenido de las narrativas cantadas de la salsa colombiana, la expresión de situaciones vividas por sus actores (generación de 1970 – 1980), estrechamente relacionadas con el aspecto histórico político del país y produciendo en dicha generación una conciencia crítica frente a los sucesos, manifestando lo anterior a través del canto narrado.

### **5.1. NARRATIVAS CANTADAS Y EDUCACIÓN**

Al igual que posiblemente en otras épocas y con otros ritmos musicales, las narrativas cantadas de la salsa, recrean todas aquellas historias o vivencias de los años 70 – 80, que han sido musicalizadas a través de la salsa, para ser compartidas por todas las personas que gustaban del género. Estas narrativas también sirven para educar, si se interpreta su contenido pedagógico, decolonial e intercultural en concordancia con la historia social, cultural y política de la generación del 70 en Colombia. El análisis y estudio de estas narrativas cantadas de salsa en Colombia, muestra como las personas expresan sus diferencias y afinidades culturales, sus descontentos sociales, o sus desacuerdos políticos, a través de estas narrativas cantadas, de la salsa, enmarcados en el contexto histórico que constituye su vida e identidad, de la mano del ritmo imperante para entonces...la salsa.

La educación intercultural es de gran importancia en la convivencia social y puede tener relevancia en dinámicas decoloniales a nivel nacional, si se considera que grupos minoritarios pudieron vivir, sentir y expresar situaciones, problemas o necesidades comunes entre otras formas a través de estas narrativas cantadas de la salsa, estas se convierten en una vitrina cultural, que puede mostrar la manera de concebir la identidad. En esto la educación, sus procesos de socialización, su aplicabilidad intercultural y la misma interculturalidad crítica, están cumpliendo un papel muy importante tanto a nivel intelectual, si se observan los importantes y diversos aportes individuales y grupales como el programa MC (Modernidad – colonialidad): “heredero del pensamiento crítico del siglo XX, una manera diferente de pensamiento en contravía de las grandes narrativas modernistas –la cristiandad, el liberalismo y el marxismo- explorando la posibilidad de pensamientos no eurocéntricos”. (Escobar, 2007).

Las narrativas cantadas de algunas canciones de salsa en Colombia en los años 70s, podrían aportar al desarrollo de la educación intercultural, si se considera que esta es la puesta en escena de los valores culturales de los diferentes grupos sociales, para valorarlos, respetarlos y aprender de ellos. En muchas de estas narrativas, se puede leer la manera de concebir las identidades por parte de algunas personas de la década, dado que sus enunciaciones tratan de la situación colonial vivida para entonces, además de otros temas de la cotidianidad histórico política, lo que pudo de alguna forma, presentar algunas ideas a los jóvenes de la década para aplicar en la vida. Por ejemplo en la narrativa “El preso” una situación cotidiana que puede enseñar, dinamizado por la canción, a cuidar el valor de la libertad; a cuidarse de no cometer errores en la vida, para no tener que pagar en la cárcel, con una condena que lo pueda alejar de los seres queridos.

Esto indica que a través del estudio de la música, y en este caso de las narrativas cantadas de la salsa colombiana, se pueden considerar formas otras, para estudiar determinadas situaciones sociales, abordando el gusto musical. Esa es la principal razón por la cual, el trabajo académico con las narrativas cantadas, se convierte en algo relevante para dar cuenta de la relación entre las diferentes culturas e identidades que circulan y se complementan en la generación de estudio, con argumentos pedagógicos valiosos, para entender y proyectar el desarrollo identitario y decolonial de la época.

## **5.2. NARRATIVAS CANTADAS Y DECOLONIALIDAD**

Con el surgimiento de novedosas formas de pensamiento y de reoriginalización de la identidad, en la década del 70 – 80, se comienza a mostrar una notoria resistencia a lo que más adelante se definiría como “colonialidad del poder”: La noción de colonialidad del poder fue el término dispuesto por Quijano para caracterizar un patrón de dominación global propio del sistema-mundo moderno/capitalista originado con el colonialismo europeo a principios del siglo XVI. (Quintero, 2010) “Estas nuevas formas de concebir el mundo están relacionadas con una ruptura del colonialismo, inspiradas en muchas fuentes como las teorías críticas europeas y norteamericanas de la modernidad, hasta el grupo surasiático de estudios subalternos, la teoría feminista chicana, la teoría postcolonial y la filosofía africana”. (Quintero, 2010, p. 14).

Osea que los países subalternizados logran tomar más fuerza en su decisión de separarse del conocimiento eurocéntrico para comenzar a pensar desde lo local, sin considerarse ni superior ni inferior al conocimiento eurocentrado, y luchando contra el colonialismo cada vez con más fuerza. En ese sentido, desde el estudio y análisis de las narrativas cantadas de la salsa colombiana, se pueden encontrar elementos que están aportando a lograr todo lo anterior. Se le canta a los paisajes locales, a lo regional, a la idiosincracia latina y se rechaza lo intrusivo.

En el ámbito salsero no es difícil notar esta forma de expresión, con la que se evidencia un contenido cargado de inconformismo, de protesta social, lo que se podría clasificarse como un ejercicio decolonial, si se consideran algunas de las enunciaciones cantadas, junto a las afirmaciones de las personas entrevistadas en la presente investigación. Se puede encausar el estudio de las narrativas cantadas, las cuales ejemplifican en sus enunciaciones, las expresiones identitarias de la generación del 70 en Colombia, que de algún modo, se ve afectada positiva y negativamente por las consecuencias sociales, políticas e históricas de décadas anteriores en el mundo. Una muestra de ello se puede observar en la comercialización de los productos culturales por parte de las multinacionales disqueras, a las cuales no les interesa resaltar las características identitarias de sus productos musicales, sino la búsqueda de una ganancia comercial.

Un establecimiento jerarquizado del hombre de acuerdo a una “clasificación social”, la ubicación en dicha escala de acuerdo a la raza y fenotipo del individuo, primero el “blanco”, luego el “indio” y por último el negro”. Esta por supuesto es una clasificación racista y amañada contra lo que se lucha cada día más por parte de los pueblos subalternizados. Así mismo, la colonialidad del saber: concebir el conocimiento eurocéntrico, o norteamericano, por encima del conocimiento de los países subalternizados, son contradicciones que se pueden determinar luego del estudio identitario de algunas narrativas cantadas: ellas contienen elementos identitarios con conocimientos ancestrales y regionales, los cuales no parten del conocimiento universalista con una jerarquización ya establecida. Las narrativas cantadas de la salsa, se rebelan frente a dicho precepto universalista: por ejemplo cuando exigen respeto por las diferencias étnicas o se combate algún sistema de dominación como el racismo o el imperialismo: se puede ver como ejemplo en el tema “El Mulato” (1979) de Joe Arroyo; el mismo “Rebelión” (1986): “no le pegue a la negra porque entonces el negro se venga”. Una advertencia del personaje de la narrativa a su dominador, pero también es un mensaje que repercute en todas las personas de la generación que escuchan la narrativa cantada de salsa.

También se puede hablar de lo que Nelson Maldonado Torres llama, colonialidad del ser: “Imposición de un ser humano sobre otro”: en donde el primer ejercicio colonial es la negación de la identidad del otro. El “ser le pertenece solo a los europeos y a los descendientes de ellos en las colonias, los demás ostentan el “no ser”, desde la concepción Heideggeriana. En la música, al abarcar solo su sentido comercial, se niega la identidad de sus actores, ya que no se resaltan sus valores identitarios, la producción artística proviene de un “no ser”, para justificar su manipulación, saqueo y explotación.

Algunas culturas se funden ante la presión de otra, perdiendo su identidad local o simplemente aunque exista la oposición, esta es transformada bajo intereses de la cultura invasora o dominante, cayendo su pueblo en la sumisión y la imitación de la cultura permeante, permitiendo que se desarrolle una especie de representación errónea o suplantación cultural y/o cognitiva de sí mismos -en palabras de Villa (2010): “otros por el contrario, buscan nuevos elementos para

resistir y redefinirse, haciendo lo posible para conservar sus raíces y su cultura, buscando o desarrollando procesos de reoriginalización de su historia, de su experiencia, exigiendo ser reconocidos y reconociéndose como grupo o comunidad social con los mismos derechos que cualquier otro”.

Las narrativas cantadas aportan a la construcción y concepción de identidad y a la descolonización del pensamiento, enunciando valores identitarios desde lo local, ayudando a concebir las identidades en una forma otra, ya no se enuncian los conceptos “negro”, “latino”, “mulato”, en el sentido despectivo, como lo hace el colonialismo; las narrativas hacen que la cultura afro latina y afro colombiana, se sienta orgullosa de serlo, y eso ya es una muestra de decolonialidad y de construcción de identidad.

Por último, se puede hablar de una colonialidad de la naturaleza: la cultura europea ubicaba en un nivel inferior, a la naturaleza latinoamericana: “...aparece ante el pensamiento hegemónico global y ante las elites dominantes de la región como un espacio subalterno, que puede ser explotado, arrasado, reconfigurado, según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes” (Alimonda, 2011, p. 22). Así como es subvalorada la música proveniente de países subordinados también lo son sus instrumentos elaborados con sus recursos naturales: por ejemplo la marimba de chonta,, las tamboras, el cununo, el guasá –propios de la música del pacífico colombiano que incursionan en el currulao y en la salsa-, al igual que otros elementos del ritmo creados con cáscaras e instrumentos de percusión manuales como las maracas, el güiro, la clave y el chekere propios del ritmo salsero en general.

Lo anterior se relaciona con las narrativas cantadas de la salsa colombiana, pues al ser los instrumentos elaborados con elementos de la naturaleza, podían ser subvalorados según los parámetros eurocéntricos en cuanto a instrumentación musical. Pero esto solo desde la lógica colonial ya que en el imaginario regional se resaltan todos estos instrumentos y se realiza una apología al ritmo salsero producido con estos instrumentos.

Una forma de colonialidad de la naturaleza es invalidar, subvalorar o utilizar bajo intereses particulares, los instrumentos musicales elaborados con elementos naturales en países dominados. Desde la visión occidental, no se consideraban instrumentos cultos; solo se consideraban importantes los instrumentos provenientes de los países hegemónicos. Lo anterior formaría parte de lo que se ha logrado en ese cambio de pensamiento hacia la descolonización: no apartándose totalmente del pensamiento eurocéntrico sino considerando el conocimiento local y todo su producto, igual que cualquier otro. Como esto, el pensamiento y el trabajo de los diferentes movimientos sociales: teoría de la dependencia; filosofía de la liberación; grupo Modernidad, colonialidad y descolonización, el grupo etnicidad, colonialidad e interculturalidad de la universidad Pedagógica Nacional, entre muchos otros, reivindican el conocimiento como algo universal, algo de todos y para todos sin importar en donde sea construido dicho conocimiento.

Estos movimientos replantean también los problemas de identidad de los pueblos oprimidos y buscan su reivindicación, trabajando y contrarrestando la colonialidad del poder, del ser, del saber y de la naturaleza, para mostrar desde estos diferentes ámbitos, las maneras y razones para luchar contra la dominación ejercida por los estados imperiales. La música también ha presentado diferentes dinámicas evolutivas e identitarias a lo largo de la historia de la humanidad y ha sido empleada no solamente como material evolutivo e identitario, también ha sido empleada como herramienta e instrumento de dominación: “la cultura era concebida por la escuela dependientista como instrumental a los procesos de acumulación capitalista”. (Grosfoguel, 2007).

Se puede hablar de un colonialismo musical, siguiendo a Leonardo Acosta: “la música no europea es considerada “exótica”, desde el punto de vista hegemónico, al no formar parte de lo civilizado”. Clasificando de este modo los diferentes ritmos o producciones musicales según su origen, no solo para ubicar su producción musical en una posición privilegiada, sino también para justificar su manipulación, explotación y saqueo, con fines comerciales y capitalistas a su acomodo. Los países hegemónicos han venido realizando a lo largo de toda su historia, “una especie de saqueo sistemático de los valores culturales de los pueblos colonizados” Esto para enriquecer su producción artística con lo que, en palabras de Acosta, es empleada como “materia prima cultural para el uso de sus metrópolis” El problema radica también en el hecho de que en los mismos países colonizados o dependientes.

Según Acosta: “...hay compositores que obedecen a la lógica imperialista, bien escribiendo música seudonacionalista y folclorizante, con un sentido comercial, o sea, cultivando un exotismo para turistas...imitando al pie de la letra lo que viene de esas metrópolis” (Acosta 1982). Esto se observa en el reclutamiento que hacen los grandes monopolios disqueros, de jóvenes talentos y promesas de la música popular. A estas grandes compañías solo les interesa su explotación comercial y no el análisis de sus elementos constitutivos de identidad y su valor cultural:

Existe la necesidad de que los pueblos oprimidos avancen hacia una libertad hacia una descolonización del conocimiento, lo que incluye la música como algo universal y variable con valores locales y universales que expresa una forma de vivir y refleja el entorno en el que se produce, ... la música, está al alcance de cualquier persona en el mundo, pero por supuesto siempre estará marcada e influenciada por la dependencia económica, social y cultural de los países dominantes y la sumisión o no de los países dominados. (Acosta, 1982)

Acosta dice de esta lógica colonial: “los productos musicales de los países no europeos, tendrían solo el valor de documento, de simple dato” (1982), y que mejor manera de sostener esta dinámica capitalista y hegemónica, que controlando la producción musical:

Lo decolonial sería entonces, no aceptar la dominación imperialista en todos sus frentes, no considerarse inferior a los países o culturas que pretenden ser superiores y por ello, ejercen su poder para dominar a quien creen el más débil. Respecto a esto, las identidades y la misma música han cargado siempre un estigma de inferioridad, frente a lo cual operan los objetivos de la decolonialidad. Un primer paso decolonial sería resaltar los valores identitarios locales, el conocimiento, la cultura y junto a esta la música, que es permeada por concepciones coloniales, pero que da la posibilidad de explorar también el pensamiento decolonial. Aprovechando para esto, el hecho de que la identidad sea un proceso dinámico, que cambia, de acuerdo a las interacciones entre los diferentes grupos que comparten espacios entre sí; que comparten las mismas identidades históricas; que han sentido la misma necesidad de objetivar sus propias imágenes, símbolos y que mejor manera de expresarlo que a través de la música, papel el cual ha desarrollado la salsa, reflejo de procesos interculturales e interétnicos, de diferentes cosmogonías o perspectivas de la vida. La salsa es pues, reflejo de dicha resistencia frente a la dominación, en este caso cultural y musical.

Se puede hablar entonces del pensamiento decolonial, y caracterizar la salsa como una de las principales formas de expresión identitaria de la población afro y la cultura latina en nuestro continente, que en convivencia y estrecho contacto con el pueblo latino a nivel continental, ha configurado una dinámica identitaria en el país, que lucha por un bien común: “la esperanza liberadora futura” de la opresión de los pueblos subalternizados” (Aceves, 1993). Se puede ver entonces en muchas narrativas cantadas de la salsa, una filosofía, una forma de pensar opuesta a la ideología dominante.

### **5.3. NARRATIVAS CANTADAS Y LUGARES DE CIRCULACIÓN (FAMILIA, DISCOTECAS, EL BARRIO, ENTRE OTROS) DE LA SALSA COLOMBIANA EN LOS 70.**

Las narrativas cantadas han tenido un lugar muy especial en la generación del 70, a tal punto que muchas de ellas, (como se podrá apreciar con las personas entrevistadas), conservan e incluso coleccionan estas enunciaciones musicalizadas de la salsa, incluso teniendo para ello un lugar especial en sus casas. Las enunciaciones cantadas les recuerda también las situaciones históricas, políticas y culturales que vivieron para entonces en su época juvenil: “hay canciones que llevan un mensaje y le recuerdan a uno el diario vivir de esa época y uno lo relaciona con la actualidad”; “a uno le gustaba la melodía, le daban ganas de salir a bailar salsa”. (Melgarejo, 2013) entrevista 2.

Por otra parte, existen muchas discotecas especializadas en este tipo de narrativas cantadas: sus propietarios son melómanos del ritmo y al difundir las canciones, hacen que todas las generaciones posteriores al 70, disfruten de los sentimientos y emociones que producen y promulgan. La difusión de estas narrativas ha hecho que muchos de los visitantes cotidianos,

rememoren aquella época dorada de la salsa en el país. Es así que se pueden encontrar numerosos lugares en Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla, entre muchas otras ciudades, discotecas, bares e incluso tiendas y hasta museos especializados en salsa y sus diferentes variaciones rítmicas, evocando no solo el sabor salsero, sino además, las diferentes historias de carácter histórico político de la gran época del auge salsero. Además no existe –sabido por todos– un solo lugar en el cual no suenen, al momento de la “rumba” alguna o varias de estas canciones salsosas de la década del 70.

A nivel barrial, también se destacan algunos sitios como el barrio Restrepo en Bogotá; Quiebracanto en el centro, Chapinero, La Zona Rosa, La zona Franca en Plaza de Las Américas, entre muchos otros en los que se difunde y disfruta del ritmo salsero.; en Cali: calificada como la Capital de la salsa, por sus históricos conciertos de salsa y por haberse convertido en epicentro del ritmo a nivel latinoamericano, también forma parte del entramado salsero, sitios como el Barrio Obrero, donde han surgido muchas dinámicas salseras. Así mismo en otras ciudades y barrios se puede observar una muestra de todo ello. En fin, el caso es que todas estas dinámicas apuntan a ubicar a las narrativas cantadas de la salsa de dicha década en un tiempo y situación socio política determinada, que ha influido hasta nuestros días y de la cual cada vez más personas se enamoran y contribuyen para que sea algo perpetuo para la cultura musical salsera.

Otro espacio importante de circulación, son los diversos programas realizados por muchas emisoras en el país, no es difícil escuchar a diferentes personas hablando de esta época dorada de la salsa en Colombia a través de la radio, como ejemplo de esto se puede citar la emisora Candela Stereo, que por mucho tiempo e incluso en la actualidad, cuenta con programas de salsa colombiana de los 70s. Para no hablar de las innumerables páginas web (Se sugiere buscar en la red), que tienen programas sobre la salsa, convirtiéndose en un gran medio de circulación de esta música.

## **6. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA SALSA**

Para los años 60s, la salsa era una oleada de ritmos de origen afro-cubano (además de otras versiones oficiales), que luego se fusionan con el jazz y otros ritmos de moda en la época. Izzy Sanabria, diseñador gráfico en los estudios de Fania, los une a todos bajo una misma denominación (Salsa) fue su nombre comercial, para eliminar confusiones y vender el concepto más fácilmente.

La historia de la salsa se remonta a innumerables fusiones de diferentes lugares del mundo, pero su expansión como música global se logra, luego del festival Woodstock (Primer festival de Rock), Nueva York 1969. Se le cantó al amor, a la paz y a la tolerancia. Se protestaba en contra de la guerra y el enlistamiento obligatorio de los jóvenes en la guerra. Evento que no solo fue de música, sino de desenfreno, sexo y consumo de drogas por parte de los asistentes. Este festival fue la base comercial para la realización en 1973 del primer gran concierto de salsa en

Nueva York, cuando Jerri Massucci un abogado italiano y co-fundador de Fania Records en 1964, decidió hacer de la salsa un fenómeno mundial.

Evento que fue auto catalogado como “La Primera Fiesta Soul Rock, en América”. Estuvieron presentes orquestas como “La Fania All-stars”, “El Grupo Malo de Los Ángeles”, Dibango, Mongo Santamaría, entre muchos otros... Makossa fue significativamente embriagadora, flexionando las raíces africanas de la música latina, hablando a la hermandad entre las comunidades negra y latina de Nueva York, una fraternidad dañada en los últimos años por la guerra en Vietnam, por las luchas políticas paralelas de los Panteras Negras y los Young Lords y el impacto de la Revolución cubana. (Will, 2006).

Lo anterior muestra una especie de intensión del ritmo. La unión de las cultura afro y latina en su expresión frente al descontento social y político en el mundo. Al igual que la salsa, el jazz, principal antecedente de la salsa, narra muchos de los sucesos de la cotidianidad social, identitaria y política de la época. Las personas que para la década del 70 eran jóvenes, disfrutaban y se identificaban con las enunciaciones cantadas y comenzaban a pensar diferente o a practicar una filosofía diferente, luego de escuchar muchas de estas narrativas cantadas.

Desde antes, de la década del 70, surgen una serie de movimientos políticos y nacionalistas, como que gracias al aval de organismos internacionales de cooperación entre naciones (ONU), comienzan a luchar por la defensa de los derechos humanos y por la independencia y libertad total de muchas naciones dominadas militar y geopolíticamente. Dichos movimientos tienen sus raíces a lo largo de las diferentes guerras en el mundo, lo que ha servido como estímulo a los países dominados para exigir sus derechos. Desde tiempo atrás existieron en África, diferentes movimientos nacionalistas para buscar la independencia de países colonizados, pero solo es hasta la década del 60 – 70 cuando la ONU declara:

...Debido a la explotación a que fueron sometidas las colonias por las potencias imperialistas durante la Primera Guerra Mundial, se inició la crisis del sistema colonial imperialista. Asia y África fueron escenarios de importantes luchas por la eliminación de la opresión colonial...A partir de 1960, la resolución 1514 de la ONU concretó el derecho de los pueblos colonizados a decidir, mediante plebiscito o referéndum, su establecimiento como estados soberanos. De inmediato se suscitó un fuerte movimiento que condujo a la descolonización en Asia y África, y que culminó con la desintegración de los imperios coloniales europeos, tanto así que el continente asiático fue el centro del movimiento de liberación nacional, sin embargo, en las décadas de 1960 y 1970 este pasa al continente africano... (Rodríguez. 2011)

Para esta década (1970) nacen en Latinoamérica movimientos sociales como “Teoría de la dependencia”, “Teología de la liberación”, entre otros. La Teología de la Liberación fue creado y promovida por el filósofo Enrique Dussel, un proyecto de liberación social y cultural común a todos los países de la periferia mundial, que entraría a engrosar los esfuerzos de naciones

subalternizadas, impulsándolas hacia la liberación total, no solo desde el campo espacio gráfico y militar, sino abarcando la misma producción de conocimiento.

Estos movimientos sociales, derivados de las ideologías del mundo contemporáneo y clásico, junto a la crisis de la modernidad en la perspectiva en que: comienza a tener interrogantes en su filosofía en su manera de ver y concebir el mundo:

La fragmentación de la modernidad genera una (no) sociedad en la cual la personalidad, la cultura, la economía y la política parecen seguir caminos diferentes...perdemos la capacidad reflexiva y crítica, se plantean puntos de vista totalizantes de la realidad, dejando de lado los diversos puntos de vista y la capacidad de relativizar en torno a lo que acontece; homogeneizando al sujeto social” (Quezada, 2011, p. 124).

En ese sentido y siguiendo a Quezada, la modernidad, está centrada en la racionalidad científica, impulsa el individualismo, el consumismo y la objetividad, pero deja de lado los valores comunitarios y cooperativos, alejándose de la identidad colectiva de un pueblo y de la relevancia del otro en la complementareidad; “la modernidad pasa a un estado de crisis cuando la racionalización pasa de ser un principio crítico ordenador del espíritu científico y libertador de las ataduras de los dogmas de lo tradicional, a un principio legitimador de explotación, al servicio del lucro e indiferente a las realidades sociales, sociológicas y fisiológica” (Touraine, 1994)

Ante dicha explotación y lucro se ha luchado desde entonces desafiando los grupos de poder, mostrándolo principalmente por medio de la promoción de seminarios, talleres, ponencias y otros trabajos académicos e integradores sobre todo a nivel latinoamericano, para discutir, debatir y contrarrestar los efectos prolongados del colonialismo en Latinoamérica y el mundo, y para hallar elementos e instituciones que resistan las prácticas colonialistas en el mundo. Dichos movimientos sociales, paralelos a la introducción del comunismo en América Latina y a los grupos antirracistas, comienzan a luchar para reducir y eliminar la opresión en el continente, americano, oponiéndose al imperialismo norteamericano.

Dentro de estos movimientos de resistencia, además de otras dimensiones, el componente étnico ha tenido como bandera, la lucha por el respeto de los derechos humanos y el desarrollo de una educación intercultural. Movimientos étnicos como Black Power por ejemplo exigen, además del respeto por los derechos humanos, el derecho a su particularidad étnica oponiéndose a prácticas discriminatorias y racializadas. Se puede tomar como ejemplo, un poema del escritor venezolano Andrés Eloy Blanco: “Angelitos Negros”, llevada al cine mexicano y musicalizado por el cantante Pedro Infante y Antonio Machín en contra de la discriminación racial:

“...Se me murió mi negrito;  
Dios lo tendría dispuesto;  
ya lo tendrá colocao

como angelito del cielo.  
Desengañese, comadre,  
que no hay angelitos negros.

Pintor de santos de alcoba,  
 pintor sin tierra en el pecho,  
 que cuando pintas tus santos  
 no te acuerdas de tu pueblo;  
 que cuando pintas tus vírgenes  
 pintas angelitos bellos,  
 pero nunca te acordaste  
 de pintar un ángel negro.

Pintor nacido en mi tierra,  
 con el pincel extranjero;  
 pintor que sigues el rumbo  
 de tantos pintores viejos,  
 aunque la Virgen sea blanca,  
 píntame angelitos negros...”  
 (Mateos, 2006)

Fragmento tomado de: Palabra virtual.com

En este fragmento, el narrador la canta a un pintor, es un grito de protesta para todos los pintores: ¿por qué no pintan ángeles negros? Reclamo que por supuesto refleja una posición política antirracista, incluyente y libertaria para la gente negra, que según la realidad y práctica teológica, es aún discriminada. En esta canción se puede ver que a través de la música se expresan las vivencias cotidianas de la época: al igual que en muchos lugares del mundo, en el país también se ha problematizado el “color”, en el sentido crítico, de los ángeles, de dios; de todo lo blanco como bueno y todo lo negro como malo. Todo lo anterior lo han recogida las narrativas cantadas de la salsa, de manera que no es difícil encontrar en sus enunciaciones cantadas, muchas expresiones que contiene las mismas ideas libertarias de los diferentes movimientos sociales que han rodeado la época de surgimiento y expansión de la salsa.

## 6.1. LA SALSA EN COLOMBIA

Los eventos más relevantes que influyeron en el desarrollo de la salsa en Colombia están directamente relacionados con otros sucesos a nivel continental y mundial. Primero, en los 70s se encontraban los rezagos de una política colonial y una identidad sumisa más pronunciada que en la actualidad. Para la década de 1970, ocurren muchos hechos relevantes como: el surgimiento de la izquierda en varios países latinoamericanos incluyendo a Colombia.

La salsa colombiana se introduce en el mundo, mostrando unas características particulares, y demostrando, gracias a sus narrativas cantadas, que a través de cambios y adiciones particulares al ritmo, el país estaba al nivel de otros en cuanto a producción salsera y creando por ende una identidad particular en el género salsero. Mostrando además con sus enunciaciones musicalizadas, la forma de pensar y actuar de la población a nivel popular, al igual que en otras ciudades y países del continente americano.

Así mismo, el movimiento indígena entra a formar parte de dicho componente étnico, reforzando la lucha de los movimientos sociales en la década del 70. ”El contenido étnico del movimiento indígena renace en los años 70, cuando los indígenas reivindican sus orígenes

como una estructura ideológica para las luchas sociales contemporáneas y exigen el liderazgo de los movimientos guerrilleros”. (Holzmann 2008).

Los movimientos sociales originan luchas independentistas en todos los frentes, entre ellos el cultural y musical. La etnia afro en Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, influye enormemente en las expresiones musicalizadas de la salsa, mostrando con ellas su postura ideológica y política ante la sociedad con un componente rítmico e instrumental, comunicativo particular y cargado de raíces africanas, reafirmando su identidad étnica y mostrando al mismo tiempo, su arraigo o desarraigo en una tierra extraña, pero en la cual ha llenado también su vida. Y es que fue especialmente la cultura negra, la que inspiró en gran parte, el desarrollo de este importante género musical, la salsa: un ritmo cargado de fuerza, de potencia contra el sistema opresor, contra la discriminación racial y en favor de la libertad de cultos, entre otras razones.

Por ejemplo, para la década de estudio, la música latina estaba generalmente cargada de mensajes de protesta frente a todo tipo de elementos discriminatorios de los blancos sobre los negros, con sus raíces en el traslado forzoso de negros desde su país de origen, a trabajar en las algodoneras de los Estados Unidos: “cantan en los campos de algodón mientras trabajan y, a través de estos cantos, expresan su melancolía, su tristeza, su “blues”, una amalgama de sentimientos, la rabia contenida incluida.” (Montes, 2012).

Esto es un claro ejemplo de lo que es una nación dominada dentro de un Estado. Los africanos que aportaban una mano de obra más que barata, eran reprimidos en sus expresiones culturales, tenían que asumir una cultura impuesta, estaban lejos de su tierra y de los suyos y le debían obediencia a un Estado que ni siquiera era el de ellos. Lo que se expresaba a través de las narrativas cantadas de la salsa, en los pocos momentos en que podían hacerlo. Así vemos como un grupo es dominado colonial, económica o culturalmente por otro, siendo obligado a seguir los designios de la cultura dominante y sus productos artísticos y musicales son usurpados, subvalorados o saqueados, únicamente con intención comercial.

Se pueden observar ahora, algunos detalles contextuales de algunas ciudades colombianas en dicha época:

Bogotá era una rumba total, fue una época en que los grilles estaban muy de moda y siempre estaban empaquetados de muchas mujeres, Uno no podía moverse libremente, no había garantías de seguridad y en las calles había mucha policía nacional. Bogotá era como muy agitada. Un grill donde la rumba comienza a medianoche? Ya como a las tres o cuatro de la madrugada la rumba estaba en la cima. Había una tolerancia total, la gente estaba fumando y no pasaba nada, nada, porque en la Colombia de ese entonces fumar no era una ofensa. El Hotel Tequendama era para ese momento el mejor sitio de Bogotá, lo utilizaban para conciertos y todos los

más famosos tocaban allí... La Cali de los 70 y de los 80 era como un carnaval todo el tiempo... Sus inmensos edificios están contruidos a base de azúcar y de sudor de obreros, y sus hermosas mujeres caminan con orgullo en unas calles amplias. Es ciudad de cineastas, de famosos poetas, de grandes universidades, de legendarias luchas sindicales y de un portentoso río que mansamente cruza la ciudad lado a lado, siendo así su espina dorsal. (Gyemant. 2007).

Sin olvidar el importante aporte de Medellín con muchos lugares para disfrutar del género y sin demeritar los aportes de otras ciudades en el país, se puede ver como Bogotá y Cali han sido las principales ciudades, que gracias a la centralización de recursos tecnológicos y por haberse convertido en epicentro de cantantes, orquestas, disqueras y conciertos salseros, han contribuido al desarrollo del ritmo en el país, contribuyendo con esto y sin que nadie lo haya resaltado antes, al desarrollo del pensamiento decolonial en el país.

## 6.2. RESEÑA BIOGRÁFICA Y CARACTERIZACIÓN DE GRUPOS Y CANTANTES DE LA DÉCADA 1970 - 1980 DE SALSA O RITMOS RELACIONADOS CON ELLA.

Figura 1. LOS AFROINS DE COLOMBIA



Imagen Tomada de: <http://diskunion.net/latin/ct/detail/LT3756>

En la década de los 70's surgió en Medellín una agrupación musical, que se dedicó al género salsero, alcanzando prestigio internacional en muy poco tiempo. Con títulos como: "Goza La Salsa", "La Masacre", "El Bombón", "Una Mañana", "No Sufras Más", "Alejada", "A Gozar Salsómanos", "Apriétala", "El Nazareno", "Cúdate", "Virgen De La Cueva", entre otros. Con compositores, cantantes y arreglistas como: Roy Betancourt y Lucho Puerto Rico, Agustín "El Conde" Martínez, Alfredo Linares Temas estos publicados entre 1973 y 1976, grabados con I.N.S. y Fonovisa. Extraída y recuperada de: <http://www.youtube.com/watch?v=g8g6r6-Z0jk> (27/05/2012)

Alfredo Linares fundador de la orquesta era de temperamento modesto, desde muy niño estuvo en contacto con la música popular, asistía a una emisora de radio gracias a su padre, en su hogar siempre circuló la música popular y criolla. Linares era sociable, amigable y

noble. Se acercó a la salsa por su gusto por varios cantantes cubanos, incursionando con guarachas y otros ritmos de la isla. Fusiona los ritmos cubanos con arreglos propios y los ejecuta con instrumentos autóctonos, en combinaciones hechas por él mismo. Toma elementos de la cultura Tihuanaco y sus descendientes los Aymarás, para actualizarlos y resaltarlos, lo que se puede clasificar como un ejercicio decolonial por parte de este gran músico y cantante peruano.

Dio a Cali algunos de sus himnos como: “cachumbembe”, “Tiahuanaco” y Fusiona el mambo y el rock con el famoso “Mambo Rock”. Desde niño asistió a una emisora de radio gracias a su padre. Tocó varios ritmos de diferentes países latinoamericanos. Con la idea de contrarrestar la gran acogida de Los Afroins de Colombia, a nivel nacional e internacional, Discos Fuentes crea la orquesta Afrosound, con la intención de continuar acaparando en mercado salsero en el país.

Figura 2. EDMUNDO DANTE ARIAS VALENCIA

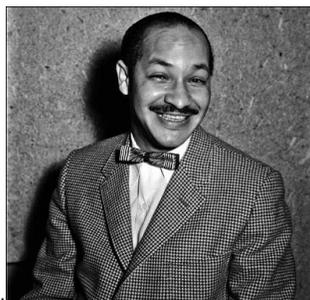


Imagen tomada de: Tomada de: [www.google.es](http://www.google.es) (07/05/2012)

Músico y compositor nacido en Tuluá (Valle del Cauca) nació en 1925, pero residenciado la mayor parte de su vida en Medellín donde conformó y dirigió durante muchos años su propia estudiantina e inició la “Orquesta de Edmundo Arias”. Ejecutante de muchos instrumentos: guitarra, bajo, bandola, tiple, clarinete y saxofón. Edmundo Arias murió en Medellín el 28 de enero de 1993 a los 67 años. Compuso 327 temas, 57 de los cuales alcanzaron el éxito internacional. Su primera obra, “Las diez velas”, la compuso a los 25 años. Entre las composiciones más conocidas de Arias están “Cumbia del Caribe”, “Algo se me va”, “Uepajé”, “Las cosas de la vida”, “Triste navidad”, “Me da risa”, esta última con cuarenta versiones y traducida a varios idiomas. Toma elementos de la cotidianidad popular, para musicalizarlos, regionalizando el ritmo: en la canción “El Mecánico” dice: “...ponle el tornillo a la máquina, úntale grasa y caliéntalo, sácalo límpialo y mételo ahí que rico...”

En este tema el cantante explora no solo una de las profesiones cotidianas en los barrios populares del país, sino que además escudriña el doble sentido como característica de la idiosincrasia colombiana: al poner el tornillo a la máquina, untarlo, calentarlo, sacarlo y meterlo, la narrativa puede tener también una connotación sexual. En el tema “las cosas de la vida”

“...un ciego me dijo el otro día, que le prestara 500 pesos, que cuando me volviera a ver me los hiba a devolver...”

Aquí el compositor muestra de nuevo una característica identitaria propia del país, al referirse al ciego del tema como alguien que quiere dárselas de vivo”: como resaltando la “malicia indígena” característica de la idiosincrasia colombiana ya muy popular en muchas partes del mundo.

En la canción AVE´PA´VE Edmundo Arias expone uno de sus más notorios temas, una fusión de cumbia salsa y porro que incluso fue interpretada por Los Melódicos de Venezuela, una de las principales competencias de Fruko y Sus Tesos:

“...Ave pa ve que se te vea  
Como es que mueves la cintura  
Ave pa ve que se te vea  
que dónde está tu sabrosura

...pero que baila agachadito  
...ay como bailas negra”...”  
Fragmento transcrito de youtube.com.

Un hermoso tema con la banda 11 de Enero que le canta al baile, a la rumba, a la manera de mover el cuerpo y que tiene un aire de engrandecer la gente afro: se deduce de su habilidad para la danza, el baile, su narrador dice: “como bailas negra”, elogiando con este canto la sensualidad de la mujer negra al bailar, su belleza y majestuosidad corporal. Además el baile de la salsa ha sido una característica de la cultura afro, heredado de las danzas africanas, lo que afianza el pensamiento decolonial y la identidad, no solo de las culturas que lo producen, sino también en quienes escuchan estas enunciaciones de las narrativas cantadas.

Figura 3. **JOE MADRID**



Imagen tomada de: [www.google.com](http://www.google.com)

Su nombre completo era José Fernando Madrid Merlano. Nació el 27 de septiembre de 1945 en Cartagena. Pianista, compositor y arreglista, uno de los pioneros de la consolidación de la salsa y el jazz en Colombia, junto a Eduardo Eddie Martínez. Realizador de importantes

fusiones de jazz con los géneros autóctonos colombianos. En 1977 Joe Madrid se desempeña como productor, director, arreglista y compositor del álbum "Bomba 77", grabado por la orquesta colombiana La Tropicbomba, en el sello Polydor. Al año siguiente publica su segundo álbum en su carrera como solista "La Moña" de nuevo, con la vocalización de Jairo Licazale del que se destacan los temas "La Tristeza", composición de Joe junto con Ley Martín y en el que realiza un soberbio solo de piano; "Mango Del Monte" y "Cara De Payaso", ambos temas muy conocidos en la versión de Tito Rodríguez; "Agua Que Va A Caer".

Síntesis de: <http://www.geocities.com/BourbonStreet/Quarter/7014/lz.htm>.  
[http://www.herencialatina.com/Joe\\_Madrid/Joe\\_madrid.htm](http://www.herencialatina.com/Joe_Madrid/Joe_madrid.htm)na.com el: (20/06/12)

Joe Madrid logra resaltar los aportes colombianos al ritmo salsero en el mundo, al igual que El grupo Fania, reunió a los mejores exponentes del ritmo dentro del país, creando la orquesta, Colombia All Stars. Veamos la canción "Llegó la salsa"

Aja..., a gozar  
 Me liberé me liberé  
 La rumba te llama  
 Óyelo bien, la rumba te llama  
 Y con joe Madrid tú ves  
 Llega la salsa  
 saca tu geba a bailar  
 Que vamo a gozarla  
 Y con su nuevo tumbado  
 Llego la salsa  
 De Colombia pa San Juan  
 Y en Nueva York  
 De Caracas a Panamá  
 Y en Ecuador..."  
 "...Todititos la bailan...ay Dios

Los timbales llegó  
 Con la conga y el bajo...  
 El piano, la trompeta  
 La salsa llegó  
 Ya llegó ya llegó, llegó la salsa  
 ...canto para ti ni mí..."

Transcrita de [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (Rodríguez, sin año. Párr. 7) disponible en:  
[http://www.musicalafrolatino.com/pagina\\_nueva\\_38.htm](http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_38.htm) (22/06/12)

Como se puede apreciar, esta narrativa resalta y afianza procesos identitarios al nombrar algunos de los instrumentos característicos de la salsa y al realizar una especie de "apología" hacia los amantes del ritmo. En este sabroso tema, se destaca la "llegada de la salsa", la dedica a su amante: "canto para ti na má" y a los amantes de la salsa, a quienes disfrutaban bailarla y escucharla. Resalta algunos de los instrumentos característicos de los grupos salseros de la época: bajo, piano, trompeta, entre otros. Madrid toma los instrumentos involucrados en los arreglos y adiciones realizadas por él y los resalta en la misma narrativa, mostrando con esto resistencia a la influencia explícita de la salsa de otros países y mostrando con "tiene su tumbao", que Colombia también aporta al género. Crea la agrupación salsera "Colombian All Stars" que reúne algunos de los mejores cantantes de la década. Se evidencian muchas características que muestran la identidad generacional en el país.

Figura 4. ADULFAMID MOLINA DÍAZ



Imagen tomada de: <https://www.google.com.co>

Cantautor colombiano de música tropical y salsa. Nació en Corinto (Cauca) el 4 de agosto de 1939. Conocido en el mundo artístico como Piper Pimienta. Inició su carrera en "la Sonora del Pacífico" luego cantó en "Los Supremos". En los 70 fue llamado por Julio Ernesto Estrada -Fruko- para que vocalizara "A la memoria del muerto" con Fuentes, un éxito en las emisoras colombianas. Participó también en "The Latin Brothers", grabó el éxito "Las caleñas son como las flores", de Arturo J. Ospina y que hizo famoso el lema "Cali es Cali, lo demás es loma". Otros éxitos fueron "Duelo de Picotereros", "Velorio y baile", "Sucesos" y "Buscándote".

En 1977 pasó brevemente por la orquesta de Cheche Mendoza y se escuchó insistentemente en la radio con el tema "Por un sólo camino" grabado para el sello Discomoda. A finales de la década se uniría a otras estrellas de renombre de la salsa colombiana en la orquesta Colombian All Star interpretando canciones como Cañaveral, Así Se Baila, Varón Varón, Amor Mezclado, Mosaico del Recuerdo, entre otras... Muere asesinado en Cali el 4 de junio de 1998. (Salazar, 2011)

Se caracterizaba por ser muy buen bailarín y cantante, le gustaba cantarle a los sentimientos y las emociones que circundan lo popular. Vivió su niñez en el Barrio Obrero de Cali, en donde tuvo influencia en la música y el baile popular. Realiza otras producciones como: Cachumbambe, A la Loma de la Cruz, Valluna, entre muchas más, en la que se resaltan las cualidades femeninas, como características identitarias de exclusividad valluna. En estas narrativas se cuentan también las diferentes vivencias de las personas de la década lo que hace que muchas personas se sientan identificadas con sus enunciaciones cantadas, haciendo que los oyentes valoren el amor por la mujer valluna. Se cuenta también la desesperación de un hombre por el abandono de su amor.

Buscando vivo a mi prenda amada  
estoy intranquilo no sé qué hacer  
ayer la vieron en la quebrada  
me fui solito y no la encontré  
ya se jue mi compañera  
solo me dejo el retrato  
lo guardo en mi cabecera  
para consolarme un rato

ya se fue mi idolatrada  
se fue y me dejo llorando  
para mí la noche es día  
yo no como yo no duermo  
con sabor pa'la mami  
y vuelve otra vez  
marcando el paso  
..... lalalalala a lalala

donde estas mi dulce encanto  
dónde estás que no te veo

ven pronto a calmar mi llanto

En este fragmento de la canción salsosa se expresa lo que se siente ante el desamor, un sentimiento negativo que introduce al personaje principal de la narración, en el mundo de la tristeza y la desesperanza: “para la noche es día, no como y no duermo” siente que la vida se le acaba pues ya no tiene su amor. El personaje principal es o se entiende que es el narrador (cantante) quien dedica a sí mismo el tema diciéndose que se levante y continúe viviendo, que sin su amor debe seguir adelante, pero primero se lamenta de su tristeza “no sé qué hacer”. Se consuela con el recuerdo de su amada, ruega por su regreso ya que lo abandonó: “donde estás que no te veo, ven pronto a calmar mi llanto, ven a saciar mi deseo”.

Entra entonces en escena, a través del coro, quien le aconseja a “Quique”, personaje introducido a través del estribillo de la canción, a quien se le dice que no sufra más, que no la busque más: “no la busques más, déjala marchar”: hay que seguir viviendo ahora, luego de sufrir, hay que gozar. Y resalta el final de la narración contando lo que va a hacer. “ahora voy a bailar, ahora voy a gozar”, sale del dilema y se da la esperanza de que ella, el tercer personaje de la narración, se cansará de estar sin él y volverá. Además al inicio de la canción el cantante “Piper Pimienta” dice: “La música es lo que me mantiene vivo” (hablado al inicio del tema), dedicando el tema al público del Valle y dando a la música, una razón de vida. Finalmente es bueno denotar que en este tema participan otros cantantes como el mismo Fruko, Wilson Manyoma, Juan Piña y Joe Madrid como principales intérpretes del grupo “The Latin Brothers”.

Figura 5. JUAN PIÑA



Imagen tomada de: [www.google.com.co](http://www.google.com.co) (95/06/2012)

Juan Piña nació en San Marcos (Sucre) en 1951. Fue por muchos años la voz de la Orquesta de los Hermanos Martelo y en 1975 fundó junto a Carlos Piña la Orquesta la Revelación. Su voz acompañó también los coros de la época legendaria del Binomio de Oro y junto a Juancho Rois, grabaría una serie de inolvidables álbumes de música de acordeón, en el género del vallenato. Tomaba para sus repertorios, características de la música sabanera, referida más que todo a porros, danzones y fandangos, propios del uso del acordeón en la Costa Atlántica.

Participa solo en unos pocos temas clasificados como “salsa”, pero con esto forma parte del ramillete de exponentes del género en el país por su participación en una de las primeras canciones que impusieron su voz para siempre en el “Emigrante latino” del momposino Antonio del Villar, himno de estas barriadas que iban y venían a New York o Caracas: (Romero, 2001). En “El Emigrante Latino”

“Soy emigrante latino  
que llora en la lejanía  
añoro el pueblo querido  
que ha dado luz a mi vida.  
tierra pedacito de cielo  
que discutía dichoso tu  
puedo volver a cantarte una...”

En esta narrativa se pueden apreciar los sentimientos compartidos entre el hablante de la canción y los innumerables inmigrantes latinos en los Estados Unidos, quienes por razones políticas, sociales o económicas, se encuentran lejos de su país natal. En su enunciación cantada se narra el desarraigo de la tierra; el estar en un lugar extraño; sintiendo la añoranza del regreso, entre otros sentimientos que se convierten en características identitarias para las personas de la década, no solo en el país, sino también en otros países como Cuba, Puerto Rico y Venezuela entre otros, como ejemplo de una problemática característica de la cultura hispánica y afro latina, quienes sufren el problema del desarraigo y sienten para entonces el deseo de buscar el sueño americano.

La narrativa es una queja a dicha situación, un grito añorando y exigiendo una solución frente al desarraigo y una forma de resistencia frente al ejercicio colonial de oprimir al emigrante latino, lo que ha sido muy común en Estados Unidos, no solo para la década de estudio, también como una dinámica que continua actualmente, por lo que la canción cada vez que se escucha en la radio, actualiza dicha situación y continúa exigiendo la retribución de las necesidades de los pueblos oprimidos.

Figura 6. ENRIQUE URBANO TENORIO “Peregoyo”



Imagen tomada de: [www.google.com](http://www.google.com) (06/05/2012)

Nace en Buenaventura, (1917) se inicia en la orquesta municipal de su tierra con grandes aptitudes musicales. A la edad de 34 años crea su propia orquesta, El Grupo Bahía tocando boleros y ritmos caribeños. Toma elementos regionales de la Costa Pacífica, para popularizarlos a nivel nacional e internacional, mostrando y resaltando una forma diferente de tocar y cantar “salsa” dado que mezcla ritmos característicos de la salsa con ritmos autóctonos de su región, generando nuevos arreglos al género salsero. Pongo lo anterior en discusión ya que la salsa en sí se caracteriza por todos los ritmos con raíces africanas, caribeñas y en general creados en su mayoría por personas afro descendientes. Entonces si lo de los cantantes cubanos, puertorriqueños, venezolanos, entre otros junto a los cantantes colombianos catalogados como salseros, la música, adiciones y arreglos hechos por Peregoyo, también sería salsa.

“A partir de este año, a sus 44 años, la música del pacífico ya no es solo de los manglares, los esteros, los pueblos y los ríos del Chocó porque empieza a pertenecer a todos los colombianos cuando comienza a difundirse por la radio, a circular nacionalmente, a bailarse en las grandes ciudades y el currulao empieza a ser reconocido internacionalmente como un géneroailable, al lado de la cumbia, el porro y la gaita”. (Salazar, 2010).

Su importancia radica en el cambio realizado por él en la organología de la región al emplear formatos novedosos en combinación con las dinámicas musicales heredadas alrededor de doscientos años atrás. “Estudio la música raizal afro, de los montes, las selvas y los ríos de la costa...recogió el ritmo madre del currulao, el abozao chocoano, el aguabajo, el porro, el arrullo y el son montuno del Caribe, e incorporó el ritmo de la descarga, a semejanza de las orquestas cubanas”. (Salazar, 2010) Desde el Bambuco Viejo y el Currulao antes del uso de la Marimba. En cuanto a estos ritmos, no es difícil encontrar comentarios referidos a “folclor” pero si se toma con una visión decolonial, se deberían referir a estos ritmos como arte.

“Peregoyo” renueva los formatos musicales, alterando su estructura rítmica, melódica y armónica, pasando por el conjunto de marimba, los sextetos y los conjuntos de cuerda del Chocó y el conjunto de Bullerenge del Uraba, característicos de la población nombrada anteriormente por Ulloa. En la década del 60, logra expandir la música que hasta entonces era territorial para pasar a ser nacional, gracias a la radiodifusión. Inicialmente su música no tenía intenciones comerciales, tocaba y componía para amenizar fiestas religiosas en Mayo, con su orquesta “Vacaná” grabó canciones incluso con la voz de “La Negra Grande de Colombia”, Leonor González mina, con temas como “Mi Peregoyo” y “Mi san José”.

Discos fuentes lo busca, con la ahora muy clara intención de comercializar una música que ya era muy popular, que la gente quería escuchar, no solo en las fiestas religiosas, sino en la animación de otros eventos culturales y sociales. No por nada “Peregoyo”, término asociado a un vocablo regional que significa bien vestido o “trajiao”, “Emperegoyado” (Salazar, 2010 p.1)), como andaba siempre este maestro de la música del pacífico, quien llegó a ser

considerado el padre de los posteriores ritmos regionales en esa zona del país. Con historias o “narrativas cantadas” inspiradas en los lugares y pobladores de la región pacífica y la ciudad de Buenaventura. Aunque su producción estuvo basada básicamente en currulaos y porros, originarios y representativos del lugar, su música es una muestra de las fusiones posteriores que desembocarían en la salsa colombiana de las décadas posteriores. Siguiendo a Ulloa se puede creer que algunos conocedores del tema se equivocan cuando piensan que la salsa desplazó o usurpó el lugar que le correspondía a la música del pacífico:

Decir que la salsa es una instancia de exclusión de la música del pacífico es creer que la exclusión es un hecho reciente; es negar el carácter histórico de las distintas formas de dominación que han implicado el no reconocimiento, intencional, a la enorme contribución que la población negra del Pacífico ha hecho a la construcción de la nación colombiana, con todo lo que ella tiene de logros y de contradicciones. Decir que la presencia de la salsa en Cali le ha negado el espacio a la música del pacífico es atribuirle un poder que no tiene la salsa porque supone creer que la complejidad de esa exclusión, entendida como un hecho histórico, se explica por la sobre determinación de un factor único, suficiente y aislado de otras causalidades sociales. (Ulloa, 2002)

Ulloa se refiere a que dicha exclusión es algo histórico y cotidiano en nuestro país y no hay que achacarle a la salsa llegada de otros lugares, ni la exclusión ni la usurpación de la música del pacífico, ya que esta es consecuencia de prácticas de dominación social y cultural muy anteriores al auge del ritmo. Al igual que Ulloa se puede pensar que el pasado y las raíces del ritmo, son algo compartido y con un pasado esclavista en común de los pueblos latinoamericanos.

La salsa es tomada como parte de la identidad, cargada con la historia de los pueblos latinoamericanos, resaltando en sus enunciaciones el valor de la unión de países subalternizados por mucho tiempo, para salir de tal estado y comenzar una nueva etapa en el mundo, el de la libertad; el valor del amor y el arraigo por la tierra natal, entre otros, lo que presento como ejemplo de resistencia al ejercicio colonial en el mundo, en contra de lo cual expresan las narrativas cantadas de la salsa colombiana de la década del 70 – 80. En el tema “Descarga Vacaná” se pueden sentir los arreglos, con una imponente trompeta que resalta el trabajo hecho por Peregoyo a nivel instrumental y su Combo Vacaná, lo que realiza una apropiación y particularización del ritmo salsero. También se muestra en esta narrativa, una idealización de los aportes regionales y el lenguaje popular que resalta la región en la cual se desarrolla la canción: “de Buenaventura”; “La paila” “te traigo el combo”, entre otras expresiones que resaltan el lugar de enunciación de la narrativa cantada.

Figura 7. JULIAN ANGULO Y SU COMBO



Imagen tomada de: [www.google.com.co](http://www.google.com.co)

Julián Angulo Ponce es uno de los secretos mejor guardados de la salsa en Colombia. Nació en Guapi, (Cauca) y durante los setentas descargó uno de los estilos de música afroantillana más vertiginosos en la música popular. A lo largo de su carrera editó unos pocos discos y de su biografía poco o nada sabemos salvo los apuntes que aparecen en esta colección editada recientemente en Medellín por Archivo Musical. Apenas para diciembre, en “Disco Parlante” (programa desarrollado en la emisora) gozaremos con la salsa desvergonzada de Julián y su Combo Sabor. (UN radio, 2011)

Angulo, representante de la música del Pacífico colombiano, ritmos desarrollados desde siglos atrás, con Bambuco Viejo, currulao sin marimba, como representativa del “folklor” del pacífico colombiano. Concepto puesto entre comillas para debatirlo desde el punto de vista decolonial, ya que debería llamarse música o arte directamente, sin detenerse en este término de herencia colonial y empleado para subalternizar el arte cultural musical proveniente de países subalternos también.

Trabajó con un ritmo con una base instrumental de marimba y cununos: una especie de “tambor” elaborado con el tronco de balsa que era desocupado y cubierto con hoja de plátano seca y más adelante, con cuero de venado y que acompañaba la ejecución de la marimba en el litoral pacífico. Estos instrumentos son de gran importancia, ya que representa la esencia, la comunión entre el hombre del pacífico y la naturaleza del lugar, lo que afianza la identidad regional y muestra una de las principales características identitarias impulsadas por medio de estas narrativas cantadas, mostrando como otros exponentes una forma de resistencia a la imposición instrumental de la salsa en general, realizando arreglos y adiciones para particularizar el ritmo a nivel colombiano.

En la narrativa “Guaguancó Callejero” Angulo recrea uno de los ritmos cubanos en auge, pero agregándole arreglos instrumentales en su interpretación. En la narrativa se resalta una frase muy cotidiana en el lenguaje popular latinoamericano: “cuanto tienes, cuanto vales” que se podría describir como una crítica profunda al hecho de valorar a alguien por lo que posee en cuestión monetaria, lo que puede ser clasificado como una crítica al capitalismo y parte del ejercicio decolonial de esta narrativa cantada, que aunque no es del país, guarda

relación con las problemáticas comunes en los pueblos hispanos. Otra frase de la canción dice “ave María morena”, en la que se resalta el color de la mujer afro latina, tema común también en otras narrativas de la salsa. En la narrativa “La amenaza Verde” se resaltan una de las características latinoamericanas, el gusto por el fútbol, realzando al deportivo Cali, lo que regionaliza la canción salsera, acorde con la fama de la ciudad en cuestión salsera.

#### Caracterización General:

Desde sus inicios, la salsa colombiana le ha cantado a la cotidianidad, al amor y al apego a la tierra. El primer auge del movimiento salsero nacional fue encabezado por la agrupación “Fruko y sus Tesos”, que centró la temática de sus canciones en los personajes, los oficios y los actos de la gente afro caribe. Más adelante, la dirección del movimiento fue asumida por el grupo “Niche”, liderado por Jairo Varela y Alexis Lozano, quienes pusieron en marcha la idea de hacer salsa con elementos tradicionales del litoral Pacífico. Posteriormente, esta iniciativa se escindió en dos estilos diferentes: Niche fomentó una línea de trabajo más próxima al formato puertorriqueño, con temáticas que giraron en torno a la gente y sus preocupaciones. Guayacán, por su parte, mantuvo la idea original e hizo salsa con canciones que abordaban personajes y situaciones más regionales. (Álvarez, 2014)

La música, junto con la literatura, las danzas y la ejecución de instrumentos musicales, es el modo de expresión cultural por excelencia de las culturas afrocolombianas contemporáneas. La salsa ha acompañado los ciclos vitales de las personas afrocolombianas y afro latinas con ella se festeja la vida, se llora la muerte, se regocijan las cosas buenas de la vida, se rememora una historia de resistencia, se invoca a Dios y se exaltan las ceremonias rituales, se incentiva el amor y se exalta la sensualidad. Además de esto, muchos de los cantantes, compositores y agrupaciones de estas narrativas cantadas, han realizado arreglos sonoros e instrumentales que han particularizado el ritmo salsero, por ejemplo el currulao, se toca con marimba, dos tambores cónicos de un solo parche, dos bombos y los sonajeros tubulares de sacudimiento. Los coros están por lo general llenos de estribillos, fonemas y apologías a nombres o sobrenombres que exaltan diferentes personajes de la música latina a nivel local. Algunas de estas narrativas denunciaban la situación social de los sectores populares, sus sentimientos y emociones; expresan además críticas al gobierno o al opresor, expresando su oposición frente a la discriminación y frente a los procesos coloniales sin decirlo explícitamente, toda a través de las enunciaciones de las narrativas cantadas de la salsa.

## 7. DISEÑO METEDOLÓGICO

Se empleó en este trabajo la investigación cualitativa, como estrategia acorde para recolectar datos no numéricos, además de ser un enfoque flexible, en la observación de expresiones verbales y no verbales, así como la lectura de conductas y manifestaciones de un grupo social específico. Se entiende como la manera de interpretar, de leer un grupo social determinado, en su entorno, desde sus costumbres sociales, culturales y políticas, su forma de ser y estar en el mundo. Con la investigación cualitativa, se pueden interpretar las emociones y los sentimientos que las personas de esa generación sentían en interacción con las narrativas cantadas de la salsa colombiana y con la incidencia del contexto histórico político de la época desde un enfoque etnográfico:

La etnografía es uno de los métodos más relevantes que se vienen utilizando en investigación... consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como uno los describe. (González y Hernández, 2003). Citados por (Murillo y Martínez. 2010, pág. 1).

La etnografía se empleará aquí para identificar la gran aceptación y acogida que tuvo dicha generación por las narrativas cantadas de la salsa en el país, que para la época, tomaba las vivencias cotidianas en el contexto histórico político de la época, para narrar en sus enunciaciones cantadas, todo lo que sentían, vivían y expresaban, contribuyendo al desarrollo del pensamiento decolonial, a la generación de identidades y a procesos interculturales.

Para realizar la interpretación de situación vivida por la generación del 70 – 80, se realiza una revisión exhaustiva de las características de la época de estudio, en interacción con el desarrollo del género de la salsa y la asimilación de esta como característica de identidad, por parte de compositores, cantantes y orquestas más relevantes en el desarrollo del ritmo salsero en el país, mostrando su incidencia en la generación. Luego de esto se analizaron las enunciaciones de dichas narrativas, mostrando desde una lectura decolonial, los elementos que contribuyen al pensamiento crítico frente al colonialismo, la educación intercultural y la forma de ver las identidades en Colombia. Para lo anterior se identificaron en el contenido enunciativo de las narrativas cantadas, algunas categorías que de acuerdo al pensamiento crítico, inciden en las identidades: la decolonialidad, la interculturalidad, determinando en estas sus aportes e incidencias.

En la obtención y manejo del material de investigación, se realiza una convocatoria a posibles personas que hayan vivido esa década en su juventud, (algunos colegios distritales y otras empresas públicas y privadas) acorde con la edad juvenil de los mismos como sujetos de

estudio, organizando un directorio de informantes potenciales, para poder controlar y verificar la información, contrastándola con entrevistas y estudios adicionales provenientes de la red y que pueden contribuir al resultado de la investigación.

Luego de la selección de personas a quienes les gusta la salsa colombiana y que hayan pertenecido a la década en su época de juventud, son entrevistadas e interpretada la información obtenida con una perspectiva etnográfica y socio crítica, para describir su forma de ser y pensar sobre la situación social, cultural y política de la época en interacción con las narrativas cantadas de la salsa en el país, mostrando sus aportes al pensamiento decolonial y a la constitución de identidades.

Fue así que, se seleccionaron las entrevistas más relevantes a la problemática objeto de estudio, de un total de 15 indagaciones entre personas que para la década del 70 – 80 contaban con una edad entre 15 y 25 años de edad y que gustan de la salsa colombiana, cruzando dicha información con la situación histórico política de la época, el contenido enunciativo de las narrativas cantadas y la forma de pensar y de ver el mundo por parte de los entrevistados, junto a una lectura socio crítica de dichas narrativas para establecer sus aportes al pensamiento decolonial, la concepción y constitución de las identidades y su posible apoyo pedagógico a procesos interculturales en el país y el mundo.

### **7.1. INSTRUMENTOS, TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN**

En esta investigación fue importante el empleo de la entrevista, ya que es la mejor manera para realizar una lectura de la realidad social de quienes vivieron esa década. La entrevista es la relación interpersonal entre el entrevistado y el investigador con el fin de encontrar posibles respuestas o evidencias del problema a investigar o solucionar. Las entrevistas realizadas fueron de carácter semi-estructurado, ya que esto contribuye a guiar los propósitos de una investigación y permite que el entrevistado narre lo que siente y sabe, bajo su visión de mundo y considerando lo que piensa de la situación contextual planteada, en interacción con las narrativas cantadas de la salsa colombiana.

Se emplea la entrevista como herramienta para evidenciar una realidad humana, producto de situaciones sociales e históricas, vividas en forma directa por los entrevistados, para poder definir su realidad por medio del análisis de la información, apoyada por un cuestionario elaborado de preguntas, enfocadas en identificar las condiciones sociales, culturales y políticas de la generación; su gusto por la salsa, y la incidencia del contexto histórico en la constitución de identidades.

Para los resultados se emplearon además de las entrevistas, algunos materiales de archivo, lo cual fue importante para la investigación para escuchar directamente los testimonios y las historias orales que rodearían los sucesos vividos por personas de una generación en común. Al entrevistar se observa e interpreta la forma de pensar y de ver el mundo por parte del entrevistado registrando la información en forma objetiva, también se puede realizar una lectura contextual de todo lo que ocurría en dicho momento histórico político, identificando sus conductas, actitudes, características y condiciones de vida a nivel generacional. Además de esto, se emplea la biografía y el contenido enunciativo de las mismas narrativas cantadas, para caracterizar a los compositores, cantantes y agrupaciones de la época.

También se emplea como herramienta para el presente trabajo, biografías y fotografías extraídas de internet, con lo cual se pretende estimular a los lectores de la presente investigación, para que busquen, exalten y multipliquen la información sobre esta buena generación de cantantes y grupos pioneros de la salsa colombiana. De esta forma se sustenta la recolección teórica de la información, analizándola y relacionándola con las características histórico políticas de la década en cuestión, con el pensamiento decolonial y con su posible contribución a procesos interculturales en el país, todo lo cual se convierte en el hilo conductor de la presente investigación.

Se empleó para esto, un cuestionario de preguntas sobre el tema de investigación, equipo de videocámara, para la grabación, digitalización y análisis de la información, la que luego se archivará y conservará (archivo magnético) para su comprobación y evaluación, considerando que pueda servir como material de apoyo para futuras investigaciones o como modelo para estudios posteriores generaciones o ritmos musicales. Finalmente se ordenó, clasificó y redactó el material recopilado, para su respectivo análisis e interpretación.

## **7.2. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA.**

La mayoría del soporte teórico provino de una exhaustiva revisión bibliográfica a través de la cual, se logró estudiar, analizar e identificar las principales investigaciones sobre la temática de la salsa y las narrativas cantadas, sobre todo en el país. Fue necesario también el estudio y análisis del concepto de identidad, para visualizar en qué medida la salsa contribuye en su construcción y concepción. Así mismo, con dicha revisión bibliográfica, se pudo entender y relacionar el contenido de las narrativas cantadas de la salsa, con la decolonialidad, la educación intercultural y la constitución de identidad generacional.

En dicha revisión bibliográfica, se proporcionan las fuentes necesarias para poder identificar las diferentes categorías abordadas en la investigación y que pueden ser encontradas en

internet, con procedencia seria y sustentable, para dar evidencias relacionadas con la problemática planteada. La revisión se complementa con la definición de concepciones actuales sobre identidad, colonialidad y algunos análisis sobre la narración, como forma de inmortalizar las situaciones sociales, políticas y culturales que viven las personas a través de la historia.

## **8. RESULTADOS Y ANÁLISIS.**

En la salsa del país, la mayoría de los cantantes o agrupaciones de salsa en la década del 70, reflejan por medio de sus narrativas cantadas, las vivencias cotidianas de la sociedad barrial colombiana. Aunque algunos de los exponentes salseros en Colombia no tuvieron la misma trascendencia que otros, sus temas musicalizados guardan las mismas características identitarias que otros con mayor trascendencia musical.

Al caracterizar, recrear, rescatar, identificar y valorar los aportes nacionales al género de la salsa, se logra recordar las enunciaciones y mensajes contenidos en estas narrativas que piden: respeto a la diferencia, hacia la diversidad, lo regional, lo personal, lo colectivo, lo intercultural, hacia la libertad, hacia el amor, hacia lo ideológico, entre otras temáticas de algunas de estas narrativas cantadas de la época, como “Improvisando” y “Botando Corriente” (1970), de Fruko y sus Tesos: en estas de las primeras narrativas, se muestran los aportes instrumentales regionales al ritmo salsero, aclarando que la salsa incluye una estrecha relación entre los instrumentos empleados y el cuerpo.

“Improvisando” (1970). Del álbum Tesura. La salsa en evolución comercial en Colombia. Primer trabajo de “Salsa” de Fruko y sus tesos. La música clásica e instrumental estaba en auge en Europa y E. U. Este tema fue realizado con el tema “Tesura” que fue el primero de Fruko y Sus Tesos. Con la autoría Boris A. Usma. Con un conato de fraude en las elecciones para presidencia en el país, algunos sectores políticos se sintieron afectados y es por lo cual, se forma el M 19 de Abril. Un hombre que expresa su tristeza a través de una melodía.

El canto es empleado para desahogar la tristeza. Se comparte con los demás las penas comunes. En este contexto, Teso significa “El duro del barrio” frase popular en los barrios latinos de Nueva York. Lo instrumental es una competencia contra la música occidental clásica, nos da una forma de descolonización musical e impulsa la decolonialidad al resaltar los arreglos hechos desde el país al ritmo salsero.

“Improvisando” recrea el valor de la amistad, pues con los amigos se comparte, se cura o se vive la tristeza, ya que forma parte de la identidad. Había muchas personas inconformes ya que el régimen del Frente Nacional, continuaba en el poder sin permitir la participación de otros partidos que no fueran Conservador y Liberal. Se puede entender con esta situación una

especie de colonialismo interno de la política, al no permitir con esto la participación de todos los partidos.

Es una buena muestra de la salsa “Brava”, “Dura” que para entonces entró en auge a nuestro país y que fue desarrollada por Fruko y Discos Fuentes. Refleja el estado de ánimo de los habitantes de los barrios latinos en E.U. por la discriminación y exclusión a que eran sometidos, lo que causaba tristeza, pobreza y carencias vitales del pueblo latino. Para nadie era un secreto que la etnia afro era discriminada en la década del 70, encontrando en la salsa una forma de resistencia al pensamiento colonial.

“Botando Corriente” (1970) Julio Ernesto Estrada, Fruko y Mario Conga. Se desarrolla en una situación política represiva. En época de violencia y discriminación política, manteniendo preocupación en los habitantes del país. Se dice de una persona negra que trae su música a su gente “bota corriente”. Dice que uno debe pensar muy bien las cosas, multiplicar la música, llevarle alegría y música al público. Habla de la esencia del cantante: llevar su ritmo a los demás sin temor al hablar sobre la situación política y social en el país.

“Lamento Cubano” (1973). Álbum: El Violento. Tema que es interpretado por el auge de la anterior dictadura cubana, antes de la revolución de 1969. Inspirado en la dictadura de décadas anteriores en la isla. Autor: Eliseo Grenet (cubano) Intérprete: Wilson Saoko junto a Joe Arroyo. La corrupción política se encuentra en auge en el país, Santofimio Botero es acusado de peculado y falsedad en Colombia. (El Tiempo, 1978); el secuestro es practicado por los grupos guerrilleros, previo a las elecciones de 1974 con Lleras Restrepo quien sería el presidente.

En la carátula del álbum El Violento se muestra a Fruko con un revólver, como haciendo apología a la revolución en Cuba-Significado: “Lamento cubano”; reflejó tan vivamente el malestar y descontento del pueblo cubano, sometido a los desmanes de la dictadura Machadista, que su autor se vio obligado a emigrar.” (Espí. 2013) narra la identidad cubana y el sentido de pertenencia a la isla. Lucha por la libertad del pueblo cubano de la opresión. La canción habla también de la libertad de la dictadura, es un grito decolonial, que a pesar de no estar inspirada en Colombia, comparte situaciones comunes en Latinoamérica en la década del 70 – 80. Se puede pensar que con este tema se renueva el sufrimiento cubano por la constante crisis política en Cuba y por la continuidad de la situación con el triunfo de la revolución, ya que muchas familias fueron separadas.

Tronco Seco (1973). Escrita durante el crecimiento urbanístico en las ciudades colombianas y durante la lucha bipartidista, convertida en lucha de clases. El Frente Nacional monopolizaba la política nacional, impidiendo la participación de otros partidos. Autor: Osvaldo Zenón. Una década en que crecen las urbanizaciones piratas en las principales ciudades. La crisis política ahondó la brecha social. La exclusión en política de diferentes

sectores políticos agravó la situación; crecen las protestas sociales. Cantada por Fruko y Sus Tesos. Un hombre que ha sufrido por el amor de una mujer y que ahora ha podido olvidarla. El hombre piensa que es más fácil olvidar a una mujer luego de amarla mucho, compara a la mujer con un tronco seco, al que aunque se riegue ya no crece más. Para él la mujer se portó mal y cree que ya no vale nada. Narra el amor, el olvido, las relaciones de pareja, el orgullo. Década en la que los recursos literarios son muy empleados en el lenguaje de la música. El amor cuando ha terminado ya no vale nada de lo que se haga para recuperarlo. La mujer se aprovechó del hombre y ahora es él, quien no quiere estar con ella.

A La Memoria Del Muerto (1972). Fruko y sus Tesos. Aumento de las protestas sociales en el país. Inconformidad política y social. Debido al gobierno aún vigente del Frente Nacional lo que agudiza la violencia derivada de la exclusión política. Autor: Gilberto Méndez. El gobierno de Colombia presenta su dimisión. Piper Pimienta Díaz: esta narrativa habla de un muerto que expresa la forma como quiere que sus amigos y familiares, sientan su muerte y entierro. La muerte en la cultura negra no es el fin, es el inicio de la vida eterna, no hay que llorar sino celebrar. Se le canta a la alegría, a la muerte como otra vida. Era cotidiano para la década del 70, que algunas personas pidieran una despedida distinta al llanto en su muerte. Se recrea en este tema una de las frases populares de la época: “el muerto al hoyo y el vivo al baile” la muerte tomada como el inicio de la vida eterna.

A La Loma De La Cruz (1974). Orquesta: The Latin Brothers, álbum El Picotero. Canta Adulfamit Molina Díaz: para ese año la explotación minera no tiene ninguna regulación en el país. Los cerros eran explotados ya por compañías extranjeras. Cali así mismo, ya era considerada lugar para conciertos de salsa a nivel internacional. Para ese año, como de costumbre, suben los cristianos a adorar a las cruces que tiene una historia con esclavos. Trata de que la gente se dirige a adorar las cruces, a pedirles favores o pagar penitencias. La canción muestra la fe de los caleños, que suben todo el año a adorar el monumento. Recrea la Fe Cristiana, el cumplimiento de las promesas, en la narrativa se relaciona la situación del país, cuando la minería no estaba regulada. Es una apología a un sitio de peregrinación en Cali, y una protesta abierta a la explotación minera por parte de su autor, quien dice que por su explotación, la loma “ya casi se desploma”.

“Las Caleñas Son Como Las Flores”, The Latin Brothers. Autor: Jorge Arturo Ospina Piñeros (1974): Cali era el centro de la salsa en el país. Las caleñas se hicieron famosas por su forma de bailar salsa. Para el hombre la mujer es algo muy especial, es quien lo inspira, es parte de su identidad, expresa la idolatría que le produce la mujer. Su autor compuso siempre temas relacionados con la belleza de la mujer, de la mujer caleña, una de las características de la ciudad y por eso se les compara con las flores más hermosas. Es tal la belleza femenina, que es digna de ser comparada con la naturaleza. Recrea la belleza, el amor y el respeto por la mujer caleña, el sentido de pertenencia a la ciudad. Este tema fue seleccionado como himno de la ciudad en 1975, año en que se declara como el año internacional por la ONU. El tema

toma importancia, por haber sido declarada Cali como capital mundial de la salsa. La ciudad toma como uno de sus himnos musicales este tema, el cual pone a bailar toda una generación en el país.

“Que No Pare La Rumba”. 1974. Álbum EL picotero. Canta Piper Pimienta en el gobierno de Alfonso López Michelsen. Hay diferencias limítrofes con Venezuela por el Golfo de Venezuela; reactivación de las relaciones con Cuba; surgimiento del M19 de Abril. El presidente gobierna con cierta tolerancia frente al naciente narcotráfico en el país; en 1977 se enfrenta un paro cívico nacional. Esta narrativa nos dice que si no está el sonero, entonces no hay rumba. La salsa prendió la rumba con su llegada al país. El tema hace reverencia al ritmo y pide que no pare. Se anuncia la llegada del sonero mayor, Piper Pimienta para que la rumba no pare. Es dedicada a todas las “sardinas gozonas” de Cali. Se recrean las fiestas, las reuniones con piquete incluido, el guaguancó del tema, un himno a la mujer morena: “atiza corazón, bombón de chocolate”. La salsa se presenta como ritmo popular en el país, terminando el Frente Nacional y en la presidencia de Michelsen, en la cual se toman medidas antipopulares y dignas de protesta; Impulso de la salsa colombiana en el país: “que no pare la rumba”; la salsa colombiana prendió la rumba en el país.

El Cocinero Mayor (1978). Fruko y Sus Tesos. Autor: Isaac Villanueva Álbum del mismo nombre. Lucha frontal del gobierno hacia la subversión. Hubo pocos votantes, causado por lo reciente fin del Frente Nacional que produjo un empobrecimiento ideológico en el electorado. Con la Presidencia de Turbay Ayala. Llega la televisión a color en Colombia: un hombre que está alabando a los platos típicos de su pueblo y la habilidad de emplear la “salsa” como aderezo principal. Se realiza una analogía entre el uso de la salsa en la cocina, y el auge del ritmo salsero en la música. La salsa en Colombia se sazona y produce un buen plato musical. Se resalta la identidad cultural, la cultura culinaria, en Cartagena y la identificación musical con la salsa como ritmo de moda. Esta narrativa nos muestra la importancia de la salsa al ser “sazonada” con los ritmos caribeños y regionales para producir un plato salsero, con ingredientes internacionales y colombianos. Se compara La habilidad del cocinero con la del compositor salsero. Impulsa la descolonización del ritmo en el país.

El Preso. (1975). Fruko y sus Tesos. Autor: Álvaro Velázquez: Auge del narcotráfico en el país, envía drogas a EEUU y las islas del caribe; Entra en rigor la nueva constitución cubana; Dictadura de Videla en Argentina; Auge de la dictadura chilena de Pinochet; Elecciones en EEUU con Jimmy Carter; Fidel Castro asciende a la presidencia de Cuba; Auge de “La Dimensión Latina” de Venezuela: La canción fue compuesta en honor a un amigo del compositor, quien fue condenado a 30 años de cárcel, por llevar dos maletas con droga en Toronto (Velázquez, 2014). La narrativa habla de lo dura que es la vida de un preso en Colombia, vivir siempre rodeado de cuatro esquinas en una celda, esperando el día de la muerte, es una adivinanza y concluye siendo un himno para los presos del país. (Velázquez, 2014)

Su autor le dice al preso que siempre hay que conservar la esperanza de libertad. Esta narrativa recrea la libertad, el amor de un hijo por su madre, el arrepentimiento por lo hecho y la esperanza de volver a ver al ser más querido. En la época del narcotráfico, cuando se “atrapaba” a alguien con droga, como al personaje de la canción, como actualmente, era condenado a muchos años de prisión. “El Preso” es un tema insignia de la salsa y ha trascendido todas estas generaciones, en la que se narra la necesidad de mantener viva la esperanza de libertad para un condenado, no hay fiesta donde no se baile este memorable tema de la salsa colombiana. Es un ejemplo de cómo se introducían las situaciones cotidianas del país en la salsa para la década en cuestión.

“Agua Que Va A Caer”. Colombian All Stars Joe Madrid. (1978). Vocalista Jairo Licazale. Continúa la década de la difusión de la salsa en el país. Arreglos de instrumentos realizados solo en Colombia, por Joe Madrid, maravilloso arreglista y productor musical quien tocó con la Colombia All Stars en ese año. La canción es adaptada con sonidos de piano por Joe Madrid. Rafael Cortijo y su Bonche. (1976). El tema es realizado por el precursor del Gran Combo de Puerto Rico: Rafael Cortijo. Fue él quien difundió el tema, que es tomado por otros cantantes como Madrid, para reproducirlo luego de ciertos arreglos instrumentales, con Joe Madrid. Esta narrativa es una advertencia al aguacero que se aproxima en mayo, cuando moja a todo aquel que no se resguarda.

En toda Latinoamérica siempre han sido muy famosos los aguaceros de mayo. El tema es una advertencia: “déjala caer” y “cuidado que te moja los pies”. Se le canta en esta narrativa a la cotidianidad que nos evoca un aguacero y a la idiosincrasia rumbera latina. La salsa representa a todos los latinos. La salsa es traída al país por Fruko, sabiendo que como colombianos nos sentiríamos identificados con este maravilloso y rumbero ritmo. El tema le canta a la cotidianidad, se podría decir que los aguaceros son como la salsa, nunca dejará de llover y la salsa nunca dejará de sonar.

Llegó La Salsa (1976). El tema se crea en el contexto de la difusión de la salsa en el país. Así mismo, en la década continúa el colonialismo en toda Latinoamérica y el apoyo a dictaduras por los EEUU en todo el continente. La salsa en Colombia se estaba mostrando al mundo. Nuevos arreglos relacionados con ritmos autóctonos del país, imprimen al ritmo salsero algo novedoso para mostrar al mundo la identidad colombiana de los latinos. Joe Madrid y su orquesta. Este tema hace una apología a la llegada de la salsa al país y a esos nuevos arreglos realizados por Madrid. Es una muestra del impulso a la decolonialidad en cuestión de salsa en el país.

La salsa se muestra del país a otros lugares, con muestras de la identidad regional, como dice la narrativa: “con su nuevo tumbao”, que son los cambios o arreglos hechos por Madrid al ritmo y los muestra a San Juan, New York, Caracas, Panamá y Ecuador, los centros de

circulación del ritmo en América. El tema recrea las particularidades de la salsa en Colombia, su llegada y evolución. La salsa se asimilaba a su llegada y se le imprimía diferentes sonidos o instrumentos, según la región. Madrid le adiciona algunos arreglos musicales y la particulariza antes de mostrarla al extranjero anunciando la llegada de la salsa de Colombia para el mundo.

“El Nazareno” Los Afroins De Colombia. Autor: H. Williams (1974). Para entonces no solo Fruko y sus Tesos reunían cantantes de renombre; Los Afroins de la INS (Industria Nacional del Sonido), fue una agrupación que reunió ese tipo de cantantes, respondiendo al auge del ritmo en el país. Roy, Lucho Puerto Rico, Alfredo Linares, pianista, compositor y arreglista; Agustín Martínez “El Conde”, arreglista musical y el argentino Oscar Toscano. (Altahona, 1972) Para esa época, muchos cantantes se inspiraban en “El sonero Mayor” como fue llamado Ismael Rivera. El auge y la acogida de este grupo, hizo que discos Fuentes creara la agrupación Afrosound, para que compitiera con ella, a cargo de Julio E. Estrada “Fruko”. (Cardozo, 2012)

El personaje de “El Nazareno”, estaba de fiesta y comienza a escuchar la voz del Nazareno: “Tu sonrisa y rodeado de hipocresía”. La narrativa dice que así alguien haya sido malo, uno lo debe ayudar cuando lo necesite. Significa que si se evoca al nazareno, nada puede salir mal y él protegerá a los amigos. Si uno actúa bien con los amigos, entonces a uno también le va bien en la vida. El bien trae el bien y “lo malo nunca se acercará”. Se recrea la fe cristiana, muy arraigada en los países latinos. La amistad y la bondad son características propias de los latinoamericanos. Para la década, la creencia en el nazareno estaba más arraigada que actualmente: si alguien veía o se le aparecía el nazareno, era algo normal. La narrativa expresa características identitarias de los pueblos latinoamericanos. El latino se identifica con la fe cristiana, con la amistad y la bondad.

“Orgullosa”, Los Afroins De Colombia, con Alfredo linares. Autor: Pedro Flórez. (1974). En la presidencia del electo Alfonso López Michelsen. La guerrilla inicia sus actividades revolucionarias en el país con el robo de la espada de Bolívar y el robo de armas en el Cantón Norte de Bogotá. La narrativa habla de cómo una persona es orgullosa, al ignorar a su enamorado quien le ofreció su corazón, es una queja al desamor de una mujer, y se le tilda de mala por no corresponder al amor de su enamorado e ignorarlo. El amor es recreado como algo recíproco y opuesto al orgullo. En esta década aún se conserva o se acostumbra, el estar enamorado y cantarle a la mujer amada. Es una queja a la mujer que luego de “ilusionar” al hombre, lo deja de una manera orgullosa y es calificada por el hombre como “mala” por no quererlo.

“Virgen De La Cueva” de Luis Mosquera. (1974). Del álbum Pluma y su salsa y Los Afroins. Apoyo a dictaduras por Estados Unidos en Suramérica, para contrarrestar los efectos y la expansión del comunismo en el continente, derivado del auge de la revolución cubana. En el

país es la década de las protestas, por los escasos recursos, sobre todo para las clases populares. Se habla de los derechos indígenas, dejando de lado las comunidades negras. “sin agua ni luz, ni cuerpo ni empleo”. No eran ya extraños los apagones o rogarle favores a la Virgen de la Cueva. Se está protestando contra las malas condiciones del pueblo. “que ple ple ple que blablablá, engañando al pueblo y no arreglan na”. Recrea el valor de la solidaridad: se exige el derecho del pueblo a contar con condiciones básicas. Es una crítica social de su autor al desarrollo bajo condiciones de pobreza: “muchas avenidas, muchos edificios, pero la barriga ruge a puros gritos”.

Estas narrativas contienen elementos comunes, con gran valor identitario, decolonial e intercultural, y que pueden servir como un modelo pedagógico y analítico generacional, contribuyendo de esta manera a la educación intercultural, uno de los principales objetivos de esta investigación. “A La Memoria del Muerto” (1972): narrativa que cuenta el pensamiento de muchas personas de la década a quien no les gustaba la tristeza en los velorios. En la cultura latina, es costumbre, como dice la narrativa, tomarse unos aguardientes en honor al muerto, incluso bailar para despedir al difunto. Todo esto forma parte de la idiosincrasia latina, afro colombiana.

Se escogen estas narrativas, solo como una fiel muestra de su contenido identitario, intercultural y decolonial, ya que son muchas las canciones con características similares en cuanto al ejercicio de resistencia propuesto en la investigación. Además, estas canciones salseras son las más nombradas por los entrevistados y son las más trascendentes en los diferentes archivos encontrados, son temas insignias de la década en cuestión de salsa colombiana, se escuchan aún en fiestas, discotecas y conciertos, no solo en Colombia sino en todo el mundo.

En la narrativa “El Preso” (1975) de Fruko y Sus Tesos: que habla del sufrimiento de las personas que por un error están entre rejas; Esta narrativa describe con ironía “que negro es mi destino”, para mostrar las penas de un condenado, lo curioso es que el compositor del tema emplea la palabra “negro” como algo malo (como han sido calificadas las personas negras, en el sentido racista y de colonialidad del ser). El tema enseña que se debe ser bueno para no estar privado de la libertad “30 años de condena”; para no dejar de ver a los seres queridos y para poder disfrutar de las cosas buenas de la vida. Esta narrativa, como se explica en la matriz de análisis, nace de la visita de su compositor, a un amigo preso. Esto muestra además, las cosas que a cualquier persona le pueden ocurrir en la vida, nadie está exento de llegar a una cárcel.

“El Mulato” (1979) con Joe Arroyo, que es el Mismo “Rebelión” (1986), tema en el que se protesta contra la discriminación y la esclavitud; entre otras. Expone los problemas de discriminación a los que se ha visto enfrentada la etnia afro descendiente. Siendo la misma

“La Rebelión” por La Protesta (1986). (Santana, 2011). Se puede interpretar en esta canción, la consolidación del sentido de pertenencia y exigencias de respeto como cultura:

Es el año 1600,  
a Cartagena llegan los barcos  
cargados de negros,  
época de la esclavitud,  
jajajajajajaja...  
En los años 1600  
Cuando el tirano mandó,  
las calles de Cartagena  
aquella historia vivió  
cuando allí,  
llegaban esos negreros  
africanos en cadenas  
besaban la tierra  
esclavitud perpetua ...

esclavos de un español,  
que les daba muy mal trato  
Y a su negra le pegó.  
Pero entonces,  
se reveló el Negro guapo  
tomó venganza por su amor  
y aún se escucha en la verja:  
no le pegue a mi negra...  
...español no le pegue a mi negra  
no le pegue a mi negra...  
Esta es la historia de un mulato,  
que defendió su amor  
con su propia sangre.

...Un matrimonio africano

Aquí se puede ver que el personaje de la narrativa expresa sin prejuicio lo que es: “negro guapo”, por defender su amor es capaz de vengarse del español, mostrando con esto sus características identitarias de fuerza, valor para conservar el amor y exigencia de respeto al opresor hacia su amada. Como en el tema anterior, también se pueden encontrar características o valores similares en: “Libre soy” de “La Bandita” (1975); “El Preso” (1975). Narrativas muy parecidas en su mensaje apolítico a la libertad y su queja por el dolor de estar en una cárcel, además de la exaltación del amor por la madre, y por los mismas concepciones identitarias: no se habla del negro con sentido subalternizado, sino que se resalta con dignidad y orgullo, lo cual muestra una forma de resistencia a la manera subalterna de concebir las identidades latinoamericanas.

Lo anterior se puede sustentar en el hecho de que para la década del 70, la discriminación continuaba con más fuerza que en la actualidad, pero los descontentos sociales que se expresaban por esta situación eran entonces muy tímidos. La narrativa toma el concepto de la identidad, subvirtiendo la dominación ejercida a través de concepción colonial del término “mulato” heredado e impuesto por culturas dominantes: “Las rebeliones de “indios”, “negros” y “mestizos”... con sus nuevas identidades y con un nuevo universo intersubjetivo y cultural, se hicieron frecuentes a lo largo de todo el siglo XVIII y la resistencia política y cultural se hizo masiva y generalizada. Las guerras de emancipación tuvieron su origen en esas rebeliones...” (Quijano. 2000).

Los lugares y ciudades también son un elemento identitario en común en estas enunciaciones cantadas: “con las mujeres de Cali me voy a bailar”. Muchas narrativas expresan el arraigo a una ciudad, un barrio o a sus espectaculares paisajes. En el tema “El Patillero” de Fruko y

sus Tesos (1977): una narrativa que cuenta como su creador (Julio E. Estrada) introduce una situación que él ha vivido y lo narra en forma de enunciación musicalizada:

Fruko: en Barranquilla a la sandía le llaman "patilla", y al que vende la patilla le dicen "Patillero". y entonces el Patillero iba con su carga de patilla y, de pronto, un carro lo chocó y las patillas perdieron el agua y quedaron todas sin sabor, y alguien que vio eso se rió del Patillero, y él da esa sentencia: (procede a cantar) "oiga, señor, eso me lo paga el bocón", porque se rió de él. (González, 2007)

Entonces vemos como Fruko extrae de una situación vivida por él, para componer una de estas narrativas. Le da esta información al entrevistador de manera directa: "alguien se burló de cómo quedó la fruta y el Patillero, que ya no podía vender las patillas, le cobra al que se burló de él": "esto me lo paga el bocón", dice. Vemos pues que esto se puede caracterizar como una historia oral, ya que es un testimonio de algo que a través de la canción, se universaliza. Se puede explicar también si: "El testimonio puede ser parte de una experiencia colectiva compartida más amplia, pero está siempre matizada por los sentidos y las experiencias personales". (Aceves, 1993).

En esta narrativa se recrea lo regional: se nombran las calles cotidianas por las cuales pasan los vendedores ambulantes (Carrera de la Paz, Paseo Bolívar, San Nicolás y San Blas) como el vendedor de patillas, que es narrada por el compositor Roberto Solano y cantada por el Joe Arroyo en Fruko y sus Tesos: "se le veía en Barranquilla, Medellín, Bogotá o Cali, identificado como el autor de aquellas crónicas urbanas convertidas en exquisitas melodías" (El Espectador, 2011) ; se recrea el valor de la alegría: con esta historia, el compositor hace que todos imaginen la escena del vendedor de patillas cuando se estrella con un camión, que al romperse las patillas, salieron amarillas como decía el bocón, lo que es causa de risa y alegría ya que la burla por lo malo que le pasa a alguien.

Para la década del 70, los barranquilleros en un aparente acto simbólico de protesta, continuaron llamando a las calles por su antiguo nombre, -como se puede evidenciar en "El Patillero"- ya que al parecer no gustaban del anterior cambio:

En Barranquilla se les dio nombres a las calles y callejones -actuales carreras-, como en muchas ciudades del mundo, hasta hace unos 60 años, cuando el gobierno de turno decidió cambiarlos por la nomenclatura actual. Según el veterano periodista deportivo y cronista Chelo De Castro: "La estúpida nomenclatura que unos 'expertos' bogotanos le clavaron a Barranquilla hace ya más de 50 años" (Villalobos. 2004)

Se nombran en esta narrativa, algunas de las calles de la popular Barranquilla de los años 70, dado que para entonces las personas aún mostraban una especie de resistencia a los cambios de nomenclatura en la ciudad llegados de la capital, con lo cual se cambió los nombres populares de las calles por números, copiando el modelo de otras ciudades en el mundo. Los

habitantes sin embargo, continuaban llamando o haciendo referencia a sus calles con los antiguos nombres, que para ellos significaba parte de su identidad.

Esta oposición se puede calificar como un ejercicio decolonial por parte de los barranquilleros que al escuchar este tema recuerdan a la Barranquilla de los años 70 en que se popularizó la ciudad y se superpobló, llenándose de vendedores ambulantes informales y rebuscadores de toda índole. En la capital del país también se recuerda con nostalgia los nombres de las calles en el centro histórico, como la “Calle de Los Amigos” entre muchas más, que nos muestran como el sistema dominante realiza una especie de borrado identitario al pasar la nomenclatura a números: ya no somos nacidos en la calle tal sino que no somos más que un número.

No es pues difícil descubrir, muchos elementos identitarios y contextuales similares en varias de estas narrativas cantadas: por ejemplo en la canción “Cuídate” de Los Afroins (1973), con el tema “El Preso” de Fruko y Sus tesos (1974), lo curioso es que “Cuídate” fue menos famoso por razones publicitarias, pero si escuchamos los dos temas son muy similares: En las dos se narra la historia de un preso que queda solo y desamparado. La diferencia radica en que en “Cuídate” el preso luego está libre y aconseja “cuidar” esa libertad, pues dice que vale mucho. En “El Preso” el penado solo espera la muerte, su condena es perpetua, pero igualmente, pide para que no le ocurra a otro, lo que le sucede a él. (Ver anexo 5).

En “La Masacre” de Los Afroins de Colombia por ejemplo, se cuentan los sucesos diarios vividos por pescadores, sus amoríos y sus aventuras, con lo que los jóvenes de la época podían sentirse identificados ya que vivían en interacción con estas narrativas cantadas: las escuchaban mientras estaban en la casa, mientras trabajaban, cuando estaban de fiesta. La salsa se nutre entonces, de elementos identitarios y vivenciales comunes, muchas veces provenientes de diferentes regiones del país, lo cual convierte estas narrativas cantadas en algo muy relevante en la constitución de identidad de dicha generación.

Esto demuestra la importancia encontrada en las enunciaciones de estas narrativas cantadas, las cuales contribuyen en la constitución de identidades, en la generación de la época. Además, muchos de los grupos y cantantes de la década, formaban parte de las comunidades afro descendientes, una etnia discriminada durante toda la historia, lo que en algún modo fue un aliciente para expresar su descontento con esta situación de discriminación, de pobreza económica, de falta de reconocimiento, entre otros aspectos, todo lo cual se expone a través de las narrativas cantadas de la salsa.

Al igual que en otros lugares y países, la salsa en Colombia se nutre de ritmos musicales regionales anteriores a lo que posteriormente se llamaría salsa. Es así que se puede afirmar que los arreglos rítmicos desarrollados por Peregoyo, son tomados como base para fusionar las características del ritmo salsero y combinarlas con elementos locales y regionales, dando

como resultado las narrativas cantadas de la salsa de los años 70s. a nivel internacional las raíces de la salsa son:

Boogaloo: ...el swing de las grandes orquestas latinas aparece como antiguo a los ojos de los jóvenes latinos de New York...se produce la fusión de música latina, twist, rhythm'n'blues de la que va a nacer el boogaloo; El Mambo: tuvo su primera aparición bajo el nombre de Diablo, cuando el tresero Arsenio Rodríguez integra al danzón (en ese entonces Ritmo Nuevo) elementos provenientes del Son Montuno. Este nuevo estilo está marcado por la tumbadora, la síncopa del piano, y los trompetas tocando jazz, mientras que el tres subraya el ritmo, cha, charanga, songo, Mozambique, bomba, plena, entre otros, fusionados con el jazz, Chachachá: Estilo descendiente del danzón, el chachachá nació a principios de los años `40, impulsado por la orquesta de Arcaño y sus Maravillas... Danzón o Danzonete: La contradanse francesa entra y se hace mestiza, dando nacimiento a la contradanza, y su música se llamará danzón. El danzón es apreciable hoy en sus descendientes estilísticos el chachachá, el mambo, y el ritmo nuevo; Bomba: gran tambor utilizado en Puerto Rico. Nombre de un baile y un canto africano; entre otros. (Arteaga, 1995)

A pesar de que todos estos ritmos eran diferentes, también confluían en su esencia: mostrar los valores afrolatinos y caribeños: el amor por lo propio, por la naturaleza, por el baile, por la alegría, por el amor, entre muchos más. Como se sabe el origen primario de todos los ritmos que confluyen en lo que se conoce como “Salsa”, tiene origen en los tambores que empleaban los esclavos africanos, para que no fuera entendido el mensaje por sus amos: “Los tambores sirven para varios propósitos, no pocos de ellos relacionados con la comunicación” (Galeano, 2014)

También juega un papel importante la gran variedad de celebraciones religiosas y civiles. Los tambores siempre han formado parte de todo tipo de ceremonias, fiestas, desfiles militares, entre otras características que han sido la base principal en el desarrollo de la salsa en el mundo. Así pues el ritmo durante su expansión y evolución, recibe adiciones y fusiones aplicadas por los arreglistas, compositores y cantantes quienes gustaban del ritmo.

Es así que “Peregoyo” por ejemplo, grabó no solamente currulaos, arrullos y otros aires regionales, sino también géneros de origen caribeño (cubanos y puertorriqueños) como la guaracha “Chechundino”, la bomba puertorriqueña “Bola de agua”, de Mon Rivera; pachangas como “Che pachanga” de Marcos Micolta, su vocalista principal; el son montuno “Sabor de Vacaná”, del mismo Micolta, y descargas como “La descarga Vacaná” de Urbano Tenorio, entre otros.

En la narrativa cantada “Mi Buenaventura”, de Petronio Álvarez:  
Peregoyo y su Combo Vacaná – “Mi Buenaventura”

Bello puerto del mar  
 mi Buenaventura  
 donde se aspira siempre  
 la brisa pura.  
 Bello puerto del mar  
 mi Buenaventura  
 donde se aspira siempre  
 la brisa pura.

Eres puerto precioso  
 circundado por el mar  
 eres puerto precioso  
 circundado por el mar  
 tus mañanas son tan bellas  
 y claras como el cristal.  
 tus mañanas son tan bellas...  
 Fragmento tomado de Youtube.com

Su autor dedica la narrativa a una tierra que quiere con toda su alma, un lugar majestuoso y mágico, en donde nacen pero también se alivian todas las penas: “Bello puerto del mar mi Buenaventura, donde se aspira siempre la brisa pura”. Describe sus paisajes y la magia de su amanecer: “tus mañanas son tan bellas y claras como el cristal”, por eso se citan los posteriores comentarios a la canción, en los cuales se notan las raíces identitarias y regionalismo, resaltando los valores naturales de la región, un lugar cargado de música, belleza y nostalgia tropical.

Ahora veamos “La palma de chontaduro”

“La palma de chontaduro  
 La raíz también se pudre  
 La mujer cuando es celosa  
 El hombre también se aburre  
 Coro  
 “Culebrita blanca ven  
 Culebrita negra ven (Bis)”  
 Aristarco se fue pa´ bajo  
 Y arrimún se fue de rico  
 Transcrito por Héctor pulido de Youtube.com (21/07/12)

Y los perros le ladraron  
 creyendo que era perico  
 Coro Deja la corbata amigo  
 Volvete a coger tu potro  
 fíjate que se acabaron  
 Los metales en Condoto  
 Arriba chunco Emilio  
 Culebrita blanca ven  
 Culebrita negra ven...”

Este tema muestra fácilmente una narración cantada: nos habla del departamento del Chocó y de manera implícita, de la explotación de metales (oro): “se acabaron los metales en Condoto”: Condoto (Chocó) es nombrado por su compositor de la narrativa, para resaltar aquel tiempo (décadas 60 y 70), en el que se intensifica la producción económica en el departamento, basada en la explotación de los recursos naturales: su narrador dice. “deja la corbata amigo, vuelve a coger tu potro”: es como si dijese: se acabó el buen tiempo, no hay más oro, hay que seguir vendiendo chontaduro: vuelve a trabajar; entonces y como se sabe: las empresas que prosperaban con la extracción y explotación de los metales en todo el departamento, eran las grandes multinacionales, quienes reclutaban y que aún lo hacen, para trabajar, a los pobladores, campesinos y afro descendientes chocoanos, pero si se acababa el trabajo, los trabajadores debían seguir viviendo de sus actividades cotidianas, como cargar el chontaduro en canoas o pescar y luego cargarlo en sus potros, para llevarlo a vender a la ciudad.

También se pueden encontrar elementos decoloniales en este tema, ya que su autor se queja implícitamente de la explotación de los recursos naturales de su tierra: “Aristarco” (podría

referirse al chocoano común) que cuando no le iba bien, debía “arrimarse” donde algún amigo. Otro elemento decolonial, se encontró en un comentario de Máximo Perea:

“M.P.: No, no hubo ninguna oposición, nosotros lo que estábamos como le digo, al buscar nuestra identidad estábamos defendiendo nuestra cultura, que no viniera esa influencia americana, nosotros no permitimos hasta hoy, que la salsa quedara hasta ahí, que nos rompiera el estereotipo de la música que nos impusieran un nuevo paradigma, no permitimos eso hasta hoy, nosotros hoy toda esa música, toda esa identidad que quedaron a un lado las adaptamos a las nuevas tecnologías”.

En este comentario se deduce que para ese tiempo, la generación se oponía al acceso de otras culturas, defendiendo la propia, sus costumbres y sus características musicales, lo cual se expresaba a través de las narrativas cantadas de la salsa. El narrador de “La Palma de Chontaduro”, nos habla también de la relación del hombre chocoano con su mujer: cuando dice que en la palma de chontaduro la raíz también se pudre, si no recibe agua, refiriéndose posiblemente al descuido del amor, que debe ser alimentado para que perdure, ya que los celos de la mujer acaban con el amor y hacen que su hombre se aburra.

En esto, se evidencia la colonialidad del ser y del poder; unos por encima de otros: el hombre es superior a la mujer, él puede sentir celos, pero la mujer no, en esta década, el machismo era más fuerte que en la actualidad. También se encuentra otro elemento identitario común, y es cuando el tema se refiere a “Chunco”, que es una persona coja o que le falta una pierna: se encontró con esto como ejemplo, que varias de estas narrativas son compuestas con personajes extraídos de la cotidianidad y del entorno de los compositores, como vendedores de fruta (El Patillero); El cojo (La Palma de Chontaduro); El Preso; entre muchas otras.

Observemos apartes del tema “Raíces” de Julián y su Combo.

“Escucha raza mía  
Este mensaje  
Donde no hay negro  
No hay guaguancó  
Eso lo aseguro yo  
Le pregunté a una gitana  
Si mi color desteñía  
Más ella me respondió.  
Déjate de tonterías...  
ese color que tú tienes  
es lo más lindo del mundo  
y por eso tú lo llevas  
con un orgullo profundo  
coro  
donde no hay negro no hay guaguancó  
eso lo aseguro yo.  
Me puse a bañar un negro

Pa ver si él desteñía  
Pero entre más restregaba más negrito se ponía  
El lleva en su sangre ritmo sabor y alegría  
Con su sonrisa demuestra su bondad y simpatía.  
coro  
Pintor que pintas iglesias yo te pido por favor  
Pinta otro angelito negro  
Pa que en el cielo hayan dos Un niche como yo fue el que lo inventó  
Donde no hay negro falta el sabor  
...en la telenovela ya se lo vio  
Hay guagua... guagua... guaguancó  
Julián y su Combo lo confirmó

Desde Barranquilla hasta el África canto  
yo...”

En este tema se puede observar por un lado, el estigma identitario negativo que carga el negro: “Le pregunté a una gitana si mi color desteñía”; “Me puse a bañar un negro Pa ver si él desteñía” el negro mismo se sintió subjetivado hacia lo malo de su color de piel, a tal punto que ya no quería ser negro o dudaba de su caracterización como persona comparándose con el hombre blanco. Después, el autor del tema abarca una segunda perspectiva: el negro entiende que su condición y características de color son algo identitario y natural, rechaza el concepto racializado, colonial y esclavista y por el contrario, realza su color y sus cualidades identitarias:

“Donde no hay negro falta el sabor”; “Un Niche como yo fue el que lo inventó”; “Pinta otro angelito negro, pa` que en el cielo hayan dos”: de este modo el autor se opone a la denominación clasista y racializada ideada por el hombre blanco, la idea de que haya un ángel blanco junto a uno negro simbolizaría la igualdad, la justicia y la equidad entre los seres humanos. De aquí se puede entender que el personaje de esta narrativa cantada, está redefiniendo su identidad: relata primero una condición identitaria impuesta y luego la realza y la exalta como una característica valiosa como la de cualquier otra etnia es decir se considera no menos ni más que otra cultura.

Se encuentra también como resultado de la investigación, otro elemento común entre varias de las narrativas cantadas, y es la muestra de la idiosincrasia latina y sus raíces afro descendientes implícitas en las enunciaciones cantadas de la salsa. Esto se difunde a toda la generación a través de las emisoras de radio, los conciertos que al estar en auge la salsa en el mundo, tuvieron en el país gran relevancia en esta difusión del ritmo y la rumba en fiestas y discotecas que para estar a la vanguardia de la músicaailable, ponían a bailar a muchas personas de la generación con estas narrativas cantadas de la salsa. Por su puesto que hubo otros ritmos en auge y que no todos gustaban de la salsa. En estas narrativas se le canta a la raza, a la gracia de sus mujeres, a su tierra y a sus raíces; se exige respeto por la raza negra y se resaltan sus valores por medio de estas narrativas. Esto a su vez evidencia las situaciones discriminatorias que para la década eran padecidas y vividas por los afro descendientes y las diferentes situaciones de desarraigo, de discriminación, de necesidades económicas y sociales, a las que se vieron enfrentados.

Se ve también la existencia de diversas características de identidad en dicha generación, a través del análisis de lo hallado en las historias orales, relatadas por algunas personas que vivieron la época, así como en el contenido de varias de las narrativas estudiadas y analizadas: una identidad dinámica y pluralista, como reflejo de los diferentes grupos sociales que habitaban para entonces el país. Esto se logró indagando la forma como muchas personas de esta generación, expresaba sus sentimientos o se sentían identificadas con el contenido de

algunas de las narrativas musicalizadas salseras de la década, influyendo esto en su forma de ser y sentirse frente a la vida y frente a la situación vivida como se percibe en este comentario sobre uno de los cantantes de esta generación:

“...allí quedaron grandes éxitos, como “La palma de chontaduro”, “La Pluma”; “Río de Juajui”, “Martha Cecilia” y “Mi Buenaventura”. Este último convertido en un verdadero himno de aquel municipio... Peregoyo es una página bíblica de nuestra historia musical, el comienzo de una gran aventura, el papá de todos aquellos que hoy están; él tocaba en nombre de los viejos campesinos que vieron nacer esta música, de todos los pescadores y agricultores que la hacen vivir cada día. Esta es la larga historia de una región invisible, virtual, subterráneo sin quererlo ser y que poco a poco empieza a revelar su riqueza al mundo. Enrique le cantó siempre al mar, a las mujeres de su tierra y a sus tradiciones.” (Salazar 2010)

Temas estos muy reiterativos en muchas de las narrativas de la salsa de los 70: el amor, las mujeres, la tierra, las regiones, las costumbres, entre otras, con las que no es difícil que cualquiera se sienta identificado, y esto da cuenta de cuanto valor tuvieron en su constitución de identidad generacional. Temas en su mayoría de carácter popular, respondiendo a la esencia de la salsa en el mundo. Se escogen las anteriores narrativas, solo como una fiel muestra de su contenido identitario, intercultural y decolonial, ya que son muchas las canciones con características similares en cuanto al ejercicio de resistencia propuesto en la investigación. Además, estas canciones salseras son las más nombradas por los entrevistados y son las más trascendentes en los diferentes archivos encontrados, son temas insignias de la década en cuestión de salsa colombiana, se escuchan aún en fiestas, discotecas y conciertos, no solo en Colombia sino en todo el mundo.

Se encontraron también muchos elementos narrativos, referentes a la identidad. En las personas entrevistadas, (Ver anexos) recuerdan varias de las narrativas cantadas como si fueran historias contadas por personas comunes a su generación, o como si la situación de la narrativa le hubiese ocurrido a él mismo: se le podía componer una canción a cualquier situación que ocurría entonces: lo dice el mismo Fruko: “se le componía una canción a cualquier situación, a cualquier persona” (González, 2007).

Según las entrevistas realizadas, se puede afirmar que algunas personas que vivieron la generación del 70 – 80 en Colombia, se sienten muy identificados con las situaciones expuestas en estas narrativas cantadas de la salsa de esa década. Máximo Perea Mosquera (ver entrevista 4) argumenta que esas narrativas cantadas eran su identidad y que al escuchar el sonido de los tambores: “era como si lo llamaran a uno” (refiriéndose a las personas del litoral), “ese sonido los amarra a su tierra, a sus raíces, a su pueblo, dejado atrás el sufrimiento y la opresión a que fueron expuestos en los tiempos coloniales y en las mismas e incluso actuales prácticas racistas”.

Prácticas que a su vez eran cotidianas para muchas personas de la cultura latina, en varias partes del mundo, empezando por las calles de Cuba, o los barrios latinos de Nueva York: lugares comunes a las dinámicas históricas y contextuales del desarrollo de la salsa en el continente americano. Se le cantaba entonces a todo esto, y Colombia no fue la excepción. Cesar Álvarez (entrevista 1) dice: "...y Fruko se dio cuenta del movimiento salsero que había en ese tiempo, y a raíz de eso llegó aquí a Colombia y le propuso a Toño Fuentes, que era el dueño de discos fuentes en Medellín, allí pasa esto y esto... y esto... entonces a raíz de eso montaron Fruko y sus tesos, entonces la primer grabación que hicieron fue en el 70 que fue el tema ese que sacaron que fue Tesura" (ver entrevista 1).

Aquí se puede ver como el impulso de la salsa en nuestro país a nivel comercial y según Cesar Álvarez, Salsómano, comerciante y coleccionista de salsa, llegó por la influencia del movimiento salsero de Nueva York junto al apoyo económico y el monopolio disquero de Discos Fuentes, lo que hizo que los grupos y cantantes que estaban por fuera de este sello, no era conocido de igual manera en el ámbito nacional e internacional. Otro punto de vista podría ser que el ritmo, al tener en el país muchas personas con raíces afro latinas, el ritmo se desarrolló bajo la comunión de los diferentes ritmos locales de origen africano, otros relacionados con ritmos indígenas y lo que comenzó a sonar como salsa, sin importar la influencia de lo ocurrido en Nueva York. Sin embargo, se debe considerar que no todas las personas de la generación emplearon las narrativas cantadas de la salsa como forma de expresión, pero sí lo hizo un buen porcentaje de la población afro y latina, además de las personas que por carácter popular del ritmo, modificaron y constituyeron en parte su identidad bajo su interacción.

Así mismo, Álvarez dice: "... no tenemos ninguna referencia, a nivel de estudios, a nivel de libros, a nivel de biografías sobre esos grupos, antes o yo no sé en qué tiempo si era en los 70 también que existía en la costa, entonces todo está centralizado en Medellín que era de Discos Fuentes, entonces nosotros no tenemos... por ejemplo... como dice de Julián y su Combo no tenemos referencias de ese tiempo ni Miche Sarmiento, no tenemos ninguna referencia sobre eso pero era que estaban haciendo salsa, pero era más que todo, se sobrentiende que por los puertos de Cartagena como de Barranquilla donde llegaba... de Buenaventura donde llegaban todas las cosas buenas, los barcos con su salsa, entonces eso dio pie, para que la gente despertara su oído musical directo a la salsa." (Entrevista 1).

Se observa aquí, entendiendo a Álvarez, que las referencias bibliográficas de algunos autores son muy escasas, lo que se puede comprobar buscando en la red, por ejemplo, y no se puede obtener fácilmente la letra de una canción de estos autores. Pero esto no implica que a nivel de calidad salsera, dichos grupos o cantantes, nombrados en la caracterización, no sea buena. De acuerdo a su opinión, la salsa se introdujo en el país por la influencia cubana, muchos grupos que se formaron en dicha década y en la década anterior: "... llegó: el Trió Matamoros, Cuarteto de Aidas, el de las muchachas, Casino la playa, a raíz del Casino la playa, por ejemplo en barranquilla salió ... Barranquilla Jazz que era una banda más o menos

para simular las cosas de los...” entonces todo fue a nivel de las emisoras y a nivel de la producción, los primeros sellos discográficos que salieron aquí en Colombia, entonces es una difusión muy grande con la cuestión de la salsa y a través de la cuestión cubana, entonces con esos movimientos que había de música salsa en la costa no hay mayor repercusión...”(entrevista 1). Álvarez argumenta que la poca repercusión del ritmo a nivel nacional, se debe al auge cubano y de otros lugares como Nueva York, Puerto Rico, entre otros.

“... lo que pasa es que en los setenta no había una cosa... no había una caracterización de la salsa, si no que la gente iba directamente a rumbear en unas discotecas, lo que le planteaban a uno, era lo éxitos de diciembre por ejemplo...” Aquí se observa que las personas de la generación de estudio, gustaban mucho de la rumba a pesar de que la salsa según él, no estuviese caracterizada (Álvarez 2013).

“...estaba: Homenaje a Los Embajadores, estaba Fruko con su Tania, El Preso, El Caminante, todos esos temas, y eso era lo que se rumbeaba, entonces las orquestas que sonaban por el lado de Medellín, que era Chucu chucu, como era Rodolfo Aicardy, La R7, El loco Quintero, Los Reales Brad, Los Hispanos, Los Graduados, eso era lo que se escuchaba más o menos...”. Se observa que algunos temas son nombrados por el entrevistado y con esto se comprende como dicha generación bailó y disfrutó con esta música.

Al preguntarle al señor Álvarez: ¿cómo era eso de que la salsa estaba estigmatizada, que usted me comentaba antes? contestó:

C. A.: “sí lo que pasa es que la salsa... la salsa toda la vida, como es un ritmo de negros montada en la cuestión de los africanos y en su lenguaje y en sus creencias religiosas, entonces toda la vida ha sido estigmatizada en el sentido de que es un baile, una cuestión para negros, diabólica, una cuestión de esa parte...por ejemplo en el caso aquí de Bogotá venían de la Costa, e inclusive en los grandes clubes y restaurantes que se presentaban, estos tenían un problema para la presentación porque realmente no dejaban entrar negros a tocar en el grupo...en ese tiempo, en los grandes hoteles que había en Bogotá...no pues muy bueno ese grupito pero, es que hay un negro.” (Ver anexo 3, .entrevista 1).

De aquí se encuentra que para la década del 70 las narrativas cantadas de la salsa, por ser un ritmo de moda o en auge para los jóvenes de la época, entonces era considerada mala, también se puede pensar que eso “malo” era achacado a los negros, con lo que se entiende que la discriminación racial en el país y en el mundo era aún muy fuerte, por lo que se componían canciones para protestar o mostrar inconformismo ante ello, por parte de los compositores, que muchas veces eran afro descendientes: como ejemplo, se puede hablar de Fruko, o el Joe Arroyo que compuso el tema “El Mulato” 1969: un tema que habla de la rebelión del negro en tiempos de esclavitud y que posteriormente sería reeditado en el tema “Rebelión” (1986) de la orquesta La Verdad de Joe Arroyo.

Si se analiza desde el punto de vista decolonial, es un grito en contra de la opresión del hombre blanco sobre las otras culturas, (colonialidad del ser); un grito por la libertad y por la liberación ideológica de los latinos y afro descendientes. Es así que uno de los elementos comunes que se encuentran en esta investigación, son también las diversas situaciones discriminatorias y de subvaloración, por parte de los grupos o países dominantes, sobre otros grupos minoritarios, o por el simple hecho de pensar diferente o profesar una religión diferente, como continua ocurriendo en la actualidad.

“...eso le da fuerza a la salsa...” dice Álvarez, refiriéndose a la discriminación de la que eran objeto los afro descendientes. “Es como si en la actualidad se hablara de un ritmo como el rap: para los jóvenes es una música buena, de moda y la manera de expresar lo que están viviendo, y como entienden el mundo de hoy; para la década del 70 era la salsa”. Álvarez habla de la discriminación racial como impulsor de la salsa pero se debe entender que no fue lo único que le dio fuerza al ritmo: otros elementos importantes en este sentido fueron las diferentes problemáticas sociales, la cercanía entre la cultura afro y las costumbres colombianas (idiosincrasia), entre otros, que contribuyen al desarrollo de las narrativas cantadas de la salsa.

Al cuestionarlo sobre la discriminación dice: “completamente...la salsa se escuchaba en ese tiempo en los años 70, inclusive a mediados de los ochenta en ciertos sitios especiales, incluso todavía existen esos sitios. Quebra canto, El Goce Pagano, Son Salomé...” el hecho discriminatorio hacía que algunos jóvenes a quienes les gustaba la salsa, se reunieran en estos sitios para reunirse y disfrutar del ritmo. Lo anterior lo afirma el entrevistado, pues supone que las acciones discriminatorias no son iguales que antes en el país, pero eso es una realidad aún latente en el contexto mundial.

... la salsa llevaba a que la gente que la escuchaba, que la disfrutaba, que la gozaba en ese sitio, era toda la gente de izquierda. Entonces allí la montaban: se armaban los grandes movimientos, entonces yo pienso que la salsa con el movimiento de izquierda aquí en Colombia tuvo mucha relación... los de izquierda se identificaban mucho con este ritmo, porque la salsa es una cuestión callejera, es una vaina de sentimientos, de la expresión de la gente, del dolor, del sufrimiento que tenía en ese momento, de todos los dolores del amor, de la represión que sentía la gente en la época del setenta, ochenta y algo, entonces era una vaina como de escape de la gente que se reunía en ese momento, en esos negocios, en esos sitios para disfrutar y para desahogarse de una vez en medio de la rumba, en medio del sexo, porque todo eso llevaba...pura droga y lleva sexo...claro porque esas eran las razones, porque es como el rap en este momento, el rap es de lo muchachos, de lo que ellos sienten, de lo que ellos piensan, lo que les sucede, lo que ven, lo que les rodea. (Álvarez, 2013) (Entrevista 1).

El entrevistado al hablar de movimientos se refiere al pensamiento político de izquierda, dado que para la década del 70, la izquierda política fue discriminada de las elecciones, lo que origina el surgimiento del M19 como grupo guerrillero y de oposición política frente al gobierno de turno. El entrevistado sugiere que las rumbas salseras eran aprovechadas por la

gente de izquierda para renegar del gobierno. También dice que el rap es a igual que la salsa, es una dinámica musical que genera identidad juvenil: “los jóvenes expresan a través de este, lo que piensan y sienten, la manera de entender el mundo”. Con esto está sugiriendo que otros ritmos musicales son generadores de identidad en la población juvenil. También atribuye a la salsa problemas de droga y sexo, refiriéndose a la década del 70, cuando surge el narcotráfico y algunos cantantes salseros se ven involucrados con esto. Se refiere también al sexo, tal vez porque opina que la salsa era estigmatizada como baile con una connotación sexual, por la cercanía de los cuerpos en el baile salsero.

“Todo es una forma de expresarse en ellos, lo que están sintiendo en ese momento, en ese tiempo, ... era la salsa, la única forma: entonces ahí ve uno los temas de Rubén Blades, porqué... todavía sigue vigente: él saca un trabajo y lo sigue vendiendo, tiene muchos admiradores y en ese tiempo con su vaina de protesta, apoyando la guerrilla con el monaguillo y el padre Andrés.....Ahí entonces como le digo, una cuestión muy clara de la salsa, de las ganas que tenía la gente de cambiar el sistema político en ese momento, entonces todo eso lo identificaba... la cuestión de toda la diferencia que existía entre el negro y el blanco, todos esos temas que planteaba Rubén Blades en ese tiempo, era muy característicos de unos bienes asimilados por la gente de izquierda” (Álvarez, 2013).

El entrevistado se refiere a que la salsa era “la única forma” de expresión, se debe entender que obviamente había otras formas de expresión si se considera que desde esa época eran comunes las protestas en el país. No existía para entonces un estudio que analizara la sociedad a la luz de estos sucesos, pero si se pueden observar en este tipo de comentarios, pensamientos opuestos frente a las prácticas racistas en nuestro país, lo cual expresaba la juventud de entonces: “a quien su pensamiento y su entrega a la lucha por la descolonización y el antirracismo lo convirtieron en una referencia obligada para los movimientos de liberación en África y en América Latina” (Lujan. 2010), citando a (Fanon, 1961<sup>2</sup>). Lo anterior es muestra de una de las formas de pensamiento que para entonces pudo haber inspirado a muchos jóvenes de la década del 70, y se refiere a estar en contra de la discriminación y de la colonización.

Aquí, con este relato de una de las personas que vivió la década, se encuentra que algunos jóvenes empleaban las narrativas cantadas de la salsa en la década de estudio, como un medio para expresar su sentir, en el momento histórico político y social que estaban viviendo, lo que influye también, no solo para la creación de las narrativas cantadas, sino también en las diferentes formas de pensamiento, producto de estas situaciones vividas:

Por su parte Julia Melgarejo (Ver Anexo 3, entrevista 2) dice: “lo que estaba en las noticias era que había guerra, EEUU había mandado ejército a Vietnam, entonces se inició ese consumo de drogas, porque eso trascendió en los jóvenes de EEUU sí? Ellos llegaban como

---

<sup>2</sup> Fanon, Frantz. Los Condenados de la Tierra. La situación de África, Los mecanismos coloniales y neocoloniales. Fondo de Cultura Económico. 1961.

muy traumatizados de la guerra y entonces ellos empezaron como a distraerse con el consumo de diferentes tipos de drogas. Fue cuando pienso yo que los muchachos se iniciaron con el consumo de drogas, del alcohol y todo eso.” Su afirmación da cuenta de la forma como fueron afectados los jóvenes en el mundo, por los diferentes sucesos histórico políticos en el mundo y la forma como protestaban y se expresaban ante ello. Además, cuando se refiere al consumo de drogas, para nadie es secreto que el narcotráfico también estaba en auge, en la década del 70, en Colombia.

Al preguntarle por qué piensa que ocurre eso, contestó: “yo pienso que por lo que era una guerra injusta además, que EEUU no tenía que haberse metido en esa guerra. Era una guerra con Vietnam del Norte, ellos no querían a los del Sur, entonces no se le debió dar tanta importancia y mandar a los muchachos a matarse allá por una causa que no era de ellos”. Al decir injusta, la entrevistada se refiere a que era un conflicto ajeno a los EEUU y que dicho país no debió intervenir.

Se puede afirmar con esto, que la incidencia de los sucesos históricos, afectaba especialmente a los jóvenes en todo el mundo, de manera que la situación que se vivía en ese momento en el mundo y a nivel político, hizo también que las personas mostraran o expresaran a través de la salsa, su forma de sentir el mundo, un ejemplo de ello puede ser la canción “Mataron al Che – Salsa y Protesta” del conjunto La Revuelta (ver Anexo 5, Matriz de narrativas cantadas) un tema que nos habla del dolor de los seguidores de la revolución anti imperialista en América Latina, por la muerte en La Sierra, del guerrillero Ernesto el Che Guevara.

Julia Melgarejo (2013) (entrevista), dice que las narrativas lo que hacían era: “...más que todo como recordando historias... en las letras que ellos escribían, eran como vivencias de algunas personas que ellos conocían y las manifestaban... era como un recuento de historias de algunas personas y que luego ellos las musicalizaban y le daban ritmo”. Dice la entrevistada refiriéndose a que las canciones de salsa son como historias narradas y cantadas sobre cosas ocurridas a sus personajes.

“...de acuerdo a las vivencias... hay canciones que uno le pone cuidado... están dando como un mensaje y de pronto en el diario vivir uno como que relaciona lo que se hacía en esa época con lo que actualmente... como son las cosas”. Melgarejo opina que los temas tratan de situaciones cotidianas vividas por alguna persona de la década como se pudo observar en el tema “El Emigrante Latino” de Antonio Del Villar, quien escribió el tema estando como emigrante en un país extraño y lejos de Colombia, lo que se convirtió en esa década en una narrativa cantada: el personaje cuenta su historia de desarraigo de su tierra natal; su miedo de estar en un lugar ajeno a sus raíces; y el deseo fuerte de regresar a su tierra, expresando todo esto a través del canto.

Al preguntarle por un ejemplo dijo: “la salsa que hay ahorita con los temas musicales de ahora... como que... pues para mí no... no conduce a disfrutar valores sino más bien induce

a la gente a cosas negativas, no a tomar actos que los ayuden como a sobresalir a tener un futuro, sino que es algo como que no tuviera sentido para los muchachos las cosas no tienen sentido, no ven un futuro, no ven nada”. Para Melgarejo la salsa de la época de los años 70, contribuía al disfrute de valores por parte de las personas que vivían la década en su juventud. Valores como el amor, el respeto, la amistad, la libertad de expresiones, entre otros. Melgarejo compara la salsa de la década con la actual como añorando el pasado, tal vez porque piensa que la salsa anterior era más significativa para ella en cuestión de identidad.

Jorge Hernando Garzón por su parte, opina que la salsa de la década del 70 era muy importante para escucharla y para bailarla: "pa bailarla por mi mamá, quien era afro descendiente también y nos enseñó desde niños, a entretenernos con la música y era la forma de distraernos.” Vemos como estas narrativas pasaban de generación en generación, a tal punto que hoy en día, hasta los niños más pequeños saben algo de esta salsa y en cualquier fiesta o discoteca siempre “debe” sonar alguna o varias de estas narrativas cantadas de la salsa de los 70s. Este es uno de los resultados más importantes de esta investigación, ya que con esta, se puede observar y afirmar que estas narrativas constituyeron y continúan constituyendo identidad en todas las generaciones, desde la década del 70.

Garzón al ser coleccionista de salsa opina que la salsa fue buena hasta esa década: “yo tengo de verdad una colección de música en disco, que la tiene... yo diría que son... bueno cualquier cantidad de música salsa, salsa toda la antigua, y hay discos que valen mucha plata y aquí no hay espacio pa guardarla. Yo después del año 83... 80 y pico para acá, no, más la salsa se detuvo: tuvo un bajón terrible y ya no volvió a salir salsa nueva. Yo conocí a toda la gente y todo mundo luchaba por conseguir salsa nueva.” Para él al igual que para Melgarejo, la salsa antigua (década del 70 – 80) era mejor que la actual.

El argumenta que lo anterior estuvo relacionado con el suceso histórico político de la revolución cubana: “las orquestas que eran de Cuba, cuando hubo el momento de... Castro separó a todos los músicos, unos cogieron para Puerto Rico, otros cogieron para Miami otros para Nueva York, La mayoría se concentraron en Nueva York, pero no eran ya... no era su tierra, entonces yo creo que eso tambaleó muchísimo la música salsa”. El entrevistado hace referencia a la salsa en general, pero por lo mismo se vio afectada la difusión de la misma en toda Latinoamérica.

Jorge Garzón dice que la salsa de esa época se disfrutaba en algunos sitios especiales: “por el teatro Mojador había un sitio que se llamado La Jirafa... otros sitios... no? había unos 3 o 4 sitios no más, otros por ahí de esa música que era de negros.” Para Garzón, los cantantes de esa década “salen de la barriada, ellos no le hablan de alta alcurnia ni nada de esa vaina... han tenido problemas de familia, problemas de hambre, de crecimiento, de educación todo.” En este apartado Garzón sugiere que la salsa surge del pueblo, de lo popular, del barrio y habla de los problemas del pueblo por los que supuestamente lucha la izquierda política. “ellos (los políticos) dicen que ha tenerle amor al país y la patria todo, y él por la pobreza en

que los tiene a ustedes y hay si la reacción es directa, puede que estemos mal en lo político en lo económico no? Es que hay tantos artistas famosos en el mundo... llegar al pueblo de ellos y hay canciones que demuestran eso no? que añoran la tristeza de su pueblo que quisieron volver si y sin necesidad de cantarle a la vida o al amor no? El entrevistado se refiere a temas como “Emigrante Latino” una canción en la cual se expresa que por determinadas circunstancias, se tuvo que abandonar el país pero que se espera alguna vez regresar ya que es “la tierra querida”

“Ese combo que hubo de música... autóctona (Peregoyo y su Combo), de allá, de la tierra, eso se enfocaban en su música ellos han tocado esa música durante toda la historia, como toda la historia de los libros y han compuesto mucho y esta pasa de generación en generación y de voz en voz, así es como ellos transmiten la música y así es como transmiten ellos su herencia: a través de la voz; en ese tiempo existía Cortijo y su Combo y otros pero saber de ellos es más complicado”. Aquí Garzón nos da a entender que la música del pacífico se compara con los libros, los libros son narraciones escritas; narraciones orales convertidas en texto, por lo cual, las narrativas de la salsa, son también historias musicalizadas, con elementos comunes a nivel identitario, que se transmiten de generación en generación.

Al preguntarle si cree que la salsa dejó algún aporte a la juventud de esa época, Garzón contestó: es que toda la gente nos formamos con esa música tenemos una particularidad especial, nosotros los de la época nuestra escuchamos música y cambiamos con ella, yo inicié, cuando yo estaba bien pequeño fui escuchando boleros y tangos que era la música que existía y después apareció, apareció ya la música rumbera que fue la de Lucho Bermúdez y esto, toda la... esa era otro tipo de música, posterior a ese ya se salió la música eh... cuando estaban en ese momento de la música pop esa que causó también impacto, fue que salieron los Beatles y eso hizo variar mucho la cosa aquí en Bogotá, no sé en la costa, pero nosotros no estábamos acostumbrados a eso y no sabíamos cómo era el cuento, pero para los costeños la salsa los influyó muchísimo.

En esta parte de la entrevista se nota algo de rechazo hacia la música rock que estuvo en auge en la década del 70, y que de algún modo desvió un poco la atención de los jóvenes en el gusto por esa música que los amantes de la salsa no gustaban para entonces. “...pelos largos eso hizo cambiar un poco la música, porque nosotros eh... no era difícil bailar esa vaina no tenía sentido ni siquiera bailarla, pero si distorsionaba el ritmo y la música: la gente pum, pum, pum, con una vaina de esa, los ingleses si tocan bonito, tienen otro tipo de música, pero no es un tipo de música como para uno estar bailando no, no, usted es como para estar en una reunión y todos gritando ahí... con esto resalta el goce del cuerpo que se presenta en el baile de la salsa a diferencia de la pasividad del rock:

“La salsa sí, es para usted bailar con otra persona, mientras que en... La música rock es para bailar usted solo. Usted haga sus demostraciones y listo, o baile usted solo y la mujer baila sola y uno solo, no es esa danza antigua que aprendimos después de que vimos el bolero y

salió... en las fiestas uno iba, en los 15 años uno tenía que bailar el vals y todas esas cuestiones eran normales, y después salieron ya pasado el rock, pasaron ya las orquestas pesadas muy... música muy verraca, que en inglés, que en Alemania y en cuanto cosa imaginara, se volvió una vaina a pedazos a la juventud, entonces los que quedamos escuchando música de la que aprendimos... somos nosotros, hasta hoy mucha gente ni siquiera los nuevos, hay pelaos que dicen sí, la salsa es chévere, no muy rico y tal disco no más”.

“En cuanto esa música rock hay de ese rock pesado y de esa música que ni uno entiende, por qué, yo le pongo cuidado a eso y digo eso no tiene sentido, la música es para que tenga sentido si hay discos muy bonitos, pero no, no, eso no hay nada no hay nada.” Se percibe en este apartado que los integrantes de la generación del 70, quienes gustaban de la salsa, se sienten muy identificados con este ritmo al punto de hablar mal de otro ritmo que para entonces estaba en auge también como el rock. Según esto, la salsa expresaba sentimientos y vivencias, o sea identidad; en cambio el rock, en sus palabras: “volvió pedazos a la juventud”.

Máximo Perea, Chocó (Itzmina), aficionado a la salsa de esta década y quien fue traído a Bogotá desde muy pequeño: “por aquello de la formación académica, ya que Bogotá ha sido y es el centro de la educación del país. Toda mi vida me ha gustado la música, razón por la cual la colecciono, la clasifico, la disfruto y en algunos apartes de la vida la vivo completamente.”

Perea dice que en esa década los problemas sociales y políticos eran muy cotidianos en la sociedad colombiana, lo cual no difiere en la actualidad: “había muchas críticas por lo que se vivía en el país y los jóvenes de la época, los estudiantes de la Universidad Nacional que protestaban contra ese arquetipo democrático, pedían un cambio y el país posteriormente, en la segunda mitad de esa década, o sea en el año 64, 65 en adelante eligió a Carlos Lleras Restrepo como presidente. Gran estadista, quien efectivamente hizo algunos cambios y se ha considerado uno de los mejores presidentes de Colombia...” esto lo dice el entrevistado desde su perspectiva ya que se nota un gran adepto por Lleras Restrepo quien realizó una estabilización y crecimiento económico en el país para la década del 70.

“...Había mucha protesta y posteriormente, esos jóvenes también protestaron contra el régimen de Lleras, pues porque había definitivamente... no podíamos llamarla corrupción, sino que había cosas no muy claras en el proceder, en la toma de decisiones del ejecutivo, hasta el punto en que a Lleras le hicieron un debate en el congreso en el caso Fadul y Peñalosa, que lo encabezó Pacho Vivas, un parlamentario de la costa: fue un gran debate, fue un debate fuerte y... Aureliano Perea un pariente del Chocó, quienes lideraron una gran batalla en ese debate, pero con todo y eso, el pueblo seguía con sus mismas tradiciones... de conservar la moral y tradiciones desde el punto de vista musical, de conservar lo que teníamos sin que todavía aún, la influencia americana con su rock, se nos viniera encima hasta esos momentos.

Vemos como existe un común denominador en la manera crítica como los entrevistados se refieren a la influencia negativa del rock en la juventud colombiana y de cómo los problemas políticos, afectaban el ambiente social del país.

“Tal vez es cuando Pastrana en los años 70, si es que queremos hablar de épocas legislativas, cuando Pastrana ya se nota una marcada influencia con todo lo norteamericano, ya nos llegan las modas, nos llegan los Hippies, nos llega... todo lo importado americano, incluso el dólar que no se veía llega mucho y encuentra uno que desde el punto de vista musical, el rock se hace presente en los jóvenes y se gesta todo este movimiento de hipismo. En Bogotá no habían bandas de rock, en ese momento, todo nos llegaba a Colombia a través de lo importado de la USA, ni siquiera de Europa sino todo era USA y, ya posteriormente con el desarrollo de esa música, posteriormente el pueblo empieza a buscar su propia identidad y van formándose unas banditas de rock muy pequeñas y así con las uñas tratando de imitar eso de Norteamérica.

Esa influencia se basó básicamente en un festival de música rock que se hizo en Estados Unidos, se llamó Woodstock. Aquí teníamos el Club del Clan que era algo muy parecido al programa americano, solamente que era el Club del Clan...podíamos llamar, Clan Club, si es que lo queremos decir en inglés... chibchombiano.” Se observa con esto que, la juventud de la década por un lado cae en la marcada influencia de lo americano y trata de mostrar una especie de resistencia por otra parte con las expresiones enraizadas en las identidades locales a través de la conservación de los ritmos internos en comunión con las influencias extranjeras como en el caso de la salsa:

“...ya en Cali se bailaba; a pesar de que en Buenaventura se oía, a pesar de que en Barranquilla se oía, se oía en Cartagena y en los departamentos de la costa pacífica, como era Nariño en Tumaco y en el Chocó se oía mucha salsa, nos llegaba, cuando nosotros estábamos muy pequeños...yo tengo sesenta años, conocí a Celia Cruz porque mi mamá y mi papá bailaban a Celia Cruz, pero habían otra serie de orquestas, de las cuales no recuerdo mucho pero habían otras orquestas que nos llegaban a nosotros, entre otras cosas porque la radio para aquella época era una radio de onda corta, no era de FM como la hay hoy... en la radio de onda corta cogía emisoras de todas partes del mundo y siempre nos alcanzaban a entrar algunas emisoras del Caribe. Nos llegaban de las islas como nos llegaba de Barranquilla...pero normalmente nosotros bailábamos era con eso. Y que era la música que bailábamos... toda la música de Celina y Reutilio, Celia Cruz, la Sonora Matancera, la música de la Sonora Matancera. Eso para hablar de la música de Pérez Prado, del externo, del interior, nosotros bailábamos el ballenato de Escalona, un ballenato sabanero que se producía aquí en las sabanas de Córdoba y todas estas cosas y con eso pasábamos felices.

La evolución de la tecnología al parecer estuvo muy relacionada con el tema, ya que antes las personas no contaban con las herramientas actuales como el internet o la radiodifusión masiva para escuchar las canciones que les gustaba.

Garzón, para hablarnos de salsa se remite a agrupaciones con vigencia anterior a los 70s, como: “Pacho Galán a nivel nacional, Lucho Bermúdez... ya empezamos a bailar ese tipo de música, las disqueras empiezan a desarrollarse mucho más, entrados los años 60 y, encontramos que pasamos del disco de 78 al disco de 45, un disco muy pequeño con mejor sonido, entonces, los toca discos ya venían era radiolas, un amplificador rudimentario de tubos... que se recalentaba muchísimo y el toca disco arriba, entonces la radiola tenía unos compartimentos y unos parlantes grandes pues, es decir, era más grande el mueble que los aditamentos y entonces ya los aditamentos...el brazo ya tenía un eje giratorio”.

“...pero, la situación social del país nunca se reflejó en eso, porque la gente a pesar de que protestaba, no tenía el acceso a escribir una canción que realmente, dibujara la situación social que vivía el país; solamente cuando nace Ana y Jaime, con “Café y Petróleo” es que uno viene a ver la canción protesta, pero en la salsa no se reflejó –la protesta social-, entre otras cosas porque las agrupaciones que nosotros teníamos, además de ser muy pocas, eran agrupaciones por fuera de Bogotá. Escasamente usted podía encontrar, por decir algo en Barranquilla, en Santa Marta en Cartagena, la gente encontraba agrupaciones pequeñas, pero que no tenían acceso a grabaciones.

En Cali, en Buenaventura usted encontraba agrupaciones pequeñas...estaban Los Negritos del Ritmo Quibdó (Chocó),eran muy rudimentarios, nunca grabaron, no tenían acceso a las grabaciones; estaba el maestro Aristarco Perea, “Arista” que vivió aquí en Bogotá, el maestro Arista y su Son que grabó varios discos aquí, ya después de 50 años fue que le vinieron a dar la oportunidad de graba... estaba Gastón Guerrero, en su agrupación que se llamaban los Isleños, pero que vinieron a grabar fue después, porque no había la manera de hacer eso, aparte de cómo le digo de algunas orquestas como Lucho Bermúdez y Pacho Galán...”

“...el vallenato con Alfredo Gutiérrez, Alejo Durán cuando se gana la corona, con el Turco Gil, con Lisandro Mesa, con este señor Molina, entonces ya las casas disqueras se abren mucho más, empiezan a buscar agrupaciones y posteriormente nacen... comienzan a nacer, en Medellín nacen Los Graduados, Los Hispanos, agrupaciones que no tocaban salsa sino música tropical, hasta el punto que... hubo un tema que a mí me gusta mucho que se llama “Los Patos en la Laguna”. Ese tema lo hicieron Los Graduados y fueron a representarnos a nosotros a un festival de música que se hacía en Latinoamérica que creo que fue en México con ese tema, era un tema muy agradable, lo cantaba el Loco Quintero.”

Existían algunos ritmos autóctonos que posteriormente fueron fusionados con la salsa (currulao, porro, entre otros), para derivar esto en una manera particular o regional de tocar la salsa en Colombia, pero solamente desde cierto momento ya que a las grandes ciudades llegaron primero las canciones salseras y la música de otros países que del interior de Colombia:

“... la música que hacían Los Hispanos y los Graduados era para el centro de Colombia, de hecho uno lo bailaba en Barranquilla, de hecho uno lo bailaba por acá, pero en Cali no lo bailábamos porque nosotros estábamos oyendo música que venía de Cuba, que venía de Los Estados Unidos, que venía de México: nosotros no oíamos música que viniera de aquí, con la excepción de una orquesta de Buenaventura, que fue Peregoyo y su Combo:

Este aficionado a la salsa narra esto con admiración por dichos músicos, recordando hasta el lugar donde grabaron sus trabajos discográficos:

“su cantante se llamaba Marquitos Micolta que todavía está ahí, se dedicó a tocar chirimía, muy buen cantante entre otras cosas, entonces Peregoyo tenía un ritmo muy del pacífico, pero amarrado a lo que era la salsa y él era un músico tan versátil que él logró grabar, por ahí lo debo tener, un trabajo...de hecho su éxito fue “Mi buenaventura” cuyo autor es Petronio Álvarez que hoy se le hace en Cali un homenaje con el “Festival Folclórico del Pacífico Petronio Álvarez” él hizo Mi Buenaventura es una canción muy bonita y Peregoyo ese fue su éxito, además de todo los éxitos, pero Peregoyo tuvo la osadía de arreglar y grabar un trabajo que se llama “Caraban” de aquella película, del desierto y todas estas cosas, han grabado mucha gente y me pareció muy bien grabado por Peregoyo y más allá de eso siempre nos puso a bailar muchísimo, nosotros balábamos con él y su Combo, Peregoyo debió sacar seis trabajos, era un Combo no era una orquesta sino un combo y sonaba como tal y definitivamente sonaba muy agradable.”

Aquí vemos como Perea se siente identificado con la música de estos dos grupos de música del Pacífico, que según él caracteriza y particulariza una forma de cultura, la cual se opone a otra: “... a mí no me queda muy bien bailar vals, no es que no lo pueda hacer y yo le bailo un vals y se lo bailo bien bailado: un día el presidente López dijo en una crítica que le hicieron: “carajo es como si a mí me ponen a bailar salsa” cuando a él le gusta es bailar vals: cuando hago la apreciación y el símil es que, no le podía ser fácil a Richard Clayderman, pudiéndolo a hacer, una chirimía, porque su contexto cultural es otro, eso es lo que yo quería decir, a Peregoyo no le debía ser fácil, sin embargo él lo hizo, es decir, es una grandeza, se atrevió a hacer un trabajo que no tiene nada que ver con su cultura.”

En el apartado anterior, Perea se refiere a la grabación de Caraban. Trabajo realizado en el desierto por otro artista, el cual al ser realizado por Peregoyo y Su Combo, se salía de los límites culturales de la región, lo que apunta a un proceso de interculturalidad en el sentido artístico, por parte de esta agrupación musical. Como se puede apreciar, Perea habla de un proceso intercultural, y es que la salsa fue eso, un proceso intercultural, se relacionan varias culturas con el contenido de sus enunciaciones, en los conciertos por ejemplo o en los diferentes lugares de rumba en todas las ciudades del país.

Hasta aquí se puede pensar que la salsa colombiana, al contar con arreglos autóctonos y referidos a situaciones provenientes de regiones o sitios específicos del país, se constituyó como símbolo de identidad para muchos jóvenes de los años 70s, ya que su escucha, goce y disfrute en fiestas, discotecas y conciertos, la difundieron a nivel generacional.

Al preguntarle sobre la relación entre la identidad y las narrativas cantadas de la salsa de esta década contestó: “porque es que como en ese tiempo eran muy pocas las orquestas que habían aquí, años 70, entonces empiezan a nacer unas discotecas, o antes de eso, las fiestas se hacían en casa, en todas las casas con cualquier tipo de música, nosotros nos buscábamos... pensábamos en nuestra tierra que nosotros dejamos, poner el equipo duro, poner esos discos durísimo, las trompetas sonaban duro, donde la descarga de tambores sonaba, entonces llegábamos a esos sitios, a la casa del vecino, pero a la casa del paisano y queríamos oír eso, entonces si yo llegaba a su casa encontraba que él me ponía la descarga de tambores: sí se está dando cuenta, o sea que nosotros nos identificamos más que con nuestra música, con nuestra cultura y nuestras costumbres, entonces cuando yo oigo que suena un tambor, yo inmediatamente paro oreja, ese tambor me está llamando a mí, por eso hablo yo de identidad y luego, ya empiezan a nacer unas discotecas, año 65, 66, 67 y que se conservaban en los 70”.

La cultura del pacífico se ve reflejada en las narrativas cantadas de la salsa, su forma de pensar toma tintes políticos si se observan canciones como “Virgen de la Cueva” (1974) de Los Afroins de Colombia. Esta narrativa es una queja formal a las malas condiciones del pueblo: “sin agua ni luz, ni cuerpo ni empleo”; “que ple ple ple ple que blablablá, engañando al pueblo y no arreglan na”. No eran ya extraños los apagones, o rogarle favores a la Virgen de la Cueva. Este tipo de protestas se convierten también en una justificación de las exigencias de la izquierda política en las principales ciudades del país como Bogotá, Medellín, Cali, entre otras. Es decir que las narrativas cantadas de la salsa en el país, son de algún modo el reflejo del pensamiento crítico a nivel político y social de la época.

“Allá nos reuníamos no más que nosotros los del litoral. Usted encontraba en “El Paladium” por ejemplo, costeños, caleños, chocoanos, bueno, todo lo que tuviera que ver con nuestra melanina (piel oscura) nos encontrábamos, esa era nuestra identidad”. Como lo dice Perea, la identidad de los salsómanos y de la etnia afro descendiente estaba representada en el sonido de los tambores, que eran algo así como un llamado étnico y cultural. La difusión de la salsa en el país, es achacada por Perea al nacimiento de programas de salsa, que en pocas palabras representan un realce identitario, una búsqueda identitaria y una expresión cultural con la que muchas personas de la década se identificaban.

“Hasta ahí la salsa no marcaba nada, hasta que aparecen los programas de salsa, entre esos lo principal que no lo puedo negar de Miguel Granados Arjona, con quien me une un gran sentimiento y entonces ya Miguel comienza a ejercer una marcada diferencia, sobre la

juventud de esa época y sobre el encuentro de esa identidad, que todo el mundo... ese programa se llamaba “Ají picante” se transmitía de 11 a 1 todos los domingos entonces, todos esos costeños que vivían en el barrio Santafé (Bogotá), todos esos caleños, chocoanos, tu maqueños, a esa hora prendían la radio en esa emisora, para oír el programa de salsa, para qué para encontrar su identidad, para poder oír esa música que no escuchábamos allá pero que teníamos acá.”

“Porque la cosa era, el momento lógico, tomarse unos tragos y bailar, incluso se bailaba la verdadera salsa, no es la salsa que bailan en Cali hoy, esas escuelas que han desdibujado por más que sean campeones, y tengo que decirlo, que han desdibujado totalmente el verdadero baile de salsa, el baile de salsa no es un baile acrobático como lo hacen como usted lo ha podido ver, el baile de salsa es un baile sensual en donde el contorno del cuerpo de la mujer ínsita al baile al hombre, donde el hombre ve en ese contorno del cuerpo de la mujer en esos pasos, ve algo que lo atrae...”

Al igual que los otros entrevistados, Perea critica en cierta forma la expresión salsística actual en su parte dancística diciendo que: “es precisamente en el baile, en el paso de la salsa, es que esta su encanto, es en el paso armónico, donde está el encanto de la salsa, porque el bailaror cuando está bailando quiere descubrir ese amarre que traen todas esas mezclas – combinaciones- de instrumentos, pero no lo hace y por eso sigue bailando a ver si lo puede descubrir, pero no lo va a encontrar porque esa es la magia que tiene la salsa”. Según Perea (2013), la esencia de la salsa de esta década se lleva también en el baile, el cual sería una búsqueda de la relación de los instrumentos con el cuerpo, lo que hace que la salsa sea algo encantador. El entrevistado se refiere a que existe una relación entre el baile salsero y el goce del cuerpo, lo que según él no ocurre en la salsa actual que califica como “acrobática”

Perea recuerda también otras agrupaciones como Los Isleños, Los Negritos del Ritmo... “de la parte del pacífico está el, están los isleños como le digo, están los negritos del ritmo esta Peregoyo, Tito Cortes que a pesar de que cantaba, era tumaqueño sus boleros tenía que ver con eso porque él era un hombre de la noche, porque a pesar de cantar su música, era un hombre que incitaba a estar en la noche, a tomarse unos tragos y a buscar la alegría, entonces estaban esos, arriba encontramos incluso Alfredo Gutiérrez quien hizo salsa.”

En este aparte don Máximo Perea Mosquera, se refiere a <sup>3</sup>Alfonso Córdoba, más conocido como “El Brujo” un Chocoano muy conocido en la zona pacífica, músico, joyero, diseñador de disfraces y tallador de madera. Según lo que se puede entender, gran artista y exponente afrocolombiano, quien grabó el tema “El Brujo y su Timba” Música del viejo Chocó (ver

---

<sup>3</sup>GAMBA, Víctor Hugo. Alfonso Córdoba. “El brujo”. La Fuente de información de todos los Afro descendientes. 2008. Barúle Gassete. USA.

cancionero). Músico anterior al ritmo salsero de la década del 70, que perteneció a la misma generación de la navegación a vapor por el río Atrato y otros cantantes como: Aristarco Perea, Augusto Lozano, Gastón Guerrero, Ignacio Hinestroza “Chagualo”, Víctor Dueñas Porras, Lucho Rentería “Cayayo” y Neptolío Córdoba, entre muchos otros, en la generación del 40 – 50 en Colombia<sup>4</sup>.

La práctica de la música o los ritmos que derivaron en la salsa de los años 70, proviene no solo de los ritmos cubanos, puertorriqueños a de Nueva York, sino que también proviene de Colombia, del Pacífico en este caso y su demarcada influencia cubana, razón por la cual se resalta la salsa de esta década que influyó en muchos artistas nacionales como Córdoba, Peregoyo, Michi Sarmiento, Sofronin Martínez, entre otros, quienes no tuvieron la trascendencia cultural ni el reconocimiento que merecieron y aún merecen, por no haber surgido luego del desarrollo tecnológico grafológico y de radiodifusión. (Gamba. 2008)

“...después nace la agrupaciones... estuvo en la costa Clodomiro Montes quien hizo un trabajo que se llama “Sonia Quiere un Son... Fruko nace posterior a los corraleros, bueno hay están también los graduados, Los hispanos y esta Fruko que fue al primero que nosotros le oímos un disco de salsa con un sonido moderno, fue el primero porque hubo una agrupación que se llamaba Los Seis De Oro, no me acuerdo si ellos eran de aquí o no, pero eran muy buenos, el conjunto Miramar, usted se puede dar cuenta entonces pero a los primeros que nosotros oímos colombianos, fue a Fruko indiscutiblemente nos puso a bailar, por eso, le debemos mucho a ese señor, y luego en Barranquilla nace una orquesta cuando estaba La Protesta, estaba el Afro combó y ya empiezan a nacer otras orquestas. Las casas empiezan a crecer un poco más pero nosotros seguíamos oyendo la música de Puerto Rico y la música de Nueva York por que los puertorriqueños se habían trasladado a Nueva York. Se puede observar que Perea tiene bastante conocimiento sobre salsa de la década del 70 y al igual que los otros entrevistados recuerda mucho a Fruko y varias de sus canciones, pero piensa que Fruko no fue el único:

“...Michi Sarmiento... estaba el negro Ray Barreto luego lo hizo Michi Sarmiento un excelente músico colombiano, era percusionista o es percusionista porque creo que el aún vive... haber... de salsa colombiana que nosotros bailáramos así, así, así, pues todo lo de Fruko sonaba, Tania, El Árbol (1974)... Estaba Latin Brothers de hecho Dale al Bombo se llamaba un tema a parte de las caleñas hubo una cosa que se llamó la Gran Bandita Caleña, Menéalo, hubo una cantante colombiana llamada Arabela que por cierto me encontré el Cd hace poco, no la conoce todo el mundo, la conocen muy poquitos hizo un trabajo se llama “Mucho Poquito y Nada” extraordinario trabajo, entonces todo eso marco una influencia en nosotros porque era la identidad nuestra nosotros queríamos oír esos tambores africanos...”

---

<sup>4</sup> Consultado en: <http://conunaayudademisamigos.wordpress.com/category/el-brujo-y-su-timba/> abril 27 de 2013

El entrevistado nombra La Gran Bandita Caleña, que luego de investigar, se encontró que fue una orquesta nacida en Agosto de 1975, con músicos que tocaban en vivo. Con 14 producciones donde se destacan: “Así te quiero yo”, “La Chapeadita”, “No molestes más”, “Para qué comió”, “Sin despedirme” y otros... Si se observa, todos estos temas, sin ser precisamente salsa, guardan una relación cercana, en el contenido de sus enunciaciones cantadas: sus temáticas también son sobre diferentes valores (amor, tristeza, regionalismo, entre otros), al igual que la salsa, lo que muestra que dicha generación fue permeada por la música y especialmente por la salsa, en auge en el país.

Al parecer, Perea da la razón de ser de su identidad, al contenido y disfrute de algunas narrativas cantadas de la salsa de esta década del 70 – 80. ÉL argumenta que: “los tambores africanos se vinieron con los esclavos, y esos eran nuestros fundamentos, con la postmodernidad, cuando Pacheco y la Sonora Matancera empiezan a hacer giras internacionales, a uno de los primeros continentes que van es a África y van a un país cuya capital es Dakar , creo que es Senegal , y cuando esas orquestas regresan a África por eso se habla muy bien el español devolvieron los tambores que se habían venido con los esclavos fue algo simbólico, ellos dijeron: “Oh nos volvieron los tambores otra vez” entonces así hasta el punto en que Pacheco fue con la Fania, esto fue en el Congo y ellos llegan a Dakar y siguen yendo a Dakar y van todos los años y a Dakar van todas las orquestas de Nueva York, y va devolviéndose lo que no les pertenecía, de manera simbólica.

El entrevistado se refiere aquí, a que en las narrativas cantadas de la salsa se conservan características de la identidad africana y que la salsa con sus conciertos en el continente africano, le agradece eso. Al preguntarle que le dejaron las canciones de salsa de esta década contestó: “dejaron alegría... el baile dejó alegría e identidad...nos sentíamos identificados unos no todos, los del litoral, los de acá no porque se habían interpuesto entre esa música que venía del Caribe y esa marcada influencia anglosajona y americana, entonces usted veía que el pelado quería vestir como el americano con un jean que se lo ponían 15 días sin lavarlo, oliendo a feo, ese ya era el prototipo americano nosotros no, a nosotros la música nos marcaba porque nosotros teníamos identidad, nosotros no usábamos jean”. Se refiere a que la salsa recreaba sus características identitarias o trababa de los sentimientos y emociones que sienten en la cotidianidad como jóvenes.

En este apartado de la entrevista se refiere a que los que más se identificaban con el ritmo salsero eran la mayoría de los afro descendientes, se nota la defensa que el entrevistado hace (siendo afro descendiente) de la marcada identidad de su grupo étnico derivado del ritmo salsero y la crítica profunda que hace a la influencia extranjera con la cultura rockera, incluyendo la forma de vestir:

“...no hubo ninguna oposición, nosotros lo que estábamos como le digo, al buscar nuestra identidad estábamos defendiendo nuestra cultura, que no viniera esa influencia americana, nosotros no permitimos hasta hoy, que la salsa quedara hasta ahí, que nos rompiera el estereotipo de la música que nos impusieran un nuevo paradigma, no permitimos eso hasta hoy, nosotros hoy toda esa música, toda esa identidad que quedaron a un lado las adaptamos a las nuevas tecnologías” (entrevista a Máximo Perea)

De aquí se puede ver que las personas de dicha generación, aparte de tomar una posición defensiva en favor de la salsa, buscaron la manera de mantener actual el ritmo salsero de esa época, acomodándolo a la tecnología actual su producción y discografía, lo que muestra su fuerte arraigo identitario proveniente de la misma.

Perea finalmente dice que... “la salsa siempre estuvo... ahí que sobre la salsa se ha especulado mucho en la radio uno encuentra a menudo que el locutor está cometiendo unos yerros, y están engañando a la población con eso, esto como cualquier disciplina hay que estudiarla, todos los días, uno tiene que estar a la caza de datos y de cosas, cuando a usted le dicen que Héctor Lavoe fue esto o fue aquello la mayoría de cosas no son ciertas... porque hay gente interesada en que no se sepa la verdad de lo que sucedió de lo que está sucediendo, tras bambalinas, atrás suceden muchas cosas, y se lo digo porque yo fui manager de la agrupación del señor Hansel Camacho que es tío de mi esposa condujo la orquesta en muchas giras y uno se da cuenta de las cosas que ocurren no en nosotros, nosotros somos una agrupación, pero la gente que estaba ahí estaba bien informada, aunque hay cosas que no se pueden comentar, pero uno se da cuenta de muchas cosas que suceden, Jairo Varela murió y detrás de él hay mucha cosa, que la Guayacán que esto, que aquello, que dijo, que no dijo, que la mayoría conoce el chisme pero hay muchas cosas desagradables detrás del telón de la música que uno no puede, por ejemplo, mire usted...”

“... yo me formé con la música, yo nací en el año 53 y desde el año 57 estoy oyendo música desde que tengo uso de razón, por eso hablaba de identidad, yo donde voy quiero traerme ese pedacito de mi tierra y la única manera es conservando mi costumbre y oyendo mi música es la única manera no tengo otra, es como una añoranza por eso hoy día yo más que coleccionar discos leo y estudio la música más que el documento.”

No es difícil notar el arraigo profundo de las personas de esta década por la salsa y con esto se puede pensar que este ritmo forma parte de su identidad y personalidad: cada uno de los entrevistados recuerda y aún disfruta la alegría que le produce esta música, sus mensajes cantados, su forma de ser y pensar fue moldeado por estas narrativas cantadas de la salsa, por la rememoración que hace de historias cotidianas de los barrios populares en las principales ciudades colombianas, historias que al ser vividas por sus mismos personajes, propiciaban cambios o construían las características identitarias en muchas personas de la población colombiana de la época.

## 9. CONCLUSIONES

A partir de los objetivos propuestos y los informantes que participaron en esta investigación y las narrativas cantadas analizadas, se pueden derivar las siguientes conclusiones:

Las narrativas cantadas de la salsa de la década del 70 son historias narradas y cantadas provenientes de situaciones comunes en la cotidianidad de algunas personas de la generación; las personas aprenden de cada situación vivida y esto es recreado y multiplicado por las narrativas cantadas de la salsa: se aprende lo que no se puede hacer si se quiere estar bien. Se encuentra en cada una de estas narrativas cantadas de la salsa, diferentes visiones de mundo, pero con variedad de elementos comunes de carácter identitario: se realiza la cultura afro y la cultura latina; se exponen los sentimientos más comunes en las personas de la década: el amor, la admiración por la mujer y por la naturaleza, el gusto por la salsa, el regionalismo o el arraigo por la tierra, entre muchos otros.

Es la década del 70 – 80 se acentúan las problemáticas de carácter social, económico y sobre todo políticos en el país: surgen nuevos grupos armados, entre ellos el M19 de Abril, por un supuesto fraude electoral; comienza el auge de otros grupos al margen de la ley como los grupos de autodefensa; es el momento de auge y expansión del narcotráfico en el país. Todo lo cual influye en la época. Esta década es cuna de nuevos movimientos sociales o corrientes de pensamiento, a lo cual contribuye el contenido enunciativo de las narrativas cantadas: muchas de las canciones expresan exigencias, propósitos y fines de dichos movimientos sociales.

También se encuentra en el contenido enunciativo de las narrativas cantadas de la salsa de los años 70 – 80, elementos que pueden clasificarse como decoloniales: expresiones de resistencia frente a los designios coloniales en cuanto a conceptos sobre la identidad desde una visión subalterna, para retomarlas y resaltarlas. Cuando se exige respeto por la cultura latina o afro descendiente (El Mulato, 1979), que como se explica más adelante es el mismo tema “Rebelión” de Joe Arroyo; ya que relatan el inconformismo de sus personajes por la imposición de un ser humano sobre otro. Se observa en estas narrativas elementos comunes, ya que muchas de las canciones tratan en sus enunciaciones cantadas, sobre sentimientos, emociones.

No es difícil encontrar temas sobre necesidades o puntos de vista sobre la situación histórico política del país, todo lo cual permitió que la generación del 70 se constituyera en gran medida con estos valores y situaciones contextuales, lo que guarda un gran valor cultural e incluso, puede generar un aprendizaje pedagógico, susceptible de ser aplicado en otros estudios, ya que estas narrativas dejan una enseñanza moral y vivencial en las personas que

las escucharon y que aún las escuchan, dicho proceso se ha traspasado de generación en generación: no es difícil escuchar a un niño incluso, en estos tiempos, tarareando una de estas narrativas cantadas de la salsa, al igual que otros ritmos, lo cual es muestra de la trascendencia de estas narrativas durante todas estas generaciones.

Las narrativas cantadas de la salsa de los años 70s, promueven con sus enunciaciones relaciones culturales entre diversas culturas, ya que todas comparten y disfrutan estas narrativas durante el diario vivir y también muestran una expresión de sentimientos y emociones, son un grito decolonial que une a los pueblos latinoamericanos.

En ese sentido, el estudio, análisis y recreación de las narrativas cantadas de la salsa de esta década e incluso de las actuales, podría hacer parte de programas educativos en nuestro país, ya que forma parte del entramado cultural e identitario de un pueblo, lo que debe ser objeto de estudio a nivel pedagógico y generacional, ya que con esto se contribuiría a reforzar los lazos identitarios de la diversa y variada población Colombiana y latinoamericana, si consideramos que como cultura, la salsa forma parte del “cuarto pilar del desarrollo sostenible” (Instituto de Cultura, 2010).

Con el estudio de estas narrativas, se podrían abarcar por parte de los docentes, la enseñanza de algunas asignaturas como sociales, historia, ética, entre otras, ya que su contenido enunciativo, está cargado de valores, sociales, culturales, históricos, interculturales, decoloniales y hasta éticos: como ejemplo se puede comentar la narrativa “Cúidate” de Los Afroins de Colombia, cuando le advierten al oyente del tema que: “cuide la libertad como algo invaluable y como una necesidad vital”, como se ve, el narrador le dice al receptor como se debe portar, lo cual está relacionado con la ética y la pedagogía. Las narrativas dejan enseñanzas sobre lo que se debe y no se debe hacer, lo que les agrega un carácter pedagógico al contenido de las canciones salseras, aclarando eso sí, que la identificación es distinta a la identidad, puesto que una persona puede identificarse con las canciones y no necesariamente fortalecer su identidad.

Se pudo ver también que muchos de los compositores, cantantes y orquestas, contribuyeron en gran medida, al desarrollo del proceso identitario de la generación de estudio: al narrar en sus enunciaciones cantadas, diversas situaciones de la cotidianidad, logrando que muchas personas se sintieran identificadas con las mismas y desarrollando en ellos un gran sentido de pertenencia frente a la salsa colombiana de la época. Se logra caracterizar varias de las narrativas cantadas de la salsa, encontrando que son infinitos los temas musicalizados, referidos a valores identitarios: como el amor por la mujer; el amor por la tierra; amor por la libertad; del valor de la oración: “Virgen de la Cueva, mándame una agüita, quítame esta pena”, entre otros, al contexto histórico político y a la generación que para la época se encontraba en pleno desarrollo constitutivo de identidad. Aunque sería una tarea titánica poder abarcar todas estas narrativas en un mismo estudio, se puede hablar de algunas de las

más importantes, pero que dan una noción general de su contenido identitario, decolonial y generacional.

Se puede observar entonces, como la juventud desarrolla con estas narrativas el pensamiento decolonial y constituye su identidad en gran medida en esta interacción con la salsa, influenciado también por los sucesos históricos políticos vividos, con lo que se puede justificar el estudio y análisis de estas narrativas y la contribución al desarrollo social y cultural del país. La conclusión más importante, es que la escucha, el estudio y el análisis de estas narrativas cantadas, como forma de resistencia a las dinámicas coloniales, continúan y continuarán contribuyendo al pensamiento decolonial en el país. Influyen en la forma de ver el mundo, en la forma de pensar y actuar a nivel de identidad, apartándose de la visión colonial, por parte de muchas personas de la década.

Finalmente, se aclara que la intención de esta investigación nunca fue la de realizar generalizaciones, por lo que se pide disculpas si en alguno de los apartes se entiende de esa manera. Las narrativas cantadas de la salsa han sido tomadas por algunas personas solo para disfrutar de su baile y como alternativa de escape. Para otros ha sido una herramienta pedagógica para pensar la realidad contextual.

## **10. RECOMENDACIONES**

Luego de la presente investigación, se sugiere la escucha de las diferentes narrativas abordadas, las cuales en su mayoría, no cuentan con la letra, la que al ser transcrita, aportaría mucho a investigaciones de esta clase; se sugiere además, visitar diferentes links en internet, sobre la historia y desarrollo de la salsa en el país, que abundan en la red y pueden aportar al enriquecimiento sonoro y literario del presente trabajo.

Debido a su poca circulación y desconexión temporal con los adelantos tecnológicos del momento, algunas de estas narrativas sobre cantantes y grupos de la época, no son fáciles de conseguir, pero guardan una estrecha relación con el pensamiento decolonial y los procesos identitarios de la juventud en dicho tiempo. Sin embargo, para quien se haya dejado “contagiar” de este maravilloso arte que termina siendo además un hobby, puede dirigirse a algunos sitios que todo el mundo conoce para adquirirlos: en Bogotá por ejemplo, se pueden conseguir en la calle 19 entre las carreras 8 y 9, con varias tiendas comercializadoras de esta música, lugar de comercio de esta salsa de la época dorada del desarrollo e introducción del ritmo, con algunas personas que trabajan para inmortalizarlo.

En Cali no hay mejor oportunidad para buscar esta clase de narrativas, que la gran Feria de Cali en las conocidas Canchas Panamericanas, en donde se realizan encuentros de melómanos y coleccionistas; en Medellín se puede conseguir salsa en el Parque Lleras en El Poblado, la carrera 38 en Las Palmas, el barrio Colombia, la casa de la música urbana, entre otros; en Barranquilla se puede dirigir al barrio Rebolo y otros sitios producto del tradicional carnaval de barranquilla, entre muchos otros lugares incluyendo otras ciudades.

Así mismo se recomienda ingresar a la gran cantidad de programas y emisoras on line que abundan en la red, con lo cual se contribuye a la inmortalización de todas estas narrativas cantadas de la salsa colombiana y de otros países latinoamericanos. Se debe considerar también la posibilidad de realizar estudios similares con otros ritmos musicales y con otras generaciones, si se tiene en cuenta que las costumbres culturales y con ellas los gustos musicales, son elementos que se transmiten entre generaciones, conservando sus rasgos identitarios y costumbres culturales mediados por la música, en lo que se pueden apreciar también algunas dinámicas de tipo decolonial y que pueden contribuir a concepciones otras de las identidades y al desarrollo de procesos interculturales.

Esta forma de leer las identidades a través de la música, es una manera válida y muy productiva, para análisis de diferentes ritmos musicales en el sentido crítico y decolonial, para así contribuir en el desarrollo educativo e intercultural entre los diferentes grupos sociales del país y el mundo. Se recomienda entonces, visitar varias páginas web sobre salsa que se consiguen fácilmente en la red, además, se pueden escuchar programas de salsa en algunas emisoras en radio o por la red como: como Candela Stereo, Salsa y Control, Salsa y Bembé, entre muchas otras, que hacen sonar todas estas narrativas cantadas de la salsa, y que transportan a cualquier persona, a esta época dorada del ritmo en nuestro país y en el mundo, que nunca pasará de moda.

También es muy bueno darse cuenta que al estar en zonas de discotecas “ir de rumba”, en todos estos sitios no pueden faltar estas narrativas cantadas y bailadas, que ponen a cualquiera a gozar y a las cuales, ni grandes ni chicos se pueden resistir. No es necesario sugerir algún sitio en específico, ya que en todos los lugares de “rumba” en las diferentes ciudades, siempre sonarán estas narrativas cantadas de la salsa de los 70s.

Se sugiere para posteriores estudios, profundizar en la aplicación de las categorías abordadas, la decolonialidad y la interculturalidad, ya que un solo estudio puede llegar a quedar pedagógicamente corto.

## 11. ANEXOS

### 11.1. DIARIO DE CAMPO

Nombre del observador: Héctor F. Pulido Galindo

Lugar: Colegio Distrital Francisco Javier matiz

Hora: 01:30 p.m.

Fecha: Abril de 2012

Cuidad: Bogotá

Temática: Narrativas cantadas de la salsa de los años 70 y su relevancia en la constitución de identidad para las personas que vivieron esa década.

#### 1. DESCRIPCIÓN

Lo primero que se observa es que apenas se le habla de salsa a las personas entrevistadas, estas se alegran mucho, al parecer añoran mucho dicha década, sin embargo no es para mí ajeno ya que al escucharlos, es como si me sonara a mí también la canción: es decir que de una manera involuntaria escucho en mi mente el sonido instrumental y armónico de la canción nombrada por el entrevistado.

En el caso de la persona entrevistada, al escuchar el tema afirma: “a tiempos aquellos, eso sí era salsa, no lo que ahora parece es acrobacia”.

#### 2. INTERPRETACIÓN

Al abarcar este tipo de texto narrado, se comprende en cada narrativa cantada, un mundo referencial, un contexto que se actualiza, dadas las afinidades encontradas en las diferentes situaciones vividas: cualquier persona puede sentir que dicha situación no es del pasado, sino que es como ocurriera actualmente. Se le encuentra un sentido de ese mundo producido por la narrativa, y todo lo que tenga sentido puede aportar a los procesos educativos del ser humano, ya que son eventos que dejan enseñanzas. Con el comentario anterior, se puede pensar que las personas que vivieron la década del 70 – 80, encuentran algunas diferencias respecto a la salsa de esa década y la salsa actual. Se evidencia que las personas entrevistadas, se sienten identificadas con las enunciaciones cantadas de dichas narrativas y así mismo consideran que las narraciones mismas son en su mayoría elaboradas de situaciones vividas por los compositores, cantantes e incluso, por algunas personas de los barrios populares en algunas ciudades del país.

#### 3. CONCEPTUALIZACIÓN

Existe evidencia cualitativa de constitución de identidad que se puede encontrar en los comentarios positivos y valorativos hacia la salsa de la década 70 – 80 por parte de las personas entrevistadas. Algunas de las enunciaciones están cargadas con frases decoloniales. Según las categorías elaboradas y analizadas por el grupo MC y gracias a las lecturas complementarias proporcionadas por los docentes de la Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, se puede también observar que muchas de las enunciaciones de las narrativas cantadas, poseen frases alusivas a la descolonización del ser humano, al fin de la discriminación racial e incluso, se puede evidenciar en las declaraciones de las personas entrevistadas, algunas enunciaciones referidas a las categoría referentes de esta investigación como son la decolonialidad, la interculturalidad y la etnicidad.

## **11.2. ENTREVISTAS**

Entrevistas realizadas a personas que para la década de 1970 – 1980, contaban con una edad entre 15 y 25 años y que guardan conocimiento o gusto por la salsa de aquel tiempo en Colombia.

### **ENTREVISTA 1: CESAR ÁLVAREZ**

Salsómano, coleccionista y comerciante de discos y canciones de salsa y otros géneros, además de economista.

Ent.: Bueno para empezar cuéntenos, con quien tenemos el gusto de hablar?

C. A.: Mi nombre es Cesar Julio Álvarez, nací en manzanares Caldas. Estoy dedicado a la música hace 25...30 años más o menos. Además de la música, yo me gradúe, soy economista y más o menos desde el 90 ando metido de lleno en la música y más que todo en la salsa.

Ent.: cuéntenos que agrupaciones recuerda especialmente de salsa?

C. A.: las agrupaciones de salsa toca miraras desde que época más o menos si del 60 o 70, lo que pasa es que yo no sé si en el pasado existían más agrupaciones, porque en el 60, 65 se puede hablar de los Corredores de Majagual, que ellos impusieron... a nivel de que ellos trabajaron sus porros y sus cosas, pero también sacaron muchos trabajos de salsa, que fue uno muy conocido...una descarga... mondongo, e incluso la presentaron en el... y ahí trabajaba Fruko de timbalero.

Ent.: ya con fuentes?

C. A.: Sí, Fruko trabajó toda la vida con Fuentes, a raíz de eso y con esa presentación en el exterior, en Estados Unidos, y Fruko se dio cuenta del movimiento salsero que había en ese tiempo, y a raíz de eso llegó aquí a Colombia y le propuso a Toño Fuentes, que era el dueño de discos fuentes en Medellín, allí pasa esto y esto... y esto... entonces a raíz de eso montaron Fruko y sus tesos, entonces la primer grabación que hicieron fue en el 70 que fue el tema

ese que sacaron que fue Tesura, que inclusive de ese sacaron muy poquitos acetatos que fueron como unos 300 o 400 acetatos que sacaron, no le fue muy bien a ellos después con ese trabajo, y en ese momento o sea, en la época actual, ese disco yo creo que se vende... se consigue en 300 mil pesos, porque ese nunca existió... no salió en Cd solamente en acetato...

Ent.: el de Tesura? CA.: Si el de Tesura, heeeemm...ya..o sea... yo ya no puedo hablar más de los 60 porque es que en el fondo no hay más cosas, no hay más referencia, no sé si esos grupos de salsa existían más en la época, en la parte de la costa, pero no sé en qué tiempo porque realmente nosotros no tenemos ninguna referencia, a nivel de estudios, a nivel de libros, a nivel de biografías sobre esos grupos, antes o yo no sé en qué tiempo si era en los 70 también que existía en la costa, entonces todo está centralizado en Medellín que era de Discos Fuentes, entonces nosotros no tenemos... por ejemplo... como dice de Julián y su Cambo no tenemos referencias de ese tiempo ni Miche Sarmiento, no tenemos ninguna referencia sobre eso pero era que estaban haciendo salsa, pero era más que todo, se sobrentiende que por los puertos de Cartagena como de Barranquilla donde llegaba... de Buenaventura donde llegaban todas las cosas buenas, los barcos con su salsa, entonces eso dio pie, para que la gente despertara su oído musical directo a la salsa. Pues en ese tiempo había más, por ejemplo lo que nosotros llamábamos chucu Chucu, y en la costa en ese tiempo era puros porros, Cumbias, Merecumbé, toda esa cuestión.

C. A.: Entonces, la traída de toda esa música por los puertos, que llegaban más o menos a Cali, y con el lanzamiento de Richi Rey y Bobbi Cruz en el... Eso fue como para el 69 que fue para una Feria de Cali...fueron a tocar a Cali, y de ahí se desprendió mucho más eso... y anteriormente también por la fuerza de la salsa, eso fue en el 34..39 que más o menos, fue por la fuerza que tuvo la difusión por radio.

Por ejemplo la gente escuchaba radio Progreso en Cuba, entonces escuchaban todas esas cosas, y entonces aquí aparecieron... llegó: el Trió Matamoros, Cuarteto de Aidas, el de las muchachas, Casino la playa, a raíz del Casino la playa, por ejemplo en barranquilla salió ... Barranquilla Jazz que era una banda más o menos para simular las cosas de los... entonces todo fue a nivel de las emisoras y a nivel de la producción, los primeros sellos discográficos que salieron aquí en Colombia, entonces es una difusión muy grande con la cuestión de la salsa y a través de la cuestión cubana, entonces con esos movimientos que habían de música salsa en la costa no hay mayor repercusión... no hay referencias de los grupos, pero si ay si existieron, si habían más grupos, porque nosotros solamente estamos enfocados a Fruko y nada más.

Bueno ya en la época del 70 solamente se conocía lo de Fruko, había otro grupo que se llamaba Guantakenia que también lo saco Fuentes que era... muy conocida, sonó mucho se llamaba Homenaje a Los Embajadores que era (procede a cantar) “terceras...terceras, terceras...” que era así más o menos así el ritmo y eso se sonó y se bailó mucho en la época del 70 se escuchaba eso, se escuchaba Fruko, salió Latin Brother, todo lo que se escuchaba en los años 70 era eso, Fruko, Guantakenia y Latin Brother... No sé si en eso alcanzó a sonar... ah bueno, en esa época también salió Afrosound, el grupo Afrosound debido a que, por la parte de peruana, boliviana se escuchaba la Cumbia Boliviana, por la cuestión de guitarra, entonces hicieron con Fuentes, Fruko hizo un cambio e interpretó con eso que estaba sonando en ese tiempo: La Danza de los Mirlos, entonces ellos trabajaron todo eso y lo

introdujeron aquí a Colombia. También estuvo mucho en las fiestas, en la época del 70 se rumbeaba mucho.

Ent.: Usted piensa que eso tuvo mucho que ver con... o, que relación tuvo con la juventud de esa época, entonces usted contaba más o menos con... entre 15 y 20 años? Cómo se divertían los jóvenes de la época, iban a bailar salsa, adonde?

C. A.: lo que pasa es que en los setenta no había una cosa... no había una caracterización de la salsa, si no que la gente iba directamente a rumbear en unas discotecas, lo que le planteaban a uno, era lo éxitos de diciembre por ejemplo.

Entonces en eso estaba: Homenaje a Los Embajadores, estaba Fruko con su Tania, El Preso, El Caminante, todos esos temas, y eso era lo que se rumbeaba, entonces las orquestas que sonaban por el lado de Medellín, que era Chucu chucu, como era Rodolfo Aicardy, La R7, El loco Quintero, Los Reales Brad, Los Hispanos, Los Graduados, eso era lo que se escuchaba más o menos.

Ent.: cómo era eso de que la salsa estaba estigmatizada, que usted me comentaba antes?

C. A.: sí lo que pasa es que la salsa... la salsa toda la vida, como es un ritmo de negros montada en la cuestión de los africanos y en su lenguaje y en sus creencias religiosas, entonces toda la vida ha sido estigmatizada en el sentido de que es un baile, una cuestión para negros, diabólica, una cuestión de esa parte. Que hace el sistema cartelista. El sistema cartelista hace que cuando se muere un ritmo, cuando se queda atrás... todo lo ha hecho con el Jazz, con el Blues, toda la vaina que lo tiene ahí guardado, y cuando se muere el ritmo que está jugando en ese tiempo, yo creo que en ese tiempo era los Porros, las Gaitas, Las cumbias que venían todo eso, por ejemplo en el caso aquí de Bogotá venían de la Costa, e inclusive en los grandes clubes y restaurantes que se presentaban, estos tenían un problema para la presentación porque realmente no dejaban entrar negros a tocar en el grupo.

Ent.: Había discriminación?

C. A.: completamente, porque en ese tiempo, en los grandes hoteles que había en Bogotá... no pues muy bueno ese grupito pero, es que hay un negro. Entonces a Lucho Bermúdez le tocó mucho luchar con eso.

Ent. De pronto ellos trataban de expresar eso a través de las canciones. Qué piensa de eso?

C. A.: sí, eso era lo que se contemplaba en eso, entonces a raíz de eso, le dieron fuerza a la salsa, porque la salsa se escuchaba en ese tiempo en los años 70, inclusive a mediados de los ochenta en ciertos sitios especiales, incluso todavía existen esos sitios. Quiebra canto, El Goce Pagano, Son Salomé...

Ent.: Dónde quedan esos sitios?

C. A.: Quiebra Canto aquí en la diecisiete con quinta, El Goce Pagano en la tercera y hay un negocio El Goce, que todavía existe en la carrera 13 con 23, como al lado de Telecom. Era un sitio donde se mantenía la gente rumbeando, entonces uno, eso decía... la salsa llevaba a que la gente que la escuchaba, que la disfrutaba, que la gozaba en ese sitio, era toda la gente

de izquierda. Entonces allí la montaban: se armaban los grandes movimientos, entonces yo pienso que la salsa con el movimiento de izquierda aquí en Colombia tuvo mucha relación

Ent.: Qué más nos puede decir de eso? De la relación de la salsa con esos movimientos?

C. A.: los de izquierda se identificaban mucho con la cuestión de la salsa porque la salsa es una cuestión callejera, es una vaina de sentimientos, de la expresión de la gente, del dolor, del sufrimiento que tenía en ese momento, de todos los dolores del amor, de la represión que sentía la gente en ese momento en la época del setenta, ochenta y algo, entonces era una vaina como de escape de la gente que se reunía en ese momento, en esos negocios, en esos sitios para disfrutar y para desahogarse de una vez en medio de la rumba, en medio del sexo, porque todo eso llevaba eso, porque nosotros tenemos caracterizado que la salsa lleva eso: lleva pura droga y lleva puro sexo.

Ent.: y usted piensa que las canciones de salsa, los temas que trataban las canciones, tenían alguna relación con lo que ocurría históricamente en esa época?

C. A.: claro porque esas eran las razones, porque es como el Rap en este momento, el rap es de lo muchachos, de lo que ellos sienten, de lo que ellos piensan, lo que les sucede, lo que ven, lo que les rodea. Todo es una forma de expresarse en ellos, lo que están sintiendo en ese momento, en ese tiempo, en ese momento era la salsa, la única forma: entonces ahí ve uno los temas de Rubén Blades, porqué Rubén Blades en este momento todavía sigue vigente, porque él saca un trabajo y lo sigue vendiendo porque tiene muchos admiradores y en ese tiempo con su vaina de protesta, apoyando la guerrilla con el monaguillo y el padre Andrés.

Ahí entonces como le digo, una cuestión muy clara de la salsa, de las ganas que tenía la gente de cambiar el sistema político en ese momento, entonces todo eso lo identificaba, siembra, la cuestión de toda la diferencia que existía entre el negro y el blanco, todos esos temas que planteaba Rubén Blades en ese tiempo, era muy característicos de unos bienes asimilados por la gente de izquierda

Ent.: Usted piensa que salsa tuvo algo que ver con lo que ocurría para entonces, con lo de la alianza que existía entre los partidos Liberal y Conservador, qué relación tuvo con eso la salsa?

C. A.: lo que pasa es que la salsa solamente se manifestaba en las cosas como le digo, en los sitios escondidos más o menos donde la gente se reunía, para divagar, para hablar de la situación política del país, para pelear contra el sistema político, para echarle madrazos al presidente de la república en ese momento, entonces todos esos temas le hacían como más efervescencia a la gente no...

Ent.: Sí porque se habla también de que a raíz de eso y de pronto de sucesos también anteriores, nació la guerrilla en el país. No?

C. A.: Bueno, la guerrilla siempre ha estado, hay una persona que tiene toda una carreta sobre los movimientos guerrilleros, con respecto a la salsa, es una carreta muy buena y eso va encaminado en esa forma. Entonces como le digo, toda esa gente de izquierda se reunía para debatir toda la parte política y entonces ellos eran los que bailaban salsa, los que mantenían en todos los negocios porque a partir de una reunión política, salían y se metían a disfrutar la

salsa, después de una manifestación de primero de mayo de cualquier parte...camine y todos se reunían a rumbear a escuchar su salsita.

## **ENTREVISTA 2: JULIA MELGAREJO**

Docente de primaria de la Secretaría de Educación de Bogotá

Ent.: díganos entonces para los años 70 – 80 y gracias a que previamente hemos sabido que usted gusta de la salsa, cuéntenos sobre dicha década, que hacían los jóvenes, como se divertían y cuál era el papel de la salsa en eso.

J. M.: Pues para mi grupo, el grupo de amigos que yo compartía, pues nosotros éramos muy sanos, a nosotros nos interesaba era los domingos para bailar, pero en ningún momento tomábamos ni alcohol ni consumo de drogas, ni nada de eso, nosotros generalmente tomábamos Coca Cola, esa era la bebida como más consumida, no?... generalmente como sobresalir en los pasos de salsa, para ver quién era el mejor bailarín de salsa, en ese entonces.

Ent.: a nivel musical y político, qué otras cosas recuerda y qué significó para usted?

J.M.: bueno lo que estaba en las noticias era que había guerra, EEUU había mandado ejército a Vietnam, entonces se inició ese consumo de drogas, porque eso trascendió en los jóvenes de EEUU sí? Ellos llegaban como muy traumatizados de la guerra y entonces ellos empezaron como a distraerse con el consumo de diferentes tipos de drogas. Fue cuando pienso yo que los muchachos se iniciaron con el consumo de drogas, del alcohol y todo eso.

Ent.: por qué piensa usted que ocurrió todo eso? Por qué hacían todo eso?

J. M.: yo pienso que por lo que era una guerra injusta, además que EEUU no tenía que haberse metido en esa guerra. Era una guerra con Vietnam del Norte, ellos no querían a los del Sur, entonces no se le debió dar tanta importancia y mandar a los muchachos a matarse allá por una causa que no era de ellos.

Ent.: recuerda alguna otra orquesta de aquí de Colombia?

Ent.: hay algún tema que recuerde en especial y por qué?

J. M.: uno que recuerdo en especial de salsa...Faisanita... El Faisán, El Caminante, Usted Abusó...así como relevantes como esos no... y Cali Pachanguero.

Ent.: Que le recuerdan esas canciones?

J. M.: no pues realmente no era mucho como el interés sino más bien como el gusto de uno bailar no, a uno le gustaba la melodía... ganas de salir a bailar esa música... no era que significara algo muy especial.

Ent.: cree usted que tiene alguna relación lo que narraban las canciones con el momento histórico que se vivía en el país, con la situación social? y qué representaba esto para los jóvenes de la época en el país?

J. M.: sí, pues más que todo como recordando historias... en las letras que ellos escribían, eran como vivencias de algunas personas que ellos conocían y las manifestaban... era como un recuento de historias de algunas personas y que luego ellos las musicalizaban y le daban ritmo.

Ent.: ah o sea que estaban más o menos basadas en situaciones que ellos vivían?

J. M.: en situaciones que ellos vivían en el momento dentro de su contexto.

Usted cree que esto de pronto tiene algo que ver con lo que es usted hoy en día?

J. M.: pues sí porque de acuerdo a las vivencias... hay canciones que uno le pone cuidado... están dando como un mensaje y de pronto en el diario vivir uno como que relaciona lo que se hacía en esa época con lo que actualmente... como son las cosas.

Ent.: quiere agregar algo más que usted considere importante, como a manera de conclusión de pronto?

J. M.: no pues que me parece muy bueno que se hagan trabajos basados en los que ahora somos ya mayores y que se haga una reflexión de si era mejor esa época o esta para ellos es mejor y que pueden cambiar, que pueden coger de aquella época y desechar de la que están viviendo actualmente.

### **ENTREVISTA 3: JORGE GARZÓN**

Contador público de la Contraloría General de la Nación - Melómano

Ent.: Para empezar cuéntenos, con quien tenemos el gusto de hablar?

J. G.: Jorge Hernando Garzón de la familia de Jorge H. Garzón. Para escucharla y bailarla: primero pa bailarla por mi mamá, que era de descendencia también y nos enseñó desde niños, a entretenernos con la música y era la forma de distraernos. En esa época después de las seis de la tarde era a bailar, y ya después con los años fue la época de la música que era de fiestas: nada más era ir usted ir a una fiesta y ahí encontraba las orquestas y encontraba los fulgúreos, encontraba toda la gente que le gustaba la música. No eran sitios como ahora que hay en todas partes, hay discotecas, bares, en esa época no era la forma, solamente le tocaba irse a... había muy pocos centros nocturnos para irse a bailar, o las fiestas que hacían... y las orquestas que uno escuchaba, que era normal, era Lucho Bermúdez, era el que tocaba los porros, Pacho Galán la misma cosa y de salsa todavía no se sabía porque la salsa Pujana sí existía, existía el Son, todos esos ritmos: de ahí arrancan todos los ritmos de la salsa cubana, es desde el Son y conocíamos porque nosotros tenemos un tío, él vive en Cali y, se vino para Bogotá a vivir porque se programó para irse a EEUU, entonces lo único que nos trajo de regalo fue la

música. Entonces nos trajo cajas y cajas de música que él tenía, entonces nosotros llegamos a conocer todos los músicos y esa vaina es por él.

Él era aficionado a la música, él era bailarín, en esa época ya había bailarines de salsa en Colombia

Ent: Volviendo aquí al ámbito colombiano cómo era la juventud de esa época? qué hacían los jóvenes, como se divertían?

J.G: Nosotros la única forma que teníamos pa ir a bailar era en fiestas, la forma era a las fiestas y en mi casa se hacía eso era todas las semanas y eso unos tenían la música y nosotros llevábamos el trago y eso iban todas la amigas iba todo el mundo entonces eso y ahí, en esa época era solo Coca Cola, y en esa época era ron con Coca Cola, qué era muy diferente a hoy, que ya no hay esa vaina, sino que la gente se pone a tomar cerveza, antes no era esa costumbre de tomar uno cerveza, se tomaba era ron con Coca Cola, lo mismo hombres y mujeres y aguardiente si había desde esa época, pero eso era cantidades como hoy...esa forma tan... mejor dicho era, uno volverse loco no, no, no... todo mundo era a rumbear y a bailar y mirar cómo era que....

Ent: Era más importante divertirse?

J.G: Era más importante bailar y divertirse, y pasarla bien: y pasarla bien era conversando con su china, y era más entretenido que hoy, que he visto otras partes que hay una fiesta, una reunión que los chinos se van para un lado y las chinas para el otro y ahí se quedó, usted se va para una fiesta de 15 años y la montonera de gente en un lado y los otros al otro lado y nadie baila porque les da pena, miedo, porque la mayoría no sabe, antes no, nadie sabía. Entonces nosotros éramos privilegiados y de buenas, entonces pues nos llamaban antes a las fiestas: oiga venga apúrele porque no se ha iniciado la fiesta y necesitamos que vengan para que arranquen la fiesta y digamos éramos tres hermanos y a nosotros no nos daba pena, oiga venga haber bailemos, todo mundo bailaba, y ya después de que arrancáramos la fiesta ya a todo el mundo se le quitaba el miedo. O sea nosotros no parábamos, nosotros era baile... y baile porque eso era la diversión.

Ent: Y era la salsa para ustedes en esa...?

J.G: En esa época la salsa era música... que llamaban propiamente para bailar porque salió la charanga, la pachanga y la gente no bailaba eso aquí en Bogotá. Entonces nosotros sí aprendimos a bailar eso, entonces nos divertíamos más que todo el mundo, y fuera de eso pues... venga baile pachanga venga a ver como es el pasito, venga no sé qué y ese era el modo de bailarse y... Esa era la música digamos que se escuchaba en las fiestas.

Ent: Había algún problema algún prejuicio por la distinción de raza o color?

J.G: Nada, nada, nada, ellos eran más relajados, antes al contrario, les gustaba que la gente fuera a bailar para que los viera bailar, para verlos bailar.

J.G: Ellos... les gustaba meterse a todos eso sitios, habían por la calle 23 con... bajando por el teatro que llamaban Mojador “me tiene cansado usted”: (dice regañando cariñosamente a

su gata), por el teatro Mojador había un sitio que se llamado La Jirafa... otros sitios... no? habían unos 3 o 4 sitios no más, otros por ahí de esa música que era de negros.

Ent: Bueno y que pensaban los jóvenes, sí, digamos sobre lo que se vivía digamos a nivel político; que pensaban y como lo expresaban y qué relación tenían con la música, con la salsa?

J.G: Antes no había esa preocupación, entonces, que reunámonos para ir a ver a tal orquesta, para tal cosa, para ir a ver El Gran Combo, y todo el mundo iba a ver el Gran Combo y sin problema, nada costaba pues, costaba pero era una forma cómoda de pagar y de ir a comprar la boleta e ir a verlos y eran... se presentaban y era... la primera vez que vino, un amigos trajo un cantante.... No, un tipo que toca...

Ent: Y del grupo Fruko y Sus Tesos que nos puede decir?

J.G: Si yo tengo de Fruko y sus Tesos Claro aquí tengo de Fruko y de...haber Fruko aquí donde está... de Fruko... aquí está... después salió el mp3, el disco no se consigue entonces yo dije para ponerme yo a invertirle millones porque es que era comprar discos y los discos sí costaban... y después esta vaina ya... usted tiene aquí e... 300 o 400 250 discos.

Ent: De la parte de la Costa Pacífica recuerda alguna otra agrupación u orquesta?...

Ent: Diego Gale

J.G: sí Diego Gale él es uno de los grandes, el que hace la orquesta.

Ent: Tengo entendido que Diego Gale Trabajo con Fruko y con otros grupos...

Ent: Tendían a independizarse no?

J.G: No, es que eso, la gente por vicio también, es que son muy viciosos, aquí en Colombia hay un gran problema que en la música, pero eso también es de la edad: de que a la gente le guste el trago, le guste el cigarrillo y entonces eso ahí es vicio.

Ent: Claro, por qué cree usted que será esa relación de la droga con la música?

J.G: porque generalmente el cantante no es pacífico, no es de clase alta, un tipo de mucha preparación y cultura, que vaya uno a decir, que ese tipo se dedicó a estudiar 20 años y sacó título de primaria, de bachillerato, luego estudió universidad, inició doctorado y salió y se puso a tocar música? no, ahora los que hay en las filarmónicas, lo que hay en las academias de música, enseñan a tocar todos los instrumentos y le enseñan a usted, si usted tiene un buen oído, buen gusto, pero le demuestran que la música no, no le produce, lo que usted invierte en esa vaina ... vaya a comprar un instrumento a ver cuánto vale, vale mucha plata y ellos no le van a invertir, usted no le va a sacar la plata a eso, en cambio, usted se pone a cantarle canta a sus profesores más barato que ponerse a estudiar y toda esa vaina y salen de la barriada igual que los futbolistas .

Ent: Si...

J.G.: salen de la barriada, ellos no le hablan de alta alcurnia ni nada de esa vaina...

Ent: Del barrio, de lo popular

J.G: Sí, aquí por ejemplo Alvarito viene aquí a Colombia y no hay nada que hacer, y si va a algún pueblo, tiene que dedicarse a cantar salsa o una vaina de esas, y es lo único que le da para vivir y eso en medio de todo eso, la gente que vive de eso, ahí está pegado el vicio porque ha tenido problemas de familia, problemas de hambre, de crecimiento, de educación todo.

Ent: Como era esa década del país del 70 al 80?

J.G: El país era igual era bien con gente, una gente que tenía muy bien... todo mundo podía vivir sin problema. La Guerrilla causó estragos pero eso no... el narcotráfico también está causando estragos y eso no es problema nuestro, nosotros no nos metemos en esos problemas.

Ent: Y hubo alguna relación de lo político con la música que se cantó?

J.G: En lo político con la música... y en los que más le meten a esta cuestión de historia política son los costeños: ellos sí pues en sus canciones le meten política, tristeza y dolor, amor por la patria y por...

Ent: tiene algún ejemplo de eso?

J.G: Todos los cantantes o compositores costeños, ellos generalmente e... para ellos la felicidad es cantar y tocar y darle al pueblo, porque los políticos dicen y ellos no les dan, eso también que la felicidad, yo digo que hay si es donde daría felicidad por que ya ellos dicen que ha tenerle amor al país y la patria todo, y él por la pobreza en que los tiene a ustedes y hay si la reacción es directa, puede que estemos mal en lo político en lo económico no? Es que hay tantos artistas famosos en el mundo como hay tantos deportistas en el mundo entero y todos salidos de la costa, como no se les va a recordar, eso como no... llegar al pueblo de ellos y hay canciones que demuestran eso no? que añoran la tristeza de su pueblo que quisieron volver si y sin necesidad de cantarle a la vida o al amor no?

Ent: Lo que usted dice es una canción recordada... el "Emigrante Latino"

J.G: Ah sí, eso es de la música que se canta en esa época de los... como es que se llaman esos... juepucha... ahí estaba buscando eso

Ent: Tiene bastante salsa usted no?

J.G: Si es harta todo, todo esto es de la música

Ent: De la parte de la costa Pacífica le suena algo de Perengano y su Combo.

J.G: Ese combo que hubo de música... autóctona, de allá, de la tierra, eso se enfocaban en su música ellos han tocado esa música durante toda la historia, como toda la historia de los libros y han compuesto mucho y esta pasa de generación en generación y de voz en voz, así es como ellos transmiten la música y así es como transmiten ellos su herencia: a través de la voz; en ese tiempo existía Cortijo y su Combo y otros pero saber de ellos es más complicado...

Ent: Que nos puede decir de los instrumentos que se usaban en esa época?

J.G: lo que más se usaba era clarinete, saxofón, trompeta, y algo que se ha usado toda la vida las tumbadoras, caja, los timbales la como se llama... la

Ent: Batería?

J.G: la batería... maracas y dependiendo del, del... de la región, porque los costeños siempre han utilizado la guacharaca, siempre utilizaba un... después cuando salió el acordeón el acordeón y la guacharaca los acompañaban a todas horas.

Ent: Cree que la salsa dejó algún aporte a la juventud de esa época?

J.G: es que toda la gente nos formamos con esa música la gente que... hoy la gente es más e... mejor dicho hay una particularidad especial, nosotros los de la época nuestra nos ha tocado escuchar música y cambiar con la música, yo inicié, cuando yo estaba bien pequeño fui escuchando boleros y tangos que era la música que existía y después apareció, apareció ya la música rumbera que fue la de Lucho Bermúdez y esto, toda la... esa era otro tipo de música, posterior a ese ya se salió la música eh... cuando estaban en ese momento de la música pop esa que causó también impacto, fue que salieron los Beatles y eso hizo variar mucho a cosa aquí en Bogotá, no sé en la costa, pero nosotros no estábamos acostumbrados a eso y no sabíamos cómo era el cuento, pero para ellos eso los influyó muchísimo.

Ent: Si

J.G: a peinarse, de todo como hoy ver los negros con sus afros y toda esa vaina que ellos pues su cultura... ya están tratando de invitar a los ingleses y con sus pantalones de jean apretados y botas anchas, pelos largos eso hizo cambiar un poco la música, porque nosotros eh... no era difícil bailar esa vaina no tenía sentido ni siquiera bailarla, pero si distorsionaba el ritmo y la música: la gente pum, pum, pum, con una vaina de esa, los ingleses si tocan bonito, tiene otro tipo de música, pero no es un tipo de música como para uno estar bailando no, no, usted es como para estar en una reunión y todos gritando ahí...

Ent: La salsa de pronto sí?

J.G: La salsa sí, es para usted bailar con otra persona, mientras que en... La música rock es para bailar usted solo. Usted haga sus demostraciones y listo, o baile usted solo y la mujer baila sola y uno solo, no es esa danza antigua que aprendimos después de que vimos el bolero y salió... en las fiestas uno iba, en los 15 años uno tenía que bailar el vals y todas esas cuestiones eran normales, y después salieron ya pasado el rock, pasaron ya las orquestas pesadas muy... música muy verraca, que en inglés, que en Alemania y en cuanto cosa imaginara, se volvió una vaina a pedazos a la juventud, entonces los que quedamos escuchando música de la que aprendimos... somos nosotros, hasta hoy mucha gente ni siquiera los nuevos, hay pelaos que dicen sí, la salsa es chévere, no muy rico y tal disco no más... voy a pedir un... de cuanto esa música rock hay de ese rock pesado y de esa música que ni uno entiende, por qué, yo le pongo cuidado a eso y digo eso no tiene sentido, la música es para que tenga sentido si hay discos muy bonitos, pero no, no, eso no hay nada no hay nada.

## ENTREVISTA 4: MÁXIMO PEREA MOSQUERA

Melómano y coleccionista de salsa y otros ritmos.

Ent.: Cuéntenos con quien tenemos el gusto de hablar?

M.P.: Mi nombre es Máximo Perea, un hombre sexagenario, soy nacido en el Chocó, en Itsmina. He vivido aproximadamente unos 45 años en Bogotá, me trajeron de muy pequeño, por aquello de la formación académica, ya que Bogotá es el centro de la educación, ha sido y es el centro de la educación del país. Toda mi vida me ha gustado la música, razón por la cual la coleccioné, la clasifiqué, la disfruté y en algunos apartes de la vida la viví completamente.

Tal vez es cuando Pastrana en los años 70, si es que queremos hablar de épocas legislativas, cuando Pastrana ya se nota una marcada influencia con todo lo norteamericano, ya nos llegan las modas, nos llegan los Híppies, nos llega... todo lo importado americano, incluso el dólar que no se veía llega mucho y encuentra uno que desde el punto de vista musical, el rock se hace presente en los jóvenes y se gesta todo este movimiento de hipismo. En Bogotá no habían bandas de rock, en ese momento, todo nos llegaba a Colombia a través de lo importado de la USA, ni siquiera de Europa sino todo era USA y, ya posteriormente con el desarrollo de esa música, posteriormente el pueblo empieza a buscar su propia identidad, y van formándose unas banditas de rock muy pequeñas y así con las uñas tratando de imitar eso de Norteamérica. Esa influencia se basó básicamente en un festival de música rock que se hizo en Estados Unidos, se llamó Woodstock. Aquí teníamos el Club del Clan que era algo muy parecido al programa americano, solamente que era el Club del Clan...podíamos llamar, Clan Club, si es que lo queremos decir en inglés... chibchombiano.

En la radio de onda corta cogía emisoras de todas partes del mundo y siempre nos alcanzaban a entrar algunas emisoras del Caribe. Nos llegaban de las islas como nos llegaba de Barranquilla. Pero ese movimiento de rock no tuvo que ver nada, pero absolutamente nada que ver con la salsa. La salsa empieza a despertar como le digo nosotros habíamos oído... yo llego a Bogotá en el año sesenta... estamos hablando de 40, 42 años?

Ent.: O sea que para entonces había un programa de salsa ya?

M.P.: todavía no había un programa de salsa, todavía no nace el programa de salsa, pal 70... del 70 en adelante ya nace el programa con Granados Arjona.

Ent.: Como era eso?

Ent.: y Más que todo los jóvenes no?

Escasamente usted podía encontrar, por decir algo en Quibdó en el Chocó, una cosa que se llamaba Los Negritos del ritmo, que también era muy rudimentarios, nunca grabaron, no tenían acceso a las grabaciones; en Barranquilla, en Santa Marta en Cartagena, la gente

encontraba agrupaciones pequeñas, pero que no tenían acceso a grabaciones. En Cali, en Buenaventura usted encontraba agrupaciones pequeñas, pero que eran agrupaciones...

Ese tema lo hicieron Los Graduados y fueron a representarnos a nosotros a un festival de música que se hacía en Latinoamérica que creo que fue en México con ese tema, era un tema muy agradable, lo cantaba el Loco Quintero.

Ent.: porque le gustaba el tema, cuéntenos?

M.P.: me gustaba el tema porque... además del picante que tenía la letra, (procede a cantar) “Los patos de la laguna, el agua la chapalean y cuando la lalala alzan las pumas para que los vean cua cua cua...y van nadando y van volando...” “pero lo que sucedió fue que, ese tema, si lo hubiéramos puesto en el marco de la salsa hubiera sido un éxito, a pesar de que fue un éxito; hablo de que fue un éxito porque es que la música que hacían Los Hispanos y los Graduados era para el centro de Colombia, de hecho uno lo bailaba en Barranquilla, de hecho uno lo bailaba por acá, pero en Cali no lo bailábamos porque nosotros estábamos oyendo música que venía de Cuba, que venía de Los Estados Unidos, que venía de México: nosotros no oíamos música que viniera de aquí, con la excepción de una orquesta de Buenaventura, que fue Peregoyo y su Combo”.

“Eran dos orquestas del Valle: Peregoyo y su Combo y Julián y su Combo, esas fueron dos orquestas que se mantuvieron que estuvieron...de Julián casi no me acuerdo porque Julián era un poco más viejo, yo alcancé a bailar con ambos, incluso Julián... aquí se hizo un trabajo de Julián fotográfico, que era bajando la 26 sacaron la carátula del segundo volumen, ahí por la 26 con décima, ahí por donde está la iglesia, ahí más o menos y de Peregoyo sí me acuerdo bien, pues él creo que murió ya en Cali ya hace algunos años: su cantante se llamaba Marquitos Micolta que todavía está ahí”.

“se dedicó a tocar chirimía, muy buen cantante entre otras cosas, entonces Peregoyo tenía un ritmo muy del pacífico, pero amarrado a lo que era la salsa y él era un músico tan versátil que él logró grabar, por ahí lo debo tener, un trabajo...de hecho su éxito fue “Mi buenaventura” cuyo autor es Petronio Álvarez que hoy se le hace en Cali un homenaje con el “Festival Folclórico del Pacífico Petronio Álvarez” es una canción muy bonita y fue su éxito, además de todo los éxitos, Peregoyo tuvo la osadía de arreglar y grabar un trabajo que se llama “Caravana” de aquella película, del desierto y todas estas cosas, han grabado mucha gente y me pareció muy bien grabado y más allá de eso, Peregoyo siempre nos puso a bailar muchísimo, nosotros balábamos con Peregoyo y su Combo, era un Combo no era una orquesta y sonaba como tal y definitivamente sonaba muy agradable”.

Ent.: Hablando de la salsa, usted nombró la palabra identidad. Por qué?

M.P.: porque es que como en ese tiempo eran muy pocas las orquestas que habían aquí, años 70, entonces empiezan a nacer unas discotecas, o antes de eso, las fiestas se hacían en casa, en todas las casas con cualquier tipo de música, nosotros nos buscábamos.

Ent.: que añoraban en esas reuniones y como lo expresaban?

M.P.: “pensábamos en nuestra tierra que nosotros dejamos, poner el equipo duro, poner esos discos durísimo, las trompetas sonaban duro, donde la descarga de tambores sonaba, entonces llegábamos a esos sitios, a la casa del vecino, pero a la casa del paisano y queríamos oír eso, entonces si yo llegaba a su casa encontraba que él me ponía la descarga de tambores: sí se está dando cuenta, o sea que nosotros nos identificamos más que con nuestra música, con nuestra cultura y nuestras costumbres, entonces cuando yo oigo que suena un tambor, yo inmediatamente paro oreja, ese tambor me está llamando a mí, por eso hablo yo de identidad... Allá nos reuníamos no más que nosotros los del litoral. Usted encontraba en “El Paladium” por ejemplo, costeños, caleños, chocoanos, bueno, todo lo que tuviera que ver con nuestra melanina o piel oscura nos encontrábamos, esa era nuestra identidad”.

“Hasta ahí la salsa no marcaba nada, hasta que aparecen los programas de salsa, entre esos lo principal que no lo puedo negar de Miguel Granados Arjona, con quien me une un gran sentimiento y entonces ya Miguel comienza a ejercer una marcada diferencia sobre la juventud de esa época y sobre el encuentro de esa identidad, que todo el mundo... ese programa se llamaba “Ají picante” se trasmitía de 11 a 1 todos los domingos entonces, todos esos costeños que vivían en el barrio Santafé, todos esos caleños, chocoanos, tu maqueños, a esa hora prendían la radio en esa emisora, para oír el programa de salsa , para qué, para encontrar su identidad, para poder oír esa música que no escuchábamos allá pero que teníamos acá”.

Ent: y aparte de pronto de bailar salsa que más hacían en esas regiones?

M.P.: no, hay no se hacía más... Porque la cosa era, el momento lógico, tomarse unos tragos y bailar, incluso se bailaba la verdadera salsa, no es la salsa que bailan en Cali hoy, esas escuelas que han desdibujado por más que sean campeones, y tengo que decirlo, que han desdibujado totalmente el verdadero baile de salsa, el baile de salsa no es un baile acrobático como lo hacen como usted lo ha podido ver, el baile de salsa es un baile sensual en donde el contorno del cuerpo de la mujer insita al baile al hombre, donde el hombre ve en ese contorno del cuerpo de la mujer en esos pasos, ve algo que lo atrae, y no es esa acrobacia y hay que hacer la crítica desde aquí se la hacemos y que la difundan ojala, por una razón, porque es que precisamente en el baile, en el paso de la salsa, es que esta su encanto, es en el paso armónico, donde está el encanto de la salsa, porque el bailaror cuando está bailando quiere descubrir ese amarre que traen todas esas mezclas de instrumentos, pero no lo hace y por eso sigue bailando a ver si lo puede descubrir, pero no lo va a encontrar porque esa es la magia que tiene la salsa.

Ent: aparte de Peregoyo, que lo nombraba que otra agrupación recuerda usted de la parte del pacífico?

M.P.: De la parte del pacífico está el, están los isleños como le digo, están los negritos del ritmo esta Peregoyo, tito cortes que a pesar de que cantaba, era tumaqueño sus boleros tenía que ver con eso porque él era un hombre de la noche, porque a pesar de cantar su música, era un hombre que incitaba a estar en la noche, a tomarse unos tragos y a buscar la alegría, entonces estaban esos, arriba encontramos incluso Alfredo Gutiérrez quien hizo salsa.

En este aparte don Máximo Perea, se refiere a <sup>5</sup>Alfonso Córdoba, más conocido como “El Brujo” un Chocoano muy conocido en la zona pacífica, músico, joyero, diseñador de disfraces y tallador de madera. Según lo que se puede entender, gran artista y exponente afrocolombiano, quien grabó el tema “El Brujo y su Timba” Música del viejo Chocó. En este apartado podemos apreciar que la práctica de la música o los ritmos que derivaron en la salsa de los años 70, proviene no solo de los ritmos cubanos, puertorriqueños a de Nueva York, sino que también proviene de Colombia, del pacífico en este caso, razón por la cual se resalta la salsa de esta década, en lo cual, se puede afirmar, contribuyeron muchos artistas nacionales como Córdoba, Peregoyo, Michi Sarmiento, Sofronin Martínez, entre otros, que al no ser muy conocidos o por surgir musicalmente antes de la evolución tecnológica de los formatos digitales y la radiodifusión comercial de décadas posteriores, no tuvieron la trascendencia cultural ni el reconocimiento que merecieron y aún merecen. (Gamba. 2008. Pág. 1.) Disponible y recuperado de: [http://www.barulegazette.com/bar%C3%BBle\\_gazette\\_-\\_personajes\\_afrocolombianos\\_-\\_cordoba\\_'el\\_brujo"\\_,\\_alfonso.htm](http://www.barulegazette.com/bar%C3%BBle_gazette_-_personajes_afrocolombianos_-_cordoba_'el_brujo) (04/04/13)

Ent: Que temas especialmente recuerda así de salsa de Colombia y de pronto también de la región antioqueña?

M.P.: Pero ya son muy posteriores, porque como le digo las dos únicas o las tres agrupaciones que habían nacido fueron los Black Star con Gavión Romero pero fijándose que Fruko nace posterior a los corraleros, bueno hay están también los graduados, Los hispanos y esta Fruko que fue al primero que nosotros le oímos un disco de salsa con un sonido moderno, fue el primero porque hubo una agrupación que se llamaba Los Seis De Oro, no me acuerdo si ellos eran de aquí o no, pero eran muy buenos, el conjunto Miramar, usted se puede dar cuenta entonces pero a los primero que nosotros oímos colombianos, colombianos fue a Fruko indiscutiblemente nos puso a bailar por eso le debemos mucho a ese señor, y luego en Barranquilla nace una orquesta cuando estaba La Protesta, estaba el Afro combó y ya empiezan a nacer otras orquestas. Las casas empiezan a crecer un poco más pero nosotros seguíamos oyendo la música de Puerto Rico y la música de Nueva York por que los puertorriqueños se habían trasladado a Nueva York...

Ent: En cuanto al contexto colombiano así que tema recuerda, no tiene que ser de Bogotá puede ser de cualquier región del país pero que de pronto se bailara o por alguna razón les gustaba mucho a los jóvenes ?

M.P.: De salsa Colombiana, Michi Sarmiento estaba el negro Ray Barreto luego lo hizo Michi Sarmiento un excelente músico colombiano, era percusionista o es percusionista porque creo que el aún vive... haber... de salsa colombiana que nosotros bailáramos así, así, así, pues todo lo de Fruko sonaba, Tania, El Árbol, ellos sacaron un trabajo que se llamaba la vidriera con... Estaba Latin Brothers de hecho Dale al Bombo se llamaba un tema a parte de las

---

<sup>5</sup>GAMBA, Víctor Hugo. *Alfonso Córdoba. “El brujo”*. La Fuente de información de todos los Afrodescendientes. 2008. Barüle Gassete. USA.

caleñas hubo una cosa que se llamó la Gran Bandita Caleña, Menéalo, hubo una cantante colombiana llamada Arabela que por cierto me encontré el Cd hace poco, no la conoce todo el mundo, la conocen muy poquitos hizo un trabajo se llama Mucho Poquito y Nada extraordinario trabajo, entonces todo eso marco una influencia en nosotros porque era la identidad nuestra, nosotros queríamos oír esos tambores africanos...

Ent: cuéntenos más de eso por qué?

M.P.: Porque los tambores africanos se vinieron con los esclavos, y esos eran nuestros fundamentos con la pos modernidad cuando Pacheco y la Sonora Matancera empiezan a hacer giras internacionales, a uno de los primeros continentes que van es a África y van a un país cuya capital es Dakar , creo que es Senegal , y cuando esas orquestas regresan a África por eso se habla muy bien el español devolvieron los tambores que se habían venido con los esclavos fue algo simbólico, ellos dijeron: “Oh nos volvieron los tambores otra vez” entonces así hasta el punto en que Pacheco fue con la Fania, esto fue en el Congo y ellos llegan a Dakar y siguen yendo a Dakar y van todos los años y a Dakar van todas las orquestas de Nueva York, y va devolviéndose lo que no les pertenecía, de manera simbólica.

Ent: Que le dejó, digamos a la juventud esa década del 70, 80 las canciones de salsa pero aquí en Colombia específicamente?

M.P.: No dejó más que alegría por una razón en muchas, en algunas porque no había canción protesta aun todo era el baile, el baile, el baile lo único que dejó fue alegría e identidad no más, no dejó nada más.

Ent: Cree que de alguna manera se sentían identificados entonces la década de ese entonces en Colombia con la salsa?

M.P.: Nos sentíamos identificados unos no todos, los del litoral, los de acá no porque se habían interpuesto entre esa música que venía del Caribe y esa marcada influencia Anglosajona y Americana, entonces usted veía que el pelado quería vestir como el americano con un jean que se lo ponían 15 días sin lavarlo, oliendo a feo, ese ya era el prototipo americano nosotros no, a nosotros la música nos marcaba porque nosotros teníamos identidad, nosotros no usábamos jean.

Ent: En la misma música entonces hubo algún tipo de oposición, en defender la cultura?

M.P.: No, no hubo ninguna oposición, nosotros lo que estábamos como le digo, al buscar nuestra identidad estábamos defendiendo nuestra cultura, que no viniera esa influencia americana, nosotros no permitimos hasta hoy, que la salsa quedara hasta ahí, que nos rompiera el estereotipo de la música que nos impusieran un nuevo paradigma, no permitimos eso hasta hoy, nosotros hoy toda esa música, toda esa identidad que quedaron a un lado las adaptamos a las nuevas tecnologías.

Ent: En cuanto a la salsa le gustaría agregar algo más, algo que usted considere importante?

M.P.: No, lo único es que siempre estuvo... ah¡ que sobre la salsa se ha especulado mucho en la radio uno encuentra a menudo que el locutor está cometiendo unos yerros, y están engañando a la población con eso, esto como cualquier disciplina hay que estudiarla, todos

los días, uno tiene que estar a la caza de datos y de cosas, cuando a usted le dicen que Héctor Lavoe fue esto o fue aquello la mayoría de cosas no son ciertas.

Ent: Por qué piensa que ocurre eso?

M.P.: Porque hay gente interesada en que no se sepa la verdad de lo que sucedió de lo que está sucediendo, tras bambalinas, atrás suceden muchas cosas, y se lo digo porque yo fui manager de la agrupación del señor Hansel Camacho que es tío de mi esposa condujo la orquesta en muchas giras y uno se da cuenta de las cosas que ocurren no en nosotros, nosotros somos una agrupación, pero la gente que estaba ahí estaba bien informada, aunque hay cosas que no se pueden comentar, pero uno se da cuenta de muchas cosas que suceden, Jairo Varela murió y detrás de él hay mucha cosa, que la Guayacán que esto, que aquello, que dijo, que no dijo, que la mayoría conoce el chisme pero hay muchas cosas desagradables detrás del telón de la música que uno no puede, por ejemplo, mire usted.....

Ent: Entonces usted colecciona mucha música diferente?

M.P.: Pero, eso no es nada, tal vez en físico, tal vez tengo mucho más en digital, yo me formé con la música, yo nací en el año 53 y desde el año 57 estoy oyendo música desde que tengo uso de razón, por eso hablaba de identidad, yo donde voy quiero traerme ese pedacito de mi tierra y la única manera es conservando mi costumbre y oyendo mi música es la única manera no tengo otra, es como una añoranza por eso hoy día yo más que coleccionar discos leo y estudio la música más que el documento.

## 12. REFERENCIAS.

Acosta, Leonardo: Música y descolonización, La Habana, 1982. Del tambor al Sintetizador, La Habana, 1983.

Albán Achinte Adolfo. Comida Y Colonialidad Tensiones Entre El Proyecto Hegemónico Moderno Y Las Memorias Del Paladar. Revista De Investigación En El Campo Del Arte, Vol. 4, No 5. Bogotá 2010.

Aceves Lozano, Jorge E. (sin año) La Historia Oral y De Vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación.

Berger, P. L. y Luckman, T. 1988. La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Amorrortu. Calvo, Gloria. 2006. Tendencias Investigativas en educación. La Investigación. Historia del Arte y del conocimiento.

Cerda, Hugo. 1994. La investigación total. La unidad metodológica en la investigación científica. Colombia: Editorial Magisterio.

Escobar. A. 2007. Mundos y Conocimientos de otro Modo. El Programa de Modernidad/Colonialidad. P. 11.

Frith, Simón 1996. Música e Identidades.

Hall, Stuart, y Paul Du Gay. 1996. Cuestiones de identidad cultural. Amorrortu Editores. Buenos Aires – Madrid.

Mejía. Navarrete, Julio. Sobre la Investigación Cualitativa. Nuevos conceptos y campos de desarrollo. 1999, pág. varias.

Pachón Soto Damián. Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad. 2008. Revista Ciencias Políticas.

Perea Mosquera Francisco. Seminario: Narrativas Cantadas e Identidad. Maestría en Educación. Universidad Pedagógica Nacional. 2013.

Quijano Anibal. 2000. Colonialidad Del Poder, Cultura y Conocimiento En América Latina. Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina.

Rondón, Cesar Miguel. 1980. El Libro de La Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano. Caracas. Ed. Arte.

Rossi, C. 1972. La Revolución Permanente en América Latina, Cátedra Che Guevara, Cuadernos Rojos. Buenos Aires, Argentina.

Saavedra J. 2007. Educación Superior, interculturalidad y Descolonización. Mundos y Conocimientos de otro modo. La Paz Bolivia. Fundación PIEB.

Serrudo, N. A., y Jaramillo, J. M. 2013. Salsa y Cultura Popular en Bogotá. Bogotá: Universidad Javeriana.

Ulloa, A. 2009. La salsa en discusión. Universidad del Valle: Capítulo 2 La Salsa...Ni Paliativo... Ni nostalgia.

Ulloa Alejandro. La Salsa Una Memoria Histórico Musical. 2012. Universidad del Valle. Facultad de Artes integradas.

Walsh, Catherine. (2004) Colonialidad, conocimiento y diáspora afro-andina: Construyendo etnoeducación e interculturalidad en la universidad.

Walsh, Catherine. (2007), Interculturalidad y Colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. Universidad Boliviana. Pág. 175 – 214.

## 12.1 REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Alimonda, Hector, La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina, 1º edición, Buenos Aires, Editorial Clacso, 2011, pág. 22.

Álvarez, Nicolás. (9 de Octubre de 2014). Música. Salsa. Recuperado de: <http://mnjnico.blogspot.com/>

Altahona, F. (1972). Africolombia. Obtenido de El punto de encuentro entre dos culturas: <http://acbia.wordpress.com/2011/09/24/a-gozar-salsomanos-con-los-afroins-ins-lpi-013/>

Arteaga, J. (1995). Diccionario de salsa y música del caribe. Obtenido de: [http://www.salsajazz.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=132:diccionario-de-la-salsa-y-musica-del-caribe&catid=60:uncategorised&Itemid=63](http://www.salsajazz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=132:diccionario-de-la-salsa-y-musica-del-caribe&catid=60:uncategorised&Itemid=63)

Bou (2001) citado por Asprilla, A. (2010, pág. 9). Racismo y Discriminación. recuperado de: <http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/utiles/ut12/ut12-cap2.pdf>

Cardozo, O. J. (Enero de 2012). AMS. Obtenido de América Salsa: <http://www.americasalsa.com/colombia/notas/2012/afroins.html>

Corte Constitucional. (1991). Derechos. Grupos Etnicos Distintos De Los Pueblos Indígenas.

El Espectador. (4 de Mayo de 2011). Roberto Solano en su salsa. Bogotá, Colombia.

El Tiempo. (12 de Octubre de 2014). Siglo XX En El Tiempo. Año 1974. El Tiempo, págs. 1-2.

Estrada, J. E. (14 de Diciembre de 2000). Fruko: de Colombia para el mundo entero. (H. L. González, Entrevistador)

Estrada, J. E. (Septiembre de 2005). Conversando con Fruko. (L. F. AmericaSalsa .com, Entrevistador)

Fanon, Frantz. Los Condenados de la Tierra. La situación de África, Los mecanismos

- coloniales y neocoloniales. Fondo de Cultura Económico. 1961.
- Galeano, N. (26 de Agosto de 2014). El Tambor. Obtenido de: <https://prezi.com/tb7ynm68ynvl/el-tambor/>
- Gómez, P. I. (2010). El Sonero. Obtenido de Joe Madrid lamentablemente no fue un profeta en su tierra: <http://www.elsonerodebarrio.com/ediciones/edicion-5/20-joe-madridlamentablemente-no-fue-un-profeta-en-su-tierra.html>
- González, E. E. (Marzo de 2007). Fruko de Colombia para el Mundo. Colombia.
- Grosz, Martín. Canciones Que Cuentan Historias: el Poder Narrativo de La Palabra Cantada. Caja de Cambios. Enero de 2008. disponible y consultado en: [http://www.google.com.co/#sclient=psyab&q=salsa+como+narrativa+cantada&oq=salsa+como+narrativa+cantada&gs\\_l=serp.3...2988.11367.0.11758.30.28.1.1.1.0.321.5777.0j16j10j2.28.0...0.0...1c.1.9.psyab.5RmcEZFbFCI&pbx=1&bav=on.2,or.r\\_qf.&fp=8a1871e26f8f92c&biw=1093&bih=538](http://www.google.com.co/#sclient=psyab&q=salsa+como+narrativa+cantada&oq=salsa+como+narrativa+cantada&gs_l=serp.3...2988.11367.0.11758.30.28.1.1.1.0.321.5777.0j16j10j2.28.0...0.0...1c.1.9.psyab.5RmcEZFbFCI&pbx=1&bav=on.2,or.r_qf.&fp=8a1871e26f8f92c&biw=1093&bih=538)
- Gyemant R. E. (2007). Herencia Latina. Colombia y Venezuela en los 70 y principios de los 80. Versión al español de Evelyn Raetz. Recuperado de: [http://www.herencialatina.com/ANGA/Alfredo\\_Linares/Alfredo\\_Linares\\_2.htm](http://www.herencialatina.com/ANGA/Alfredo_Linares/Alfredo_Linares_2.htm)
- López, Nestor. (2006) Los Moradores De Gorgona: Protagonistas De Un Paradigma Penitenciario En Colombia, 1959-1975. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. No. 33, 2006, pp. 183-206
- Lozano, Felipe. (2007) Cesar, el melómano pagano de la zona rosa. El Tiempo, 31 de Octubre, p. 1. Recuperado el 15 de diciembre de 2014 de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3796887>
- Ministerio de Educación Nacional & Maya Restrepo Luz Adriana. Enero de 2003. Atlas de las Culturas Afrocolombianas. Bogotá.
- Murillo, J. & Martínez C. (30 de Noviembre de 2010). Investigación Etnográfica. Métodos de Investigación Educativa en Ed. Especial.: [http://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso\\_10/I\\_Etnografica\\_Trabajo.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/I_Etnografica_Trabajo.pdf)
- Montes, J. (19 de Noviembre de 2012). Hablemos de Jazz. Recuperado el 20 de Octubre de 2014, de Un Poco de Historia: <http://hablemosdejazz.blogspot.com/2012/11/un-poco-de-historia.html>
- Muñoz Ñañez, Teresa Elisabeth. El musicar de la salsa, el rap y el reggaetón en las identidades de los jóvenes afros del norte del cauca. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE. (2010). Manizales. Disponible y recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/uploads/FTP-test/Colombia/alianza-cinde-umz/20130315074426/Emunoz.pdf> abril 24 de 2013
- Quezada, V. Modernidad, Crisis y Crítica. Cuestionamientos a la Intervención Social Revista Pequeña Escuela de Psicología 2011, Vol. 1, N° 1, 120- 129 Universidad del Bio Bio.

- Ricœur, P. (2002). La función hermenéutica del distanciamiento. En P. Ricœur, *Del Texto a la Acción* (pág. 109). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.
- Romero, A. (2011). Juan Piña, la voz del patio. Recuperado el 30/11/14 de: <https://aceraizquierda.wordpress.com/2011/08/31/juan-pina-la-voz-del-patio/>
- Salazar, L. (23 de Junio de 2011). Historia Personajes Afrocolombianos. Recuperado el 21 de Octubre de 2014, de Historia Personajes Afrocolombianos: <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/2011/06/piper-pimienta-diaz-edulfamid-molina.html>
- Sánchez, J. (2014). La Mejor Emisora Cultural En El Internet. Música Selecta y Programas Especializados, Jazz, Latin Jazz, salsa, Bolero, entre otros. Recuperado el 01 de Marzo de 2015 de: <http://toquemusical.es.tl/QUIENES-SOMOS.htm>
- Santana, S. (31 de Julio de 2011). La historia sobre la autoría de 'La Rebelión' de Joe Arroyo. Recuperado el 16 de diciembre de 2014 de: <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/historia-sobre-autoria-rebelion-joe-arroyo>
- Touraine, 1994, en “La Dimensión Inmaterial del Paisaje. Una Propuesta de documentación, caracterización y gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial”, Juan Martín Dabezies D., Pontificia Universidad Católica Do Rio Grande Do Soul, 2009.
- Universidad del Pacífico. (24 de Agosto de 2013). Peregoyo "Esta es mi vida". Peregoyo, Enrique Urbano Tenorio (Esta es mi vida). Colombia: Youtube.com.
- Universidad Nacional. UN radio. (19 de Diciembre de 2011). Disco parlante. Julián y su Combo Sabor en su época dorada. Recuperado de: <http://www.unradio.unal.edu.co/nc/resultados-de-busqueda.html>
- Velázquez, Á. (08 de 07 de 2014). La Historia de El preso. Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=t>