

La salsa en el caribe colombiano: con clave, bongó y mucho picó

Resumen

Desde un enfoque sistémico y transdisciplinario de las Ciencias Sociales, este trabajo analiza el papel que jugó el mundo picotero o del picó (*pickup*), con sus grandes máquinas de sonido en la masificación de la salsa en el Caribe Colombiano, desde los polos de cultura urbana de Barranquilla y Cartagena, en las décadas del 60 al 80 del siglo XX, cuando esta música sufre el estigma social y étnico. Se explica desde las tensiones de censura y seducción, entre actores sociales de distintas clases sociales, el papel de la mediación laboral entre los subsistemas de relaciones sociales de producción, humanos, tecnológicos y de intercambio de bienes y servicios, haciendo de los espacios laborales domésticos más humildes, oportunidades para la generación de audiencias.

Palabras claves: mundo picotero, subsistema, mediación, etnotecnología, huellas de africanía.

Abstract

From a systemic and transdisciplinary approach of Social Sciences, this paper analyzes the role played by the picotero world or word of the picó (*pickup*), with its great sound system in the salsa mass above Colombian Caribbean region, from the poles of urban culture like Barranquilla and Cartagena, since 60 to 80 of the twentieth century, when this music suffers social and ethnic stigma. The role of working mediation between the subsystems of social production relations like human, technological and exchange of goods and services is explained from the stresses of censorship and seduction, between social actors from different social classes, doing domestic work spaces humbler, opportunities for generating audiences.

Key Word: mundo picotero, subsystem, mediation, ethnotecology, traces of africanity.

Introducción a la reflexión sonora.

El fenómeno artístico y social de la salsa como identidad generacional y transnacional, que terminó desplazando por intereses comerciales su identidad geocultural de música del Caribe (Escalona en Rondón 1980, p. 3) por la etiqueta musical “latina”, no siempre fue bien vista por el establecimiento y su dirigencia, cuando irrumpe con fuerza masiva entre los jóvenes de las década del 60 y 70. La juventud que se vio reflejada en esta moda musical, por entonces alternativa – en tanto contracultura y modalidad estética antihegemónica - desde el sonido, hasta la forma de vestir o hablar con una jergonza basada en el anagrama¹, no tarda en ser calificada de “mariguanera” y “viciosa”, estigma endilgado a este género musical

¹ Contreras Hernández, Nicolás Ramón (2008). *La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe*. En *Revista Huellas de la Universidad del Norte*. Nros. 80, 81, 82. El anagrama permitió construir una jerga como ésta: “comprar una buena **misaca (camisa)**, para combinarla con un buen **leopanta (pantalón)**, para lograr que la **jermu (mujer)** cayera rendida por la pinta (vestido) (p. 132).

y a sus seguidores, por la tendencia social a las generalizaciones, cuando de satanizar se trata. Sin embargo, los jóvenes seguidores de este ritmo se hallaron con un entramado etnotecnológico y cultural, que le sirvió de cómplice y medio de difusión alternativo, capaz de impactar en la mediática pública y privada, nutrida por el capital como siempre, concentrado en poquísimas manos.

La juventud de la época también se dividió en las urbes: los *cocacolos*, esto es, los pequeño burgueses de las capas medias socioeconómicas, identificados – con los rostros albinos de los *Beatles* o los *Rolling Stones* - y el rock and roll, los cuales miraban con desprecio a los *bacanes*, que tampoco eran santurriones en su totalidad, hijos de obreros vinculados a temprana edad en el mercado laboral informal, por las necesidades básicas insatisfechas, inherentes a los países con graves asimetrías en la distribución de la riqueza; otros entre ellos, militaban en el movimiento universitario de la izquierda en tiempos de la guerra fría². El tema del color en muchas ciudades y pueblos del Caribe Colombiano, se convierte en eje central de la valoración pecaminosa de la salsa, independientemente del biotipo, pues lo negro se hizo inherente a barrio popular y menor poder adquisitivo; mientras que lo blanco se hizo sinónimo – aunque no fuera el caso algunas veces- de clase media y clase dueña del poder regional o local. Ángel Quintero Rivera (2009) explica esto como una muestra de, *la tara colonial expresada en tensiones sociales y otras formas de represión* (p. 112)

Este artículo abordará desde las perspectivas transdisciplinarias de las Ciencias Sociales, el contexto cultural, económico, social y político en que emerge la salsa como cultura urbana en el Caribe Colombiano, dentro de una continuidad histórica marcada por el tema racial, direccionado desde la colonia a través del fomento al mestizaje, promocionado como estrategia de movilidad social para mejorar la “raza”, expresión del racismo nacional y de otras élites en el Gran Caribe Hispano (Quijano 2000), de allí la necesidad de analizar el tema según los aportes de los estudios afrocolombianos (Arocha y Friedeman 1986), alternativa al modelo de “latinidad” académica excluyente, que logró blanquear la herencia afrocaribe en la salsa. Para ello, se emplea el concepto *huellas de africanía*³ (Friedeman 1998), porque de tanto martillar sobre una identidad *latina* en la salsa, se ha llegado a una falsa ontología sobre esta expresión artística, que liga sus orígenes al mundo mediterráneo del *Latio* -o como un producto gringo exclusivo de Nueva York - a nivel global, mientras en lo nacional se han tejido teorías absurdas y ahistóricas, que han tratado de desconocer, los aportes del mundo cultural del Caribe Colombiano⁴, de

² Sánchez Coll, Israel (2005). *The New Swing Sextet. Un Sexteto con sentido social*. En http://www.herencialatina.com/New_Swing_Sextet/New_Swing.htm, recuperado el 14 de enero de 2015. El autor afirma: *Esta entrevista está dedicada con mucho respeto al compañero Julián Restrepo Villareal quien murió en las grandes protestas estudiantiles de los años 70s, en Barranquilla*. La música salsa adquiere múltiples funciones, incluso como memoria funeraria para recordar a los caídos en acción.

³ Friedeman, Nina S de (1992). *Huellas de africanía: Nuevos escenarios de investigación*. Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XLVII. Septiembre-Diciembre No.3. Según la autora se entiende como huellas de africanía, *el marco conceptual de huellas de africanía para interpretar los procesos de génesis de los nuevos sistemas culturales afroamericanos* (p. 545)

⁴ Patiño Frank (2014). *La salsa en Colombia corre por las venas del Caribe Colombiano*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/la-salsa-en-colombia-corre-por-las-venas-del-caribe/> el 15 de enero de 2014.

sus circuitos sociales marginados, como el mundo picotero de Cartagena, Barranquilla y sus zonas de influencia⁵.



Bacanes en su salsa en una caseta carnalera de los años 70 con toda una oferta picotera.

Las masas obreras excluidas tienen en la verbena un club social propio, a diferencia de los clubes de los multimillonarios (Tomada del blog Africolombia de Fabián Altahona).

También se desarrollan en este artículo unas lecturas del fenómeno, teniendo en cuenta los aportes sobre los sistemas y subsistemas sociales abiertos (Arnold y Osorio 1998), que interactúan entre sí en medio de tensiones, en el marco de un estado nación subalterno, inmerso en unas dinámicas geopolíticas de país consumidor de tecnologías importadas, que dan lugar muchas décadas antes de la aparición de la salsa, a un artefacto eléctrico y sonoro conocido como *picó*, el cual se convertirá a lo largo y ancho del arco antillano, no sólo en una tecnología con gran impacto social, cultural y económico; sino también en símbolo de un sistema cultural capaz de generar identidades, circuito -de múltiples factores y actores- capaz de interconectar ciudades, pueblos con pretensiones urbanas y pequeñas aldeas rurales, gracias a las *huellas* de africanía compartidas entre sí. En este caso, alrededor del *picó* – aparecido en los años 20 del siglo XX – surgirá un subsistema de mercadeo y creación de audiencias, que impulsará la masificación de la salsa en el Caribe Colombiano, analizado desde el concepto inconsciente colectivo (Pappalia y Wendkos 1992).

En relación con lo planteado por Antonio Benítez Rojo (2002) y Fernando Ortiz (1978), quienes resaltan el papel de un modo en particular de producción como la plantación en los orígenes de la Cultura del Caribe, Ángel Quintero Rivera (2009) argumenta que al contrario: *se da descentrada. No se constituye en torno a un*

⁵ Contreras (2009). Estas topologías del circuito picotero que ayudó a masificar la salsa en el Caribe Colombiano, son por Barranquilla: Soledad, Santa Marta, Río Hacha, Santana, Calamar). Y por Cartagena: Palenque, Turbaco, Arjona, María La Baja, San Onofre, Sopla Viento, Tolú, San Antero, Lorica y parte del Urabá (p. 126)...Pueden ser más, pero son los más evidentes en las memorias usuales de los dueños de picó y experiencia de campo.

núcleo estructural aglutinante, sino en un proceso de tensión (p. 52). Este descentramiento entre tensiones se aborda desde un enfoque sistémico. Se ha observado como en los fenómenos de masificación de la salsa y la champeta – muestras de la cultura del Caribe ligadas a la interacción entre sustratos urbanos y rurales - los enlaces entre subsistemas sociales abiertos lograron rebajar la tensión, cuando los actores en los espacios de relaciones de intercambios comerciales de bienes y servicios - como la fuerza de trabajo- crearon puentes para que la seducción de lo prohibido, se concretara en lo cotidiano. ¿Pero qué es realmente el picó o *pickup*, como orden o mundo cultural? ¿Cuál fue su papel en la difusión de la salsa y otras expresiones sonoras y culturales urbanas estigmatizadas?

Religiosidad Caribe con el nuevo tambor electrónico

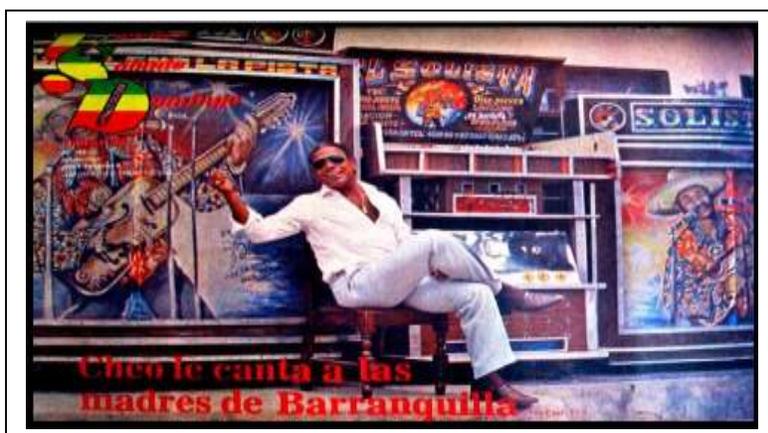
El picó – o *pickup*- que es sustantivo y nombre comercial del lector del sonido o fonocaptor, evolución del gramófono, el fonógrafo y las victrolas (Collazos 1986), a menudo conocido y confundido con *pick up* o *pick-up*, es decir el verbo recoger (Contreras 2002), es uno de los símbolos de fiesta y cultura popular urbana más importantes del Caribe, en todas las lenguas coloniales y criollas que lo constituyen, desde el momento en que los técnicos empíricos y pasados por cursos presenciales o a distancia, surgidos al calor de las primeras estaciones de radiodifusión, se convierten en mano de obra especializada capaz de modificar la calidad del sonido, sus soportes electrónicos, que darán forma a un mundo picotero, expresado en lo pictórico, social, lingüístico y sonoro, con una estética propia ligada al tambor, objetivado en todo un espacio de etnotecnología, desde Jamaica y la Habana, hasta Cartagena y Barranquilla. El origen de su nomenclatura tecnológica, se ha tratado de asociar con un modelo de camionetas, sobre las cuales se han tejido mitos fundacionales con pretensiones académicas, por la homofonía entre *pickup* y *pick-up*.

La respuesta al segundo interrogante, se hallan en las masas que alimentaban las migraciones laborales de ida y vuelta del campo a la ciudad, convertidas en tendencia de movilidad en pos del empleo, atraídas por la industrialización de los años 40 y 50 del siglo XX, devenidas en audiencias fieles de las músicas frenéticas halladas en las urbes de destino, entre las cuales el picó generó como cultura festiva, una religión del goce (Ortega 1999 citado por Contreras 2002)⁶ y un mundo en tanto orden, que a su vez constituye un sistema que oferta desde entonces, bienes y servicios alternativos del espectáculo, con sus propias lógicas del marketing, conformado por los técnicos de sonido, artistas, pintores, diseñadores de carteles, traficantes y productores de música, que articulados a los dueños de estas máquinas de sonido, erigieron una suerte de papas y cardenales del ritmo,

⁶ Ortega Sadid, citado por Contreras (2002), afirma que, en las verbenas alrededor del picó, hay unos rituales urbanos antípodos del ritual católico romano de la misa: en la verbena te piden la limosna o pago a la entrada, en la misa dentro y durante la eucaristía; en la iglesia el cura dirige la misa, en la verbena el picó y el picotero [...] en la misa el cura te asperja humo de incienso y mirra, en la verbena te asperjan con mariguana (p. 41). Estos rituales hay que mirarlos como acciones de resistencia cultural desde el inconsciente colectivo, ante una sociedad hegemónica excluyente que sigue siendo racista, pero es seducida por el goce profano.

que tenían en los *picoteros*, que ahora se hacen llamar *Diyeis*, a sus sacerdotes del disco exclusivo y de moda, también llamado *pegado*:

El templo de esta religión marcada por múltiples huellas de africanía y mestizaje criollo, desde entonces estaría representado en las sedes o casas del propietario del picó y las KZ, verbenas, *Jump Pop* o *Jolie*, como lugares de este culto sonoro,ailable y pictórico, que definían al rey de la noche y de la gozadera; al verdugo y terror de la competencia sonora, en las décadas del 60 y 70, cuando por los tubos catódicos al vacío o *teteros* – en el sociolecto del mundo picotero-responsables de la potencia del sonido, sonaban las descargas frenéticas de timbales, pianos en pose percusiva y tambores que hacía llegar a los confines del barrio y del vecindario, la salsa dura del son gerenciado por empresarios y artistas anticastristas, que se había ido de Cuba para Nueva York. Como personajes complementarios de esta liturgia urbana, la figura del bailarador –solistas y parejas– que en la barranquilla de los años 70, vieron desfilar con su ritmo caliente a exquisitos cultores del movimiento como Pepe Calvo y la Negra América, una palenquera de fabulosa figura como la diosa Erzilie, dúo modelo de un lenguaje corporal repentista, que entraba en diálogo íntimo con los solos instrumentales de Joe Batam, Johnny Colón, Barreto o la Fania en pleno (Quintero 2002).



Cheo Feliciano en la sede del picó El Solista de Octavio Jinete en Soledad (Atlántico), durante una de sus visitas artísticas a Barranquilla para el día de las madres. Las pinturas de los bafles toman como referencia carátulas de la música guajira y jibara de Cuba y Puerto Rico (Tomada del blog Africolombia de Fabián Altahona).

¿Pero sí es posible hablar de una religión del goce que alimentó el mundo picotero a través de la salsa? Sí religión es religar al hombre con lo trascendente, con la divinidad (Sánchez Vásquez 1979), el mundo picotero devenido en tótem, altar de música, luces, pinturas y sonidos, logró imponer un repertorio musical con unos rituales correspondientes a los marcadores de africanía (Friedeman 1998), con unos usos religiosos urbanos y rurales evidentes, como función específica destinado a los entierros amenizados por la música que gustaba al difunto. Más aún, en Barranquilla y Cartagena, la canción *Cuna Blanca* de Ralphie Leavitt conserva un uso funerario similar al de los salseros veteranos del Gran Caribe, pero sin el *Belén*

o *Bélé*, dedicado en Puerto Rico a figuras como Catalino *Tite* Curet Alonso o Ismael Rivera (Quintero 2009, p. 40). Los entierros del joven Fernando Morales Ramos en 1997 y de César Hernández heredero del legado musical del picó *El Coreano*, son dos muestras de esta costumbre en los sures urbanos de Barranquilla, que registran esta pervivencia de africanía mortuoria. Además de este marcador de africanía, la letra de la canción hace referencia a las doce potencias, que en algunos sitios salseros como Caracas, Cartagena o Barranquilla son siete; y están relacionados con el panteón Yoruba (Amodio 2009).



Picó y salsa retan a la tristeza de la muerte en el entierro del picotero veterano César Hernández. César Hernández falleció el 29 de julio de 2013 y su funeral recordó la importancia del mundo picotero en la construcción de cultura salsera en el Caribe Colombiano (Foto Diario Q'hubo Tomada del blog Fukafra- Dairo Barriosnuevo).

El secretismo alrededor del disco exclusivo es otro marcador de africanía que tiene su origen en lo religioso, desde Jamaica y la Habana (White 1984/Benítez 2002), hasta la Colombia Caribe, constituyendo un sistema circulatorio, tecnológico y comercial de alianzas picoteras, desde los polos culturales urbanos de Barranquilla y Cartagena- que aclaro no son los únicos sino los principales- a partir de los cuales se extenderá, a sus respectivas áreas de influencia comercial y cultural históricas, algunas por la acción de marineros mercantes o *vaporinos*⁷ (Contreras 2002). En la constitución de un sonido con una estética propia ligada al tambor, los técnicos de estas máquinas de sonido, manipularan las conexiones, circuitos eléctricos/electrónicos; o el tamaño y las formas del parlante, para alcanzar con énfasis en las frecuencias bajas el *meke* – golpe en lengua mandinga- similar al de un tambor *llamadó*. Otras veces lo hacen con las frecuencias altas, para que suene con los *brillos*, muy parecidos al de un tambor Caja del Caribe Colombiano, tocado con los dedos abiertos.

⁷ En Stevenson Samper, Adlai y Bassi La Barrera, Rafael (2005). *Ellos sembraron la salsa en Barranquilla*. Recuperado de http://www.herencialatina.com/Barranquilla/Salsa_barranquilla.htm, los autores confirman el circuito de los marineros mercantes, programadores/promotores de música como Ildefonso Vivero, Orlando Díaz que mediante relaciones con personajes de la radio como Héctor Escorcía en Radio Kalamary, entre otros, ayudaron a finales de los 50 a pegar la salsa.

Esta estética sonora, con imbricaciones religiosas tiene sus ramificaciones y equivalentes en el picó o *Sound System* de Trinidad y Tobago, cuyos programadores aún mantienen el culto a Changó. Las *Sonideras* del Caribe Mejicano, que se han extendido al DF honran a la virgen de Guadalupe. En los pueblos del Caribe Colombiano, el centro de adoración de contratantes de bailes y dueños de máquinas de sonido, es un panteón afrocatólico en donde se hallan, San Martín de Loba, San José o la Virgen de la Candelaria -la virgen morena- todos festejados con músicas y fiestas ligadas al tambor histórico de cumbiambas y bullerengues; actualmente relevado por el nuevo tambor electrónico de las masas excluidas en la gran urbe: el picó. Este picó ayudó a resistir con su sonido bestial a los descendientes de la diáspora en el gran Caribe, acosados por la amplitud de medios de difusión y propaganda de la hegemonía eurocéntrica; construyeron alrededor de él, los nuevos cabildos de nación urbanos, cuyos agremiados se sintieron representados en la salsa; posteriormente en la música africana y del Caribe no hispanohablante devenida en Champeta o terapia, con sones y líricas que lograron seducir el gusto musical de quienes los han censurado en su momento.

Se conoce una referencia directa al picó, en tanto artefacto electrónico, en un famoso número de la agrupación de Ricardo -*Richie Ray*- Maldonado y Roberto -*Bobby*- Cruz: "*traigo ron/traigo cerveza/traigo mi radio picó/y p'a amenizar la fiesta/la orquesta de Richie Ray*". La canción de 1970 lleva por título *Traigo de Todo*, fue editada por el sello Alegre en el álbum *Agúzate*, popularizado por máquinas de sonido como *El Sibanicú* (Barranquilla) y *El Conde* (Cartagena). Garth White (1984), del ACIJ- African Caribbean Institute of Jamaica - le asigna un papel importante al picó o *Sound System*, en la urbanización de lo tradicional y lo folclórico en la música de esa isla para el año 1939, cuando empieza a ser objeto de una gran demanda social, para amenizar las fiestas obreras y demás espacios populares del goce, jugando un papel importante décadas más tarde, en el surgimiento y masificación alternativa del *Ská*, el *Rock Steady* - rock criollo de Jamaica- de todo lo cual emergerá el *Reggae* como proceso evolutivo, en tanto continuidad histórica y cultural, de un marcador de africanía desde lo sonoro, que Garth White, categoriza como urbanización de lo folclórico y lo popular⁸.

La influencia del picó en la difusión de la salsa para la década del 70, como emisora alternativa del pueblo excluido por color y dinero, la ratifica un importante músico salsero de la Cartagena Caribe de siempre, como el Michi Sarmiento - hijo de Clímaco Sarmiento un músico de la era de las jazz band en los años 40 - cuando en entrevista concedida al profesor Rogelio España (2013) le señala como Toño Fuentes - propietario de Discos Fuentes- se apuntó un gran éxito de venta, *regrabando los hits del momento que sonaban en el picó* (p. 26). Se refería a los discos de moda, *Cum cumbele* de *New Swing Sextet* grupo importante del Bugalú

⁸ Mighty Cox, productor y traficante de música; y Lee Perry, productor de música rival -sin los modales gansteriles del primero - fueron las figuras más influyentes en la escena musical urbana de Kingston, quienes imponían con base en el secretismo la música exclusiva o *pegada*, que nosotros llamamos petardos y allá nombran como *chune* y *tune* - éste último - cuando se convierte en éxito de estación radial. Se acostumbraba como en Cartagena y Barranquilla, raspar el sello del disco exclusivo para garantizar que no lo tuviera el rival White (1984), citado por Contreras (2002, p. 37)

en el Harlem Hispano; *Amparo Arrebato* de *Richie Ray y Bobby Cruz*; *Cheche Colé* de *Willie Colón con Héctor La Voë*; y *El Negro & Ray* de *Ray Barreto con Alejandro El Negro Vivar*. Este es uno de los tantos testimonios, que deja constancia histórica del papel jugado por el picó, en la masificación de la salsa, donde jugó el papel de cómplice impulsor, subsistema de enlace con la más media del establecimiento orbital. ¿Pero cómo se logró concretar la seducción del mundo picotero al sistema socioeconómico, político y cultural opresor que lo reprime e imponerle la salsa?

El sistema picotero: censura y seducción

La región Caribe para los años 50 y 60 del siglo XX era parte de un país que se identificaba desde la oficialidad, con una identidad latinoamericana donde lo indígena y lo africano, devienen en sinónimos de atraso e incultura— a izquierda y derecha - de los dos polos de la guerra fría. Las reflexiones del nuevo colonialismo -y su contraparte ideológica- surgidos después de las independencias fallidas del siglo XIX, a través de personajes como Laureano Gómez, Jorge Enrique Rodó, José Ingenieros o José de Vasconcelos (Contreras 2012), alimentan desde enfoques opuestos, una versión equivalente a la solución final racialisista, a través del mestizaje blanqueador, que tiende a negar o minimizar los aportes culturales de las dos etnias sojuzgadas, en beneficio de la civilización europea española o soviética: el ser culto se promociona como renuncia y desprecio a los atavismos, a lo no científico, lo “primitivo”, tribal o montuno, es opuestos a lo moderno.

Los conceptos de “lo nuestro” en la cultura oficial “latina”, nutrían a unas élites dueñas de medios de producción y empresas mediáticas incipientes y localistas, en las cuales se promocionaba una identidad costeña y no caribeña, un orden cultural donde la música nacional era la música andina, programada en las emisoras como señal de recogimiento para las temporadas de semana santa – pasillos o bambucos- al gusto de sus propietarios, que miraban con desprecio a los ritmos urbanos más frenéticos que la cumbia, el porro y la gaita ancestrales, ahora domesticados en formatos orquestales reducidos, resultantes de la desaparición de las jazz band que hicieron furor en los años 30.

Era un contexto de país mucho más centralista y desconectado oficialmente, del vecindario marítimo del Caribe, en el cual el contrabando jugó el papel de integración con el mundo antillano, mirado hasta no hace mucho con absoluto desdén por las castas políticas del páramo, mucho más interesadas en el viejo mundo de plástico anclado en París, Nueva York, Berlín, Madrid o Roma: la salsa para los años 60 y 70, era vista como un estigma estético y moral, como locura de juventud y rebeldía sin causa. Sin embargo el sistema matriz del mundo picotero - mencionado en párrafos anteriores – logra crear enlaces, con el sistema de relaciones sociales de producción que detenta el poder en lo local, a través del subsistema de sus audiencias - con sus ramificaciones - allí donde el discurso oficial hecho poder, censura la expresión cultural de estos actores, que lo viven como divisa generadora de afectos, según el tipo de música, sonido o territorialidad:



El Picó: seducción y memoria de los tiempos. *El Pijuán, El Coreano o El Fidel*, son ejemplos de máquinas de sonido, que dejaron para la posteridad qué pasaba en el mundo y qué estado de opinión plural desde los medios, permitían en los sectores una formación de opinión distinta al unanimismo guerrerrista mediático actual, alineado a los intereses de potencias guerrerristas o alianzas bélicas como USA y la OTAN (Fotos tomadas del portal Africolombia)

Se trata de las trabajadoras domésticas y niñeras, que desde las casas – del amo en el pasado y el empleador hoy- donde mora el poder económico, administrativo y político, que emite todo tipo de censuras contra el mundo picotero y su música desde los cargos burocráticos (Contreras 2012), van acostumbrando el oído de los hijos e hijas de sus detractores, que despotrican en público de las modas culturales de extracción popular, pero se las gozan en privado o cuando deciden la sabrosa aventura de lanzar al aire una canita: estas trabajadoras y trabajadores domésticos, que permanecen más tiempo con los hijos e hijas de sus empleadores trasmitiéndoles sus valores estéticos y sonoros, juntos a otros y otras del mercado laboral informal, constituyen un subsistema generador de audiencias que en el pasado, permitió que esas huellas de africanía cultural, desde los tiempos de la cumbia, el porro y el bullerengue, sedujeron y permearan en su momento, a quienes los perseguían desde púlpitos, gobernaciones y alcaldías (Melo 1984/Múnera 2005).

Todo este movimiento sonoro y tecnológico, tendrá complejas repercusiones culturales, sociales y económicas, que se extenderán de manera subrepticia a poblaciones con pretensiones de gran ciudad y aldeas rurales del Caribe Colombiano, construyendo desde las tornamesas y tocadiscos una oferta sonora también alternativa, a menudo despreciada en la propuesta musical de las estaciones radiales de la época, ejercidas desde hace décadas desde la promoción de un ideal de ciudadano y de persona eurocéntrico o pronorteamericano, pintado como el punto de llegada hacia “lo correcto” en la línea del *réspice polum* o del mirar hacia el norte, que impone el presidente conservador Marco Fidel Suárez a principios del siglo XX como doctrina política, económica y cultural, enfoque balanceado en lo interno con un claro barniz chauvinista que llama a cerrar filas en torno a “un lo nuestro domesticado” con el recurso de la *estilización*, definido por las élites que miran en los años 60 y 70 culturalmente, una amenaza de salvajismo

generacional, en los nuevos sonidos frenéticos y ruidosos de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Haití.

Picó y etnotecnología: metiendo mano



Modelos de receptores de radio antiguos. En la primera fila de izquierda a derecha: Radio picó Venecia, Grundig, Telefunken y Phonola. En el mismo sentido fila de abajo: Graetz, Shaub-Gross, Westing House, Phillips la marca que se impondría junto a General Electric (Fotos tomadas de Mercado Libre y Google imágenes)

Para 1939 en Barranquilla, según las memorias de Marcos T. Barros Ariza (1989), se registra la existencia de un núcleo de técnicos de sonido en el área del Boliche y los barrios San Roque, Rebolo y Barrio Abajo en Barranquilla, donde la memoria de Orlando Espinel (2003) confirma que los Hermanos Ariza, poseían cinco máquinas con los prototipos del picó basados en la ortofónica, que la gente llamaba *los picó de los hermanos Ariza*. En este mismo contexto destacó por sus discos exclusivos de salsa brava, *El Último Hit* de Rafael Manotas en los años 60, pero en formato de *turbo*. Las máquinas de sonido eran atendidas por los técnicos que se movían en esta zona. Cartagena los tendrá ubicados en Getsemaní, Lemaitre y Torices: son quienes atienden las reparaciones y mantenimiento de las primeras emisoras del Caribe Colombiano, que tienen su primera empresa radiofónica comercial⁹ en la voz de Barranquilla de Tobías Pelet Buitrago en 1929 un 8 de diciembre (Bassi 2001). Cartagena verá su primera emisora a principio de los años 30 por Rafael Fuentes, quien fundará en Montería en 1955 *Emisoras Sinú*, un año después de la creación del departamento de Córdoba, que fue parte del Bolívar Grande hasta ese año.

⁹ Stamato, Vicente (2005), *Días de Radio*. En *Revista Credencial Historia*. Edición No.186. Versión digital recuperada de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2005/radio.htm>, el 10 de febrero de 2015. El autor aclara que la primera emisora del país es Radio Nacional de Colombia que empieza a emitir el 5 de septiembre de 1929, pero La Voz de Barranquilla es la primera empresa comercial.



Ortofónicas y receptores de Radio. En la primera fila de izquierda a derecha: dos modelos de Víctrolas ortofónicas de la clásica marca RCA Víctor. En el mismo sentido fila de abajo: Receptos de Radio General Electric y RCA Víctor con la tecnología de tubos catódicos al vacío (Fotos tomadas de Mercado Libre y Google imágenes)

Los técnicos de sonido autoformados al calor de las primeras empresas radiales, elaboran partes de repuestos, atienden a los dueños de las primeras víctrolas ortofónicas y los grandes aparatos de radio y radiolas, nombradas como *picolas* en el área del Morrosquillo; algunos de ellos aprovecharán la oportunidad de formación del Centro Colombo Alemán, que forma a los primeros técnicos de aviación, hoy devenido en el SENA de la calle 30. Como un subsistema humano abierto de mano de obra calificada, ubicada en la oferta de bienes y servicios, se suman al otro subsistema de migrantes europeos y norteamericanos que impulsan las marcas de receptores de radio de sus países de origen – casi siempre- como *Graetz, Phonola, Grundig, Shaub-Gross, Siemens, Telefunken, Venecia, General Electric y Westing House*, desde los núcleos de esas colonias italianas, alemanas, británicas y gringas que luego darán paso a los clubes sociales. Se trazarán en una competencia comercial, imponiéndose la holandesa *Phillips* y por USA Westing House y General Electric de USA gracias a la presencia comercial de Almacenes Sears. Todos estos radios, operaban con los clásicos tubos catódicos o tubos al vacío, que llamarán *teteros* en la jerga de los artesanos del sonido.

En Cartagena y Barranquilla, surgirán respectivamente: Discos Fuentes a finales de 1934; años más tarde Discos Tropical, principales impulsoras de los aires cubanos de moda (Bassi 2008, p. 4). Todos estos sellos estarán ligados a las emisoras y sus radioteatros, amenizados por el talento local en los formatos Jazz Band, como la de Lordouy en Cartagena y la Sosa de Barranquilla (Muñoz 2007). Estas tipologías orquestales, darán paso a formaciones instrumentales sonoras más pequeñas, que absorbieron en su momento los mismos ritmos más domesticados, que el picó programará en los años 50 y 60, con los Corraleros de Majagual, Rufo Garrido, Pedro Laza, que son aires ancestrales como el porro, la cumbia, el bullerengue, la gaita, etc. El mercado de la producción musical – Fuentes, Tropical, Sonolux, Curro - registrará versiones criollas de ritmos del Caribe, que van

a contemporizar con la salsa en su momento de fervor juvenil, como la guaracha, la pachanga, la cadencia haitiana, el Bugalú, el compa– o *Konpa* – y hasta el afrobeat. ¿Pero cuáles fueron los principales hitos y orígenes del desarrollo etnotecnológico desde el picó mientras la salsa crepitaba en los años 60 y 70?



Tecnologías picoterías manipuladas por los alquimistas del sonido local. Arriba y hacia la derecha: Tubos al vacío o **teteros de transmisión 6550**; una máquina de tubos al vacío, partes de equipo transistorizados o **Checas**. Debajo y en el mismo sentido: diagrama de una máquina transistorizada; un parlante Altec JLB – **Yin Lancer** - y parlantes de campana. (Fotos tomadas de Mercado Libre y Google)

El desarrollo etnotecnológico más agudo, se registra en el año 1966 según afirma Orlando Espinel¹⁰ cuando se establece la franquicia DARO para la distribución de partes de electrodomésticos de sonido de alta fidelidad. Aparecen los parlantes *Yin Lancer* o *JBL*¹¹ de baja frecuencia, especialmente los de la marca *Altec* con las referencias 421, 416 y el mejor de todos el 515B en 1969, que servirá para darle más potencia al sonido. Las campanas de los parlantes pasan de 15 a 18 pulgadas y se hacen en Barranquilla, por la fundición del material de aluminio con el cual se fabrican los calderos de cocina, conservando los conos originales de la referencia 1006 y el mismo imán que no aparece visible en los originales. La experimentación de los alquimistas del sonido de Barranquilla, lleva a los fabricantes de bafles en USA y en Europa a fabricar estas partes en el tamaño de 18 pulgadas, dentro de las cuales destaca la marca *Fane* a finales de 1971: el imán marca *Serra* viene ahora visible, siguiendo las tendencias de consumo del mundo picotero de Barranquilla. ¿Pero quiénes son estos artesanos del sonido en el mundo picotero de Barranquilla?

¹⁰ Orlando Espinel – conocido como *Orlando Sanpic*- es heredero en su oficio de Rafael Espinel, uno de los que inicia a finales de los años 50 la modificación hechiza más a fondo de la tecnología del picó, dando lugar a los modelos *Turbos*. Las entrevistas se realizaron entre los años 2003 y 2015 por Dario Barriosnuevo Marín y Nicolás Contreras para el archivo del grupo de investigación FUKAFRA (Fundación Cultural Afroamericana).

¹¹ *Yin Lancer*, asimilación fonética del nombre *James Lansing* – con fonación **yeim Lansing**- es decir **James Bullough Lansing**, ingeniero de sonido creador de JBL – iniciales de su nombre- que designa equipos de altavoces. Esta marca en el mundo picotero, trabaja tonos sonoros bajos y medios. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/JBL>

Se trata de una generación de inquietos alquimistas del sonido con estética propia, como el constructor de cajas para bafles Rafael Espinel y los técnicos de sonido Tico Pérez, Oscar Sarmiento y Rafael Gutiérrez – entre otros- quienes a lo largo de la década del 60 comienzan a experimentar con máquinas hechizas de 4 tubos al vacío¹². Son ellos los artífices de una experimentación criolla por alcanzar un sonido con más potencia y estéticas propias. En este grupo destacará Luís Ordoñez quien en 1972 supera el logro de la máquina de cuatro tubos al vacío cuando culmina la construcción de la primera versión del picó *Rumba Habana* – ubicado en el barrio Rebolo- con una máquina de 6 tubos L 34. Ordoñez había hecho sus primeros pininos con el Picó *El Retorno*, de Jesús Marriaga con sede en el barrio de San Roque.

Sin embargo en 1970, Guillermo Quintero, sentará las bases de los que serán conocidos en el mundo picotero como los *Turbos* y *Destroyers*, logrando que la potencia del sonido de las máquinas bajo su tutela y producción superen casi en un doble de rendimiento, de lo que hasta entonces se había alcanzado: los parlantes pasan de 15 a 18 pulgadas. Quintero se convertirá años más tarde en el técnico estrella de los picós más famosos de momento en potencia: *El Timbalero* del barrio Las Nieves propiedad del legendario Víctor Alemán y *El Sicodélico* de Miguel de Moya ubicado en el barrio El Bosque, entre otros. Empieza la era de los picos equipados con máquinas de 8 tubos y 6 parlantes por caja. Aprovechando su experiencia como técnico de Avianca, Quintero introdujo el tubo de transmisión de referencia 6550.

Con la muerte de Guillermo Quintero en un aparatoso accidente viniendo de un baile picotero en el barrio El Bosque en 1975, suceso que llenó de luto a la tolda de *El Timbalero* de Víctor Alemán – que pierde a dos programadores en ese accidente- entra en escena su discípulo Jaime de Castro, quien hereda como técnico en la vecina Soledad Metropolitana de hoy, a *El Solista de Octavio Jinete*, quien lanza un además otra máquina de sonido con el nombre de *Sibanicú*, pero no se trata de la máquina legendaria de Virgilio Charris, que tendrá la suerte en 1971 de sonar el primer disco africano propiamente dicho: *El Cucu* de Musangene Alphonse, conocido en Cartagena como *El Indio Mayenye*, que fue un préstamo de esa máquina a su socio de Cartagena, *El Conde*. También estaban bajo el cuidado de Quintero: *El Coreano* de Concepción Hernández; *El Gran Ché* de Arnulfo Álvarez, *El Gran Pijuán* de Luís Alfonso Eljaiek, *El Torres* de Taurino Torres – entre otros- que será adquirido en la era de los Stereo Laser por Armando Villa.

Pero la era de esplendor de Jaime de Castro, acaba cuando entra en escena Guillermo Marchena, *el mago de la pistola* – de soldadura electrónica- quien a partir de hacer mejoras en la potencia de *El Timbalero* iniciando la década del 80, le drena mucha de su clientela. Marchena se había dado a conocer, con su picó *El Verdadero Son* ¿Pero y Cartagena qué papel jugó en este desarrollo tecnológico? La euforia

¹² Orlando Espinel (2003- 2015), la fuente clave de estas líneas, quien además heredó el oficio de técnico de picó de su padre Rafael Espinel, caracteriza estos cambios en estos términos: ***Empiezan a aparecer los picós con 2 parlantes de 15 pulgadas y una columna con un parlante de 8 pulgadas, que produce nota media acompañada del Jean Lancer o JBL.***

tecnológica que reinaba en Barranquilla y el que muchos picós de Cartagena tuvieran técnicos barranquilleros, haría suponer un papel secundón en materia tecnológica de los alquimistas sonoros de la Ciudad Heroica. Pero en el precarnaval de 1973 en un cónclave picotero, que reunió con motivo de la lectura del bando a lo más granado de estas máquinas de sonido para la época, como *El Huracán*, *El Conde*, *El Guajiro* – por Cartagena- junto a *El Platino*, *El Diluvio*, *El Sibanicú* – por Barranquilla- y el *Supersónico* – de Turbaco, los asistentes fueron sorprendidos cuando el picó *El Perro* del toludeño Jesús María Villalobos radicado en Cartagena, se presentó con una tornamesa de dos tocadiscos.

En los años 90 el picó inicia otro vertiginoso desarrollo tecnológico que transformará su apariencia y sonido, cuando Raimundo Barrios Barceló, introduce la tecnología de las *checas* o transistores y el sonido estéreo, que desplaza a las máquinas del modelo turboláser, con sus picó *El Mundy* y *El Ray Stereo* imponiendo un sonido más cercano a las consolas de emisoras comerciales de la banda FM. Entran en escena las luces de discoteca, las gigantescas pantallas de video, el fraccionado de las partes correspondientes a las líneas de frecuencia sonora de bajos (meke), medios y altos (brillos). Los CD players desplazan a poco a poco a los tocadiscos con aguja de diamante RCA Víctor, que habían logrado sobrevivir desde los años 40, que empiezan a desaparecer con la llegada del lector de sonido láser: El picó ahora es máquina estereoláser. La música pop con Madona, Michael Jackson, Elton John y su combo, llegan al picó a través de la interacción de los estereoláser con las emisoras del grupo radial Olímpica, que tenía un programa pegado como *Oro Sólido*, que presente Joyce Lozano.

Concluyendo: La salsa y su eterno retorno picotero

La salsa se va poco a poco del picó en la década del 90, mientras la africana y su versión criolla, unas veces llamada champeta, otras terapia, alcanza dos crestas de popularidad desde 1978 cuando aparece *Arepa Asá* – de Son Palenque- y *A otro perro con ese hueso* – de Abelardo Carbonó, hasta el año de 1992, cuando un éxito del Gran Combo está en todo su apogeo verbenero como *Los Tennis*, compitiendo por la preferencia juvenil del momento, con las descargas africanas de *Idié Pablo*, de Pablo Lubadika Portos; y con *El Salpicón* de Hernán Hernández, con Rafael Chávez y William Simanca, en la champeta criolla. De vez en cuando, los estaderos de salsa como *La Troja* y *El Taboga*, a donde se refugian los picoteros de la salsa dura, desplazados por los *Disyeis* convertidos en animadores, parlanchines y “pianistas”, logran colar discos incunables de mucha calidad en asocio con Jairo Paba y su *Viernes para recordar*, entre una cacofonía experimental criolla. Estos temas entre otros, son canciones de Ismael Rivera como *El Telegrama*; o *El Guaguancó del adiós* de Roberto Rohena con su Apolo Sound.

Pero no será un adiós definitivo, sino un hasta luego de la salsa, porque en el mundo picotero como en ningún otro hecho vinculado a la actividad humana, el eterno retorno de Federico Nietzsche tiene una vigencia tremenda. La salsa regresaría por sus fueros hasta con picós dedicados en exclusiva a su era de oro sonora y con unos espacios propios, llamados *verbenas del recuerdo* o simplemente *salseros*. Es la reacción de los *bacanes* desplazados por los *Champetúos criollos*

y los nuevos *Travolíticas caga patios* del siglo XXI - surgidos en los años 90 alrededor del pop y la música disco - quienes encarnan el remplazo de los *coca colos*, que ahora tienen hasta una champeta de discoteca, que en su extravío mediático llaman con mucho disparate *Champeta Urbana*, de la cual despotrican los champetúos veteranos y los *champetúos criollos clásicos*.

Y esos salseros veteranos ya sin la fuerza biológica del largo celo sexual humano, sin la compañía de esos excesos de testosterona de la especie humana, que hace a los jóvenes de cada periodo brabear, pandillear, pelear y hasta adoptar modales de matones, para atraer a las hembras del fresco mercado sexual de sus contemporáneas (Morris 1979, ps. 31, 32, 33), ahora gozan en paz en sus casetas durante cada uno de sus encuentros salseros, con *El Coreano*, *El Timbalero*, *El Sibanicú* y *el Guajiro Tira Flechas* - en Cartagena y Barranquilla- recuperados. Se gozan esa música que en sus años mozos, amenizó muchas de las trifulcas a trompadas, cadenazos y planazos de machete; incluso hasta puñaladas, mientras sonaba el *Chacapúm* de Joey Pastrana, *El Avión (A good feeling)* de Joe Batán o Peter Nitrollano, *Bomba Camará* de Richie Ray y Bobby Cruz; o *Plantación Adentro* de Rubén Blades...O *Los Tenis* del Gran Combo. Muchos de ellos, como buenos curas que olvidan cuando eran sacristanes, dicen que en sus tiempos eso no pasaba.

El eterno retorno del goce en el Gran Caribe, con ese samsara oriental aclimatado por griegos y alemanes en el pensamiento occidental, pero nutrido con huellas de africanía en cada ritmo, ritual y palabra, fruto del choque de ethos y filosofías superpuestas del ser en el Caribe, en donde reencarnan en un *continuum* de la filosofía africana del tiempo según N'kogo (2015), reconocida como ojo lector de estas manifestaciones presentes, en las diferentes lenguas criollas y coloniales del orbe, saltando de isla en isla y de costa a costa en el Caribe a través del circuito picotero, hasta llegar con la salsa dura en las décadas del 60 al 80 en Barranquilla y Cartagena, a constituir una cultura urbana alternativa y popular, que tendrá en el mundo picotero a un sistema matriz protagonista en la masificación de la salsa dura y la primera champeta. Jamaica tuvo a Mighty Cox y Lee Perry, Barranquilla y Cartagena a Osman Torregrosa, Donald García, Jimmy Melodía Fontalvo, Lucho Cortés y Humberto Castillo.

Ellos como decían Rafael Bassi Labarrera y Adlai Stevenson Samper, junto a los vaporinos y otros actores populares como trabajadoras y trabajadores domésticos, rebuscadores ambulantes, construyeron el mundo picotero de significaciones y subsistemas, que abrieron los surcos culturales desde la verbena hasta los primeros locutores de radio, para hacer la siembra de la salsa, la música jibara, la música guajira, la música del Caribe que no habla español, la música de África y sus variedades criollas en el Caribe Colombiano. El picó es el único ente totémico, que es divisa, nace, crece, se reproduce, muere y resucita, porque hasta los picó tienen hijos. Unas veces se desaparecen y renacen, en una reencarnación incuestionable, como ha sucedido con la gama de Picós, llamados *Pijúan*, *Coreano*, *Sibanicú* o *Ché*, que desaparecen y aparecen.

El picó además de ser un espacio pictórico que tiene una escuela cromática y estilística propia, un sistema comercializador en donde se juntan bienes y servicios propios, como el disco o el licor; o las mesas de fritangas que en calidad de rémoras, generan empleos en la informalidad, hoy procrea nuevos *Gran Ché*, *El Timbalero*, *El Sibanicú* o *El Fidel*, que recuerdan la resistencia cimarrona de siempre en miniaturas que reúnen a abuelos, hijos y nietos, en torno a una pasión, como hijos tecnológicos simbólicos de las máquinas de sonido legendarias que popularizaron la salsa. Los nombres de cada picó reflejan no sólo su origen musical como *El Sandinista* – que recuerda a la revolución sandinista armada de los años 70 y 80 - y propiedad de los hermanos Sandoval que se llamó *Bello Mar*, en honor al famoso bolero interpretado por Daniel Santos.

El Gran Ché y *El Gran Fidel* o *El Coreano*, muestran como el picó dejó para la posteridad, la apropiación popular de un momento de la historia mundial, cuando todos los medios de difusión masiva, se permitían una diversidad de enfoques, distintas a las actuales, cuando todos los noticieros promueven las masacres e invasiones de la OTAN y de USA; y en lo nacional – producto de lo global- hay un descarado enfoque neoliberal donde personas del mismo signo le usurpan el estatuto opositor a las minorías. *El Sibanicú*, *El Timbalero*, *El Solista* o *El Pijuán*, recuerdan en los nombres del picó, álbumes o discos exitosos – incluyendo la ilustración de sus carátulas – de la era dorada de la salsa dura.

El secretismo alrededor del disco exclusivo, arma secreta para los duelos sonoros entre máquinas de sonido, muy parecidos a las batallas de orichas en *Doña Flor y sus dos maridos* de Jorge Amado (1966 ps.344, 345)¹³; la religiosidad popular que matiza con música la trascendencia de la muerte o el fervor del santo patrono festejado con estridencias; la estética del sonido electrónico afinado según las lógicas del tambor; las tensiones de rechazo/represión/seducción/asimilación en el mundo picotero, son parte de las expresiones de esos marcadores de africanía históricos que se renuevan, que se inscriben en unas expresiones del inconsciente colectivo, edificado sobre simbologías sonoras, polícromas, polífonas, entre otras, que la diáspora mezcló en el crisol de los tiempos, como diría el nobel antillano de 1992, Derek Walcott, en un potente brebaje hecho con las sangres del cimarronaje durante más de 500 años.

Por eso la salsa en sus líricas y sonidos, reivindica hasta en un músico urbano como Henry Fiol lo montuno, el ideal guajiro o jíbaro: su primer trabajo de 1976 se tituló *Siempre seré guajiro*. Músicos de extracción campesina o jíbara como Yomo Toro, mantuvieron en lo urbano el flujo constante de sonidos santeros del alto monte, que en las ciudades se impusieron en solares o terreiros santeros, manteniendo el aliento sacro del guaguancó, la rumba o el Palo Columbia, con sus simbologías de ñáñigos y paleros que Chano Pozo y Arsenio Rodríguez, llevan a un encuentro con el jazz en Nueva York: tiene razón Ángel Quintero Rivera (2009), en la salsa se confunden en un solo menú, lo urbano y lo rural como en el mundo picotero del Caribe Colombiano.

¹³ Amado, Jorge (s/f). *Doña Flor y sus dos maridos*. Recuperado el 15 de febrero de 2014 de <https://sweetcharlott.files.wordpress.com/2012/11/doc3b1a-flor.pdf>

Referencias bibliográficas

Amado, Jorge (2010). *Doña Flor y sus dos maridos*. Alianza Editorial, Madrid.

Amodio, Emanuele (2009). *Las cortes históricas en el culto a María Lionza en Venezuela. Construcción del pasado y mitologías de los héroes*. En *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*. Vol. 15, nº 3 (sept.-dic.), pp. 157-168

Arnold Cathalifaud, Marcelo y Osorio, Francisco (1998). *Introducción a los Conceptos Básicos de la Teoría General de Sistemas*. Cinta de Moebio, núm. 3, 1998. <http://www.redalyc.org/pdf/101/10100306.pdf>

Arocha, Jaime y Friedeman, Nina S. (1986) *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Editorial Planeta Bogotá.

Barros Ariza, Marcos T. (1989). Citado por García Pertuz, Nelson (1998). *La Verbena y el Picó. Documento-investigación*. Centro de Documentación de Comfamiliar Barranquilla 1998.

Bassi, Rafael (2001). *La música cubana en Barranquilla*. En *Revista Huellas*, Fondo Editorial Universidad del Norte. No. 61.

Benítez Rojo, Antonio (2002). *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, Madrid.

Betancur Álvarez, Fabio (1999). *Sin clave y bongó no hay son: música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín Colombia.

Campo Uribe, Andrés (2009). *Richie Ray & Bobby Cruz*. Recuperado del portal *Herencia Latina* [http://www.herencialatina.com/Ricardo_Ray_Andres_Campo/Richie_Ray__Bobby_Cruz.htm] el 28 de diciembre de 2014]

Collazos, Javier (1986). *Diccionario Enciclopédico de términos técnicos del inglés al español/español inglés*. Editorial McGraw Hill, Méjico. D.F.

Contreras Hernández, Nicolás Ramón (2012). *El arte afrocolombiano y afroamericano: latinización y saqueo*. Recuperado de <http://www.mabs.com.ar/rfaia/?p=76>

_____ (2008). *La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe*. En *Revista Huellas* de la Universidad del Norte. Nros. 80, 81, 82.

_____ (2002). *Champeta/Terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe Colombiano*. En *Revista Huellas Uninorte*. Nros. 67-68.

España Vera, Rogelio (2013). *Michi Sarmiento*. En *Melómanos Documentos*. Año 16, octubre-diciembre de 2013.

Espinel, Orlando (2003-2015). Entrevistas con Barriosnuevo Marín, Dairo y Contreras Nicolás. Archivo sonoro de la Fundación Cultural Afroamericana-FUKAFRA.

Friedeman, Nina S de (1998). *Negros, negritudes, afrocolombianos*. En *Nueva Historia de Colombia*. Planeta Editorial, Bogotá:

_____ (1992). *Huellas de africanía: Nuevos escenarios de investigación*. *Thesaurus*. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. Tomo XLVII. Septiembre-Diciembre No.3

List, George. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994. Primera edición (en inglés) Indiana University Press, 1984.

Melo, Jorge Orlando (1984). *Reportajes de la historia de Colombia*. Tomos I y II. Editorial Planeta.

Morris, Desmond (1979). *El mono desnudo*. Editorial Plaza & Janés. 2ª Edición. Barcelona.

Múnera Cavadía, Alfonso (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Editorial Planeta, Bogotá.

Muñoz Vélez, Luís Enrique (2007). *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días*. Editorial La iguana ciega, Barranquilla. León, España. Correspondencia electrónica personal.

Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Papalia, D y Wendkos, Sally. (1992). *Psicología*. México: Me Graw-Hill.

Patiño Frank (2014). *La salsa en Colombia corre por las venas del Caribe Colombiano*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/la-salsa-en-colombia-corre-por-las-venas-del-caribe/> el 15 de enero de 2014.

Quintero Rivera, Ángel (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas mulatas y la subversión del baile*. Editorial Iberoamericana.

_____ (2002). *Rivera Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y al tiempo* *Trans*. Revista Transcultural ca, núm. 6, junio, 2002

Quijano, Aníbal (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. Tomado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

Valencia Rincón, Juan Carlos (2007). *Los legendarios discos Fuentes, cañonazos en Internet*. Revista Arcadia. Nº 21. Jun 2007. Publicaciones Semana. Bogotá

Quintero Rivera, Ángel (1998). *Salsa, sabor y control*. Sociología de la música tropical, por G. ISBN:978-968-23-2149-8, Editorial: Siglo XXI de México Editores.

Rondón, Cesar Miguel (1980). *El libro de la salsa. Crónicas de la música del Caribe urbano*. Editorial Arte.

Sánchez Coll, Israel (2005). *The New Swing Sextet. Un Sexteto con sentido social*. En http://www.herencialatina.com/New_Swing_Sextet/New_Swing.htm, recuperado el 14 de enero de 2015

Stevenson Samper, Adlai y Bassi La Barrera, Rafael (2005). *Ellos sembraron la salsa en Barranquilla*. Recuperado de http://www.herencialatina.com/Barranquilla/Salsa_barranquilla.htm

Sánchez Vázquez, A. (1979). *Ética*. Editorial Crítica, Barcelona.

White, Garth (1984). *The Development of Jamaican Popular Music, part 2. Urbanization of the Folk: the Merger of Traditional and Popular in Jamaican Music*. Papers. African-Caribbean Institute of Jamaica. Research Review