



Universidad del  
**Rosario**

**Edy Martínez y el jazz en Colombia: una aproximación desde la sociología procesual**

Autor

**Carlos Leandro Amaya Guerrero**

Director

**Carlos Andrés Charry Joya**

**Magíster en Estudios Sociales**

**Escuela de Ciencias Humanas**

**Maestría en Estudios Sociales**

**Universidad del Rosario**

**Bogotá - Colombia**

**2024**

# **Edy Martínez y el jazz en Colombia: una aproximación desde la sociología procesual**

**Carlos Leandro Amaya Guerrero<sup>1</sup>**

## **Resumen**

Este artículo presenta un acercamiento en clave figuracional a la trayectoria del pianista, arreglista y compositor colombiano Edy Martínez, a partir de un análisis que busca relacionar las estructuras sociales y las circunstancias individuales presentes en cada periodo de su carrera, para determinar así los principales elementos que constituyen su estética musical. Empleando la conceptualización procesual de Norbert Elias, y el estudio de caso individual como recurso metodológico, el documento articula los procesos de socialización e individuación del músico a través de la categoría de habitus, y examina las principales figuraciones dentro de las cuales estuvo inmerso. Luego de tres décadas trabajando en el exterior junto a las grandes figuras de la música latina y el jazz, su identidad artística se ha decantado plenamente por el jazz latino. En 1993, regresa al país y produce su debut como solista, el álbum *Privilegio* (1995), que marcó un hito en la historia del jazz colombiano.

## **Palabras clave:**

Sociología procesual, figuración, jazz latino, habitus, canon.

---

<sup>1</sup> Profesional en Filosofía y Letras. Docente de Ciencias Sociales en la Secretaría de Educación del Distrito, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: carlosl.amaya@urosario.edu.co

## Introducción

La figura de Eduardo “Edy” Martínez (Pasto, 7 de enero de 1942-), el pianista nariñense cuya prolífica y amplia trayectoria lo ubica como uno de los grandes referentes de la música latina contemporánea, nos brinda la oportunidad de presentar una reflexión desde la perspectiva sociológica, en el contexto de los estudios sobre la música en Colombia —un ámbito dominado tradicionalmente por el folclore, el periodismo y la etnomusicología—. Según Mauricio Pardo (2009), el antropólogo británico Peter Wade, al iniciar su investigación sobre la historia musical del Caribe colombiano, a mediados de los años noventa, identificó dos vertientes principales en relación con los estudios sobre la música del país:

Por un lado, había los estudios básicamente folclóricos, liderados por expertos colombianos como Guillermo Abadía y Javier Ocampo López y etnomusicólogos extranjeros como George List, entre otros... Por el otro lado, había el periodismo y los aficionados que sí se ocupaban de la música popular urbana y comercial, y manejaban una cantidad asombrosa de detalles y anécdotas a nivel de los personajes, las canciones, los discos (p. 10).

La investigación de Wade, recogida en el libro *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (2000), articula algunos conceptos como identidad nacional, raza, género y sexualidad, para describir el proceso a través del cual la música de la Costa Atlántica se convirtió desde mediados del siglo XX en la música nacional, desplazando a las músicas andinas con arraigo en el interior del país (Gonzálvez, 2007, pp. 426-427). Este trabajo es clave dentro de los estudios que han abordado la relación música-sociedad, y aunque se encuentra precedido de otras investigaciones que ya habían explorado diferentes metodologías de las ciencias sociales —como por ejemplo el libro *La salsa en Cali* (1992) de Alejandro Ulloa—, “es el primer trabajo de envergadura de corte antropológico e histórico sobre la influencia que ha tenido la música tropical del Caribe colombiano en el resto de la nación desde mediados del siglo XX” (Santamaría, 2014, p. 95).

De esta manera, podríamos afirmar que *Música, raza y nación* es la obra que inaugura formalmente un campo dentro de los estudios sobre la música en Colombia, denominado Estudios de la Música Popular<sup>2</sup>, el cual agrupa un conjunto de investigaciones multidisciplinarias que adoptan diversos enfoques de la teoría social, y que se centran en el fenómeno de las músicas populares tradicionales y de las músicas populares urbanas<sup>3</sup> (Pardo, 2009, p.11). Se trata de un campo todavía incipiente, con escasa presencia en universidades y grupos de investigación, al que se suma este artículo donde intentaremos problematizar sociológicamente la trayectoria musical del pianista, arreglista y compositor colombiano Edy Martínez, a partir de la perspectiva procesual de Norbert Elias.

El sociólogo alemán Norbert Elias (1897-1990), es autor de una fecunda y polifacética obra dedicada principalmente a explicar el proceso civilizatorio, descrito como “la imposición de una red de restricciones limitadas que tienden a atenuar los excesos en el placer, la violencia, la desigualdad...” (Elias, 1991, p. 147). El funcionamiento de dicha red, obedece a la correlación de factores psicogenéticos (prácticas, conductas, gustos) y sociogenéticos (estructuras, juegos de poder, cánones), que actúan simultáneamente bajo la forma de coerciones y autorregulaciones impuestas a los individuos. Esta teoría es desarrollada por Elias durante la primera etapa de su obra (1930-1964), sobre todo en dos trabajos que fueron claves para definir su enfoque socio-histórico de larga duración: *La sociedad cortesana* (1930) y *El proceso de la civilización* (1939), ambos ignorados por la comunidad científica hasta mediados de los años sesenta, cuando su contenido es “redescubierto” en Alemania y los Países Bajos, y se publican nuevas ediciones en 1969. A partir de los años setenta, su obra se diversifica en una segunda etapa, caracterizada por el análisis de diferentes temáticas como el tiempo, la muerte, los deportes o la música (Zabludovsky, 1999).

---

<sup>2</sup> Study of Popular Music, es un campo de investigaciones interdisciplinarias surgido en Europa a comienzos de los años ochenta, bajo la influencia de la nueva musicología, de los estudios culturales y poscoloniales.

<sup>3</sup> Acerca del concepto de música popular, la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2003), precisa: “El término popular connota inicialmente una distinción clara de la música culta letrada llamada erudita o clásica; connota un ámbito social: “el pueblo”; y puede implicar también la idea de masividad” (p. 14).

Acerca de esta última, Elias desarrolló un conjunto de materiales (notas, grabaciones, manuscritos) recogidos en el libro póstumo titulado *Mozart: sociología de un genio* (1991), que en sí mismo puede ser visto como un estudio de caso. Si antes había estudiado el caso de una pequeña comunidad inglesa en *Establecidos y marginados* (1965), el cual es un completo análisis de su modelo figuracional, cuyos postulados son puestos a prueba en una configuración social específica; la investigación sobre Mozart presenta un estudio de caso individual, que en términos metodológicos es descrito como “la conjunción de un enfoque histórico y sociológico que logra humanizar al personaje, a partir de la reconstitución de los lazos familiares y amorosos, los deseos íntimos y los condicionantes estructurales de la sociedad cortesana” (Rodríguez, 2013, p. 237). Allí se realiza una reconstrucción procesual de la trayectoria del músico, que impugna la visión metafísica construida en torno a la figura del “genio” creador. Esto significa que, al examinar las circunstancias micro-sociológicas del individuo, ligadas a los procesos macro-sociológicos que se generaban como consecuencia de las luchas por el poder y el control de las reglas artísticas, Elias descubre a un ser humano muy vulnerable, condicionado por estructuras e imposiciones que no logró comprender, a las que no pudo adaptarse y que lo fueron llevando a la ruina.

Este pequeño estudio sobre Mozart, bastó para conferirle a Elias un lugar en la sociología de la música, rama cuyos orígenes se remontan a las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con la aparición de algunos trabajos secundarios en la obra de autores como George Simmel, Max Weber y Wilhem Dilthey, entre otros. Hacia mediados del siglo XX, su desarrollo se vio impulsado por los aportes de Theodor W. Adorno, quien teorizó ampliamente sobre el significado de la obra musical y su función en la sociedad, aunque modificando varias veces su postura. Según el filósofo Iván Focht (1974), Adorno primero “concebía la música como reflejo de las divergencias sociales, luego la consideró como una cognición, después como expresión y lenguaje, y en una fase ulterior como «una entidad espiritual *sui generis*», para retornar a su posición de partida” (como se citó en Supicic, 1988, p. 80).

Entre los años sesenta y ochenta, la sociología de la cultura replanteará estos primeros acercamientos, advirtiendo que se centraron ante todo en la estética, es decir, enfatizaron en el análisis interno de la obra (lenguaje), descuidando su dimensión social. El trabajo de autores como Howard Becker (los mundos del arte), Pierre Bourdieu (los campos culturales) o Richard

A. Peterson (la producción de la cultura), “sirvió para consolidar la idea de que el arte no era tanto un reflejo de la sociedad como el resultado de las relaciones implicadas en la producción artística” (Del Val, 2022, p.2). Los años noventa llegan con la publicación de *Mozart: sociología de un genio*, cuya lectura procesual sobre la vida del artista, estimuló nuevos enfoques en la investigación musical. Con relación a este punto, Fernán del Val (2022) señala lo siguiente:

Tras el llamado giro cultural (Bennet 2008; Steingress 2008) que se dio en la sociología a partir de los años noventa, la sociología de la música comienza a plantearse si la música, y el arte en general, no son tanto producto de las relaciones sociales que las rodean, sino más bien generadoras de esas mismas relaciones sociales (p. 2).

En síntesis, Elias realiza dos contribuciones fundamentales a la sociología de la música: 1) desde el punto de vista epistemológico, vincula una trayectoria individual al entramado de figuraciones socio-musicales, aplicando para ello una conceptualización relacional en la misma línea que Bourdieu, lo cual actualiza la relación teórica entre música y sociedad; 2) en el plano metodológico, se destaca la novedosa forma de emplear el estudio de caso, como recurso que “no constituye una simple biografía de Mozart, sino que además conforma una investigación sociológica brillante sobre la vida de un compositor célebre, armonizando recursos literarios, históricos y sociológicos coherentemente” (Rodríguez, 2013, p. 240).

## **Diseño teórico-metodológico**

El modelo figuracional o de procesos, puede ser definido como una representación que busca explicar los vínculos entre individuo y sociedad, dos conceptos disociados por la teoría social del siglo XX, dando lugar a dos visiones antagónicas que niegan su relación. En *La sociedad de los individuos* (1990), Elias caracteriza estas dos visiones sobre el funcionamiento de lo social: la primera, concibe las estructuras como “bosquejadas, proyectadas y creadas por una serie de individuos o de entidades” (Elias, 1990, p. 88), los cuales dejan su carácter marcado como un sello en la sociedad; la segunda, descarta a los individuos como un vehículo para comprender las formaciones histórico-sociales, por tanto, el cambio social es el “resultado inexorable de la acción de fuerzas anónimas y supraindividuales que escapan prácticamente por completo de las manos humanas” (Elias, 1990, p. 89)

De acuerdo con Elias, la psicología también se debate entre dos posiciones contrarias acerca de la sociedad. Por una parte, están las corrientes que estudian al individuo como un objeto aislado, puesto que “buscan dilucidar la estructura de las funciones psíquicas del ser humano individual prescindiendo por completo de sus relaciones con todas las demás personas” (Elias, 1990, p. 92); en contraste, aparecen otras corrientes cuya perspectiva es incompatible con esta visión del individuo particular, para las cuales el orden psico-social se reduce a un cúmulo de individuos, fundado sobre determinaciones esencialistas como el alma colectiva o la mentalidad grupal, y determinaciones estadísticas como el promedio de conductas y acciones.

En efecto, las diferencias entre ambas visiones son tan profundas, “que parece también como si en la realidad existiera un abismo insondable entre el individuo y la sociedad” (Elias, 1990, p. 93). Sin embargo, una distancia semejante no puede ser real, pues según Elias, individuo y sociedad establecen una relación intrínseca, de modo que es imposible pensar al uno sin la otra, y viceversa. “Toda sociedad humana está compuesta de individuos particulares, y todo individuo... llega a ser verdaderamente humano sólo cuando aprende a actuar... en una sociedad formada por otras personas. La sociedad sin individuos, el individuo sin sociedad, son absurdos” (Elias, 1990, p. 93).

La división entre individuo y sociedad no es entonces un hecho fáctico, sino que surge de nuestra incapacidad para producir modelos mentales que articulen apropiadamente la vasta teoría que tenemos por separado de los seres humanos como individuos y los seres humanos como sociedad (Elias, 1990, p. 94). El modelo figuracional, por su parte, representa la vida social en términos de una red de personas que, interactuando algunas veces como aliados y otras como enemigos, “constituyen entre sí entramados de interdependencia o figuraciones con equilibrios de poder más o menos inestables del tipo más variado como, por ejemplo, familias, escuelas, ciudades, capas sociales o estados” (Elias, 1982, p. 16). En esta perspectiva, la sociedad aparece como una formación bidimensional donde confluyen los procesos civilizatorios de individuación y socialización humana, sintetizados en el *habitus*. Dicho *habitus* “se manifiesta en los cánones de conducta y los sentimientos individuales, cuyos modelos se transforman en el transcurso de las generaciones y expresan las disposiciones compartidas por los miembros de una sociedad o una unidad de pertenencia” (Guerra, 2010, p. 394). El sociólogo holandés Johan Goudsblom (1998), discípulo y colaborador cercano de Elias, se refiere a la importancia del *habitus* dentro del enfoque procesual: “Los individuos que forman conjuntamente una figuración, son formados al mismo tiempo por esa figuración. El *explanandum* más importante de la teoría de la civilización es el hábito [*habitus*], que comprende cambios tanto como continuidades” (p. 68).

Con el concepto de canon se ha designado usualmente al conjunto de reglas y parámetros que rigen un campo —en este caso la música—, los cuales constituyen una escala de valor o catálogo de características a las que toda producción debe ajustarse para ser reconocida dentro del mismo. En términos generales, corresponde a la noción que Norbert Elias emplea en su libro sobre Mozart para analizar el drama vital del compositor austriaco, cuyo telón de fondo es el conflicto entre los cánones aristocrático-cortesano y burgués a finales del siglo XVIII. Sin embargo, Elias asegura que el surgimiento de un nuevo canon no solo involucra cambios en el estilo musical vigente o en la posición social del artista, sino que conlleva una transformación de la estructura del arte y, por ende, una transformación en los equilibrios de poder entre individuos y capas sociales (Elias, 2004, p. 33). En consecuencia, el canon deja de ser un mero inventario de los atributos que debe tener una obra, y adquiere una función dinámica que se aprecia más adelante con las distintas tensiones que atraviesan la vida de Edy Martínez.

Así, podemos identificar las categorías centrales en el análisis del artículo: figuración, habitus y canon. A partir de ellas, se interpreta los procesos que definieron la estética musical<sup>4</sup> del pianista pastuso, y su importancia en la conformación de un canon moderno del jazz en Colombia. Para tal fin, se diseñó una matriz que sintetiza la trayectoria de Martínez, organizándola en tres periodos (formación, experimentación y decantación). Este instrumento nos permitió procesar la información biográfica recolectada, que en gran parte proviene de algunas entrevistas con el músico alojadas en YouTube. También fue útil para caracterizar los campos de la música latina y el jazz, aprovechando diferentes recursos de la web como artículos, reseñas y blogs<sup>5</sup>.

Con base en la metodología de caso empleada por Elias en su estudio sobre Mozart, la hipótesis que sostengo es la siguiente: durante el periodo de formación de Martínez, su trayectoria se orienta hacia la estética del jazz, debido a tres procesos de socialización que concluyen con su viaje a los Estados Unidos. Luego de radicarse en Nueva York, comienza una etapa de experimentación en la cual su habitus incorpora la información<sup>6</sup> captada previamente, aplicándola en su práctica como arreglista, compositor e intérprete junto a los máximos referentes de la salsa y el jazz latino. A inicios de los años noventa, Edy Martínez es un artista consagrado que regresa al país para volcar toda su experiencia en el proceso de transformación del jazz, cuya génesis es *Privilegio* (1995), el primer disco de latin jazz grabado y producido en Colombia.

---

<sup>4</sup> Resulta muy pertinente la diferencia entre estilo y estética que propone la profesora Pilar Holguín (2012): “el estilo es un conjunto de características formales de determinada obra musical, mientras lo estético es el concepto de lo bello, que subyace y fundamenta no solo ese conjunto de características formales (estilo), sino también las características materiales y los propósitos de la música como tal” (p. 32).

<sup>5</sup> En este conjunto heterogéneo de fuentes, se destaca el uso de algunos recursos multimediales, disponibles en la plataforma de YouTube: el podcast con Edy Martínez en el Canal Trece, conducido por el periodista musical Alejandro Marín; los reportajes y documentales de Salserísimo Perú, medio digital especializado en el tema de la música latina; y la serie de entrevistas que Martínez concedió a Musical Afrolatino, “un canal dedicado a promover la cultura musical popular y tradicional de Colombia y del Gran Caribe”, según informan en su perfil.

<sup>6</sup> Martínez emplea el término “información” para referirse a todos los discos, los arreglos y los solos que estudió desde pequeño en Bogotá, junto a su hermano Juan. Esta le permitió integrarse con relativa facilidad al circuito profesional de Nueva York, pues lo distinguía como un músico suficientemente preparado que dominaba el canon vigente. En declaraciones para El Podcast de Canal Trece, él mismo explica su situación: “Para mí fue fácil incorporarme por la cuestión de la música, porque yo soy colombiano, pero desde pequeñito estaba escuchando música del exterior. Llegar a los Estados Unidos musicalmente para mí no fue ningún tabú, yo llegué totalmente enterado” (Canal Trece, 2020, 10m00s).

## Periodo I: Formación-Socialización

El periodo de formación de Edy Martínez abarca desde cuando tocó su primer instrumento a la edad de 6 años, hasta cuando viajó a los Estados Unidos en 1960 para trabajar con el maestro Hernando Becerra. Se explica a partir de tres procesos de socialización, cada uno de los cuales es generado dentro de una figuración específica de influencias musicales. El primero de estos procesos ocurre al interior del hogar, en un medio totalmente permeado por la música. Cuando apenas tenía 3 meses, su padre viajó de Pasto a Bogotá para concursar por una plaza en la Banda Nacional, donde obtuvo el puesto de trombonista. Algunos años después de radicarse con su familia en la capital, don Manuel se ganó una rifa realizada por esa orquesta, cuyo premio fue un automóvil que vendió para comprar un piano. Edy quiso ser médico a los 8 años, “pero estaba la guitarra, el piano, la percusión, los discos y todo eso, ¿a qué hora?” (Canal Trece, 2020, 3m52s), declara entre risas para El Podcast. Recibió desde pequeño una formación avanzada<sup>7</sup>, primero aprendiendo armonía con su madre, la cantante y guitarrista Rosa Bastidas, luego en la orquesta de su padre trabajando profesionalmente. A partir de los ocho años, tuvo la oportunidad de interactuar con músicos profesionales y trabajar con artistas de diferentes géneros.

Este capital social y cultural recibe en la obra de Elias el nombre de poder, entendido como una fuerza de juego que varía según las funciones establecidas para cada individuo o grupo de individuos, a partir de sus interconexiones. En su libro *Sociología fundamental* (1982), al proponer los modelos de juego como una herramienta que simplifica la explicación de los entramados humanos, Elias combate la concepción sustancialista del poder, basado en un enfoque procesual. La idea central de los diferentes modelos —incluido el modelo de pre-juego o no sujeto a regulación—, es que todas las relaciones humanas implican “un equilibrio más o menos fluctuante de poder” (Elias, 1982, p. 87), dada la mutua dependencia que tiene lugar incluso en las interacciones más desiguales (amo-esclavo, padre-hijo, guardia-prisionero, etc.). “El modelo da a entender que... el concepto de función, como el de poder, ha de ser entendido como *concepto de relación*. Sólo se puede hablar de funciones sociales cuando se está en presencia de interdependencias... coactivas” (Elias, 1982, p. 91).

---

<sup>7</sup> Con 10 años ingresa al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, donde permaneció solamente dos años porque la enseñanza era demasiado estricta e incluso había un profesor ruso que le golpeaba las manos.

Además del enorme talento y la férrea disciplina, la red de contactos que había construido don Manuel como uno de los más reconocidos directores de la ciudad, le permitieron a la familia Martínez Bastidas establecerse con propiedad e influencia dentro de la escena musical bogotana. En diálogo con la revista *Sonero de Barrio*, Martínez comenta: “Mi padre llegó a tener cinco orquestas, imagínate si es complicado manejar una, cinco es una locura. No sé de qué estaba hecho el viejo” (Martínez, 2014). En el caso del pequeño Eduardo, esta posición de poder marcó un claro diferencial entre sus capacidades —aún en desarrollo— y las del promedio de los músicos profesionales —que por supuesto eran adultos—. De hecho, entre los doce y los diecisiete años grabó con diferentes artistas e hizo parte de algunas de las mejores orquestas, sentando así las bases de su carrera profesional<sup>8</sup>. Estas condiciones facilitaron y abreviaron el camino hacia su sueño: llegar a la capital del mundo y tocar junto a sus ídolos.

Por otra parte, Martínez fue impactado directamente por la onda radial que se expandía en los años 40 y 50, como consecuencia de la institucionalización y profesionalización del medio. Todos los domingos, su madre sintonizaba desde muy temprano la Radio Nacional y compartía con él las obras de los grandes compositores (Tchaikovsky, Stravinski, Chopin, Bartók, Hindemith). En este caso, se aprecia la influencia positiva que ejercen los medios de comunicación en la vida de las sociedades, al servir como vehículo mediante el cual se transmite la cultura y el conocimiento.

El segundo proceso de socialización concierne a la pregunta sobre qué música creció escuchando, y comprende principalmente su relación con los discos. Considerando que la música clásica es una especie de asignatura obligatoria dentro de su formación, los géneros que más le atraen son el jazz y la música cubana. Con respecto al jazz, para finales de los años 40 e inicios de los 50, atravesaba una crisis provocada principalmente por la lucha que sostuvieron los boppers (o defensores de la corriente del bebop, que empezaba a perder su hegemonía) y el movimiento cool, como se denominó al nuevo estilo que desafiaba la revolución del bop. El cool jazz nace en la Costa Oeste (California), reuniendo a una generación de jóvenes blancos que

---

<sup>8</sup> Graba el piano con la cantante Yolima Pérez, a los doce años, y la batería con el pianista chileno Mario Ahumada, a los trece. Como baterista, también acompaña a la compositora mexicana Consuelo Velásquez, e integra algunas orquestas importantes como la de Alex Tobar —compositor del clásico "Pachito Eché"—, la de Don Américo y sus Caribes, la del cubano Pepe Reyes y la del clarinetista argentino Mario Barbieri, tío del saxofonista Leandro “Gato” Barbieri (Grijalba, 2014, pp. 84-87).

perseguían el resurgimiento de los estilos clásicos. Se impuso un par de años después sobre el bebop, y lo desplazó de su posición dominante en los escenarios radiofónico y discográfico. Algunos lo consideran como el intento definitivo por "blanquear" la música afroamericana (Gioia, 2018).

En cuanto a la música cubana, esta experimentó una serie de innovaciones dirigidas a modernizar el son, primero en la época de los sextetos y los septetos, durante los años veinte, y posteriormente en la época de los conjuntos, a finales de los treinta (Roy, 2003). Una década más tarde, las orquestas de Machito, Tito Rodríguez y Tito Puente, rivalizaban por llenar los teatros y salones más importantes de Nueva York, alcanzando posiciones que hasta el momento estaban reservadas para los blancos. Sin embargo, hay quienes opinan que este apogeo en realidad significó el comienzo de una estrategia utilizada por la industria musical de los Estados Unidos, con el fin de absorber comercialmente los ritmos afro-latinos (Rondón, 2015).

Estas dos influencias convergen en el trabajo de artistas como Mario Bauzá, Chano Pozo, Dizzy Gillespie y Charlie Parker, dando origen al cubop o jazz afrocubano (latino), una fusión que ayudó a definir el estilo de Martínez, pues integraba sus géneros predilectos. Entre sus influencias también se encuentran varias figuras del cool jazz (Miles Davis, George Shearing, Stan Kenton), que le sirvieron de modelo y seguramente incidieron en su estilo, caracterizado por un balance entre intensidad y delicadeza, cercano a la "violencia controlada" que definió al cool (Gioia, 2018). Así, el medio que lo vinculó a estas figuraciones fueron los discos, a través de los cuales pudo unirse a una cadena de interdependencias musicales que le permite dominar el canon del jazz. En realidad, su relación con los discos trascendió desde un principio al melómano y al coleccionista, pues representaron el único taller que tuvo a su alcance para aprender por sí mismo a tocar los estilos más avanzados de la música afroamericana. Al respecto, Martínez refiere: "Escuchaba los discos, pero no era por coleccionarlos, sino cosas que me interesaban realmente, meterme dentro del sonido del disco, aprenderme los solos, la percusión, transcribir los arreglos, así fue como yo aprendí, esa fue la escuela" (Musical Afrolatino, 2019, 3m17s).

El tercer proceso tiene lugar al inicio de su carrera —siendo todavía un niño—, y corresponde a la cuestión sobre qué música creció tocando. Ante esta pregunta, Martínez es categórico: "De todo". En efecto, el repertorio de las orquestas y los artistas con que trabajó,

incluía todo tipo de música. En entrevista con Alejandro Marín, recuerda lo siguiente: "El libro de música de mi padre tenía arreglos espectaculares: copias de Glen Miller, música clásica, música española, música argentina, música colombiana y música de salsa, ¿no? Pues había que tocar de todo, muy buena experiencia musical" (Canal Trece, 2020, 2m02s). Sin embargo, las tendencias más vanguardistas —como el jazz— tuvo que aprenderlas por su cuenta, dado que no circulaban en el medio donde se desempeñó. Además de las “chisgas”, como jocosamente denomina a los pequeños trabajos con las orquestas, se dedica a estudiar intensamente los discos de las grandes figuras cubanas y estadounidenses. Hacia mediados de los años cincuenta, asiste con mucho pesar al ocaso de las big bands, las cuales van desapareciendo por motivos principalmente económicos, para darle paso a grupos más pequeños que traen consigo nuevas formas de hacer jazz. Edy Martínez se instruye alrededor de esta tensión entre los grandes y pequeños formatos, gracias a lo cual puede nutrirse de ambos estilos. De hecho, la influencia de las big bands estará presente en el matiz orquestal que tienen casi todos sus arreglos.

Los procesos descritos anteriormente, revelan el nivel de complejidad que alcanzaron las estructuras sociales de la música, a mediados del siglo pasado. Dichas estructuras muestran que, debido al equilibrio de fuerzas más o menos inestable a partir del cual se interrelacionan los individuos, las figuraciones constituidas entre ellos se modifican, crecen, van haciéndose cada vez más complejas, hasta generar entramados relativamente autónomos en el orden de la realidad social —como los campos, los géneros y los estilos—, basados “en última instancia en la autonomía relativa de las estructuras procesuales que se derivan de la interdependencia y el entramado de las acciones de muchos individuos frente a cada uno de ellos” (Elias, 1982, p.112). Ahora bien, las tensiones y relaciones que inevitablemente surgen al interior de tales estructuras, condicionan —en virtud de su “vida propia”— el equilibrio de poderes y, por consiguiente, las funciones que tienen los individuos entre sí, aunque estos no puedan incidir con sus acciones particulares sobre la totalidad del proceso.

En el caso de nuestro músico, encontramos que hay tensiones y relaciones que subyacen a su proceso de socialización, entre las cuales cabe destacar dos: 1) la crisis que enfrentó al bebop y al cool jazz en los Estados Unidos a mediados del siglo XX, resuelta con la imposición del cool como el estilo predominante, cuya influencia en Edy Martínez se filtra principalmente a través de los discos; 2) la fusión entre la música cubana y el jazz, a partir del viaje de un selecto grupo de

cubanos que emigraron a Nueva York en los años 40 y 50 (Chano Pozo, Tata Güines, Carlos "Patato" Valdés, Mongo Santamaría), y que mantuvieron abierta la puerta que habían cruzado Mario Bauzá y Machito en la década anterior. Estos personajes son los responsables de introducir la percusión en la música afroamericana, dando origen a la fusión que ahora conocemos como jazz latino (Delannoy, 2001). En consecuencia, mientras el habitus de Martínez es producto del aprendizaje adquirido en el primer y el tercer proceso de socialización descritos anteriormente, su estética está fundamentada en la influencia del jazz afrocubano y del cool jazz, en plena crisis del bebop.

Con todos estos elementos, Martínez comienza su itinerario hacia Nueva York, ciudad que a la postre será su verdadero destino. Inicialmente llegó a Aruba, a mediados de 1960, invitado por el pianista boyacense Hernando Becerra (amigo de su padre), quien le pedía en un cable que se incorporara urgentemente como el baterista de su orquesta. Una vez finalizado el contrato en Aruba, Becerra lo invita a vivir a Miami, y es en este viaje cuando Eduardo se convierte en Edy Martínez. El hecho es recordado en entrevista con el productor Manuel Antonio Rodríguez, y tuvo lugar tras escuchar la extraña pronunciación de su nombre en la ventanilla de migraciones: “¡Perdón, señora! —dirigiéndose a la funcionaria— ¿Cuál es el equivalente de Eduardo en el inglés? Ella me dice: «You can call yourself Edy». Ahí mismo me cambié el nombre” (Musical Afrolatino, 2021, 4m17s).

Ahora bien, este cambio de nombre no debería ser considerado como una simple anécdota, pues en realidad marca el punto donde la socialización del músico pierde peso, en analogía con una balanza, y su identidad comienza a inclinarse hacia un proceso de individuación<sup>9</sup>, gracias al cual también se forma su habitus. El habitus es un concepto utilizado por Elias desde sus primeras obras —mucho antes de que lo hiciera Bourdieu, quien lo popularizó—, para referirse a la “estructura social de la personalidad” (Guerra, 2010), es decir, a la incorporación de toda una serie de determinaciones sociales por parte de los individuos, constituyendo así “el terreno del que brotan los rasgos personales por los cuales un ser humano se diferencia de otros miembros de

---

<sup>9</sup> En su artículo sobre la vida de Jorge Eliécer Gaitán, Carlos Andrés Charry (2023) plantea un análisis de caso en perspectiva elisiana, argumentando que “existe una estrecha relación e interdependencia entre los procesos de especialización y diferenciación social (individuación) con los patrones y procesos de individualización, es decir, con la capacidad que tienen las personas de gestionar su identidad individual” (p. 123). Esto significa que ambos conceptos, aunque sean diferentes, constituyen al mismo tiempo una unidad indisociable, en la que no es posible entender el uno sin el otro.

su sociedad” (Guerra, 2010, pp. 395-396). En este sentido, si durante el periodo de formación de Martínez la inculcación-socialización es el proceso predominante que inclina la balanza hacia la identidad del nosotros, en el periodo de experimentación se impondrá un proceso de incorporación-individuación, mediante el cual se vuelca el peso hacia la identidad del yo (Guerra, 2010, p. 396), expresada en su trabajo como arreglista, compositor e interprete. Por tanto, la cuestión del nombre denota la necesidad que sintió Eduardo Martínez de identificarse utilizando un seudónimo junto a su apellido, como afirmación de una fuerte individualidad con la que busca diferenciarse de las demás personas, aunque dicha individualidad sea producto de las relaciones establecidas en una estructura social. “Así, la doble forma del nombre muestra lo que en el fondo es evidente: “que cada ser humano procede de un grupo de otros seres humanos, cuyo nombre lleva, como apellido, al lado de su nombre de pila individualizador” (Guerra, 2010, p. 396).

Edy Martínez se radica entonces en Miami y, por sugerencia de un colega cubano, se presenta a la audición de un reconocido club, siendo admitido como pianista. Aquí comienza su carrera propiamente dicha en este instrumento, dado que, durante casi todo su periodo de formación, Martínez se desempeñó como percusionista, sin descuidar en ningún momento el estudio del piano. La ruta de su viaje a los Estados Unidos, corresponde en líneas generales al recorrido que trazó el jazz en sus orígenes, desde el Caribe y la ciudad portuaria de New Orleans, a finales del siglo XIX, hasta su consolidación como género en Nueva York durante la década de los treinta. En este camino, el jazz se va nutriendo de diferentes migraciones como la cubana, la puertorriqueña, la judía o "la Gran Migración Afroamericana desde el sur agrícola al norte industrializado en torno a 1917" (El jazz y lo latino, s.f., p. 21), las cuales nos dejan ver que la cuestión étnico-racial también subyace a la música. Sin embargo, el viaje de Martínez se inscribe dentro de un proceso posterior, caracterizado por la migración de poblaciones hispanas, provenientes sobre todo de México, Puerto Rico y algunos países del Caribe. Es descrito por él mismo como una experiencia de mucho aprendizaje, con la que prácticamente culmina su etapa de formación.

## Periodo II: Experimentación-Individuación

En 1965, Edy Martínez arriba solo a la ciudad de Nueva York, con veintitrés años. Alguien en el hotel donde se instala, le sugiere que visite la Asociación de Músicos (sindicato), ubicada muy cerca del salón Palladium y el club Cheetah, los templos de la salsa. En efecto, acude temprano un viernes y no puede dar crédito a lo que ve: Dizzy Gillespie, Tito Rodríguez, Tito Puente, Leonard Bernstein... Todos sus ídolos cruzando la puerta de aquel lugar. Allí establece contacto con el director cubano Tata Vázquez, quien lo contrata durante tres meses para tocar en un hotel a las afueras de la ciudad. En este empleo conoce a Louis Barceló, flautista de Joe Quijano, que al poco tiempo lo llama para tocar en un evento con el cual la comunidad puertorriqueña deseaba reiterar su apoyo al candidato John Lindsay, futuro alcalde. El acto de campaña tuvo lugar en un parque del Bronx, donde la asistencia del público fue masiva. Cuando la orquesta se encuentra en el escenario, Edy levanta por un instante la mirada del piano, distinguiendo a su derecha la figura de Ray Barreto. Una vez finalizada la pieza, este se acerca a saludarlo y le pide el número de teléfono. Al día siguiente, Barreto llega a su apartamento con una propuesta de audición, la cual deberá preparar en un lapso de apenas diez días. Es un trabajo relativamente fácil, puesto que conoce bien aquella música. La anécdota es contada en El Podcast de Canal Trece: “Vino el día de la audición... Empezamos a tocar, no terminamos el primer número y dice Ray: «Señores, se acabó el ensayo, nos vemos la semana entrante... Maestro, tiene la silla del piano ¿Usted arregla música también?»” (Canal Trece, 2020, 26m22s).

Ray Barreto es la persona que introduce a Edy Martínez en el ambiente neoyorquino. Con él trabajó en diez producciones, todas las veces como arreglista. Entre 1965 y 1967, grabó el piano en tres de los cuatro discos que Barreto publicó bajo el sello United Artists, y escribió una docena de arreglos que la compañía no incluyó en los créditos de ningún álbum. El caso que mejor recuerda es el de *Trompeta y Trombón*, tema que arregló para el disco *Latino con Soul* (1967), y que Barreto cedió íntegramente un par de años después a la Fania All-Stars, sin darle crédito alguno. El tema se convirtió en *Descarga Fania* ("Oye que rico suena, las estrellas de Fania"), himno de la mítica agrupación, que por supuesto nunca indagó sobre su verdadera autoría. Esta circunstancia se enmarcó dentro del proceso de expansión que adelantaba la compañía Fania Records, cuyo afán de lucro la condujo a ejecutar una política de "artistas invisibles", la cual consistió básicamente en comprar a precios irrisorios y mediante contratos

espurios, los derechos de explotación que tenían tanto compositores como arreglistas sobre sus obras, para quedarse así con todo el dinero de las regalías. El caso más emblemático corresponde al del compositor puertorriqueño Tite Curet Alonso, autor de más de 2000 canciones que murió prácticamente en la pobreza (Cruz, 2016).

La relación entre Martínez y la industria discográfica, sin embargo, es más compleja de lo que parece. De hecho, hace parte de un proceso que involucra a músicos y disqueras, en una figuración de conflictos e interdependencias que constituyen todas las relaciones humanas, como una “peculiaridad estructural”. Justamente, uno de los postulados del enfoque procesual, nos dice: “En el centro de las cambiantes figuraciones... hay un equilibrio fluctuante en la tensión, la oscilación de un balance de poder, que se inclina unas veces más a un lado y otras más a otro” (Elias, 1982, p. 156). Dicha idea está en la base del modelo figuracional elisiano, y es clave para comprender la condición de proceso que comparten las relaciones entre individuos interdependientes, cuyas acciones se condicionan y suceden a partir de su conexión funcional. En consecuencia, el poder deja de ser visto como un concepto sustantivo, y se transforma en un concepto de relación (Elias, 1982, pp. 93, 94, 156).

Para establecer la figuración dentro de la cual actúa Edy Martínez tras su llegada a Nueva York, resulta útil retomar los modelos de juego propuestos por Elias (1982), concretamente el modelo 3b. En líneas generales, este modelo representa un juego de dos niveles o pisos de entramados, en el que un pequeño grupo de jugadores está situado en la parte superior, y cuenta con la fuerza necesaria para incidir sobre los movimientos de los jugadores que se ubican debajo, aunque sin llegar a controlar el juego por completo y de forma definitiva. La característica fundamental de este modelo simplificado de democratización, como lo denomina el autor, es precisamente la tendencia a reducirse los diferenciales de poder entre ambos planos, y el consiguiente desplazamiento de los equilibrios en las fuerzas de juego. Es un esquema de cierto tipo de estructuras altamente inestables, que por lo general surgen en momentos de crisis como producto de una correlación de fuerzas que se invierte. De manera que, asegura Elias, “sean grandes o reducidos los diferenciales de poder, siempre hay equilibrios de poder allí donde existe una interdependencia funcional entre hombres” (Elias, 1982, p. 87).

Al reemplazar los términos del modelo, el plano superior corresponde inicialmente a la disputa que mantuvieron los principales sellos de la música latina (Fania, Tico, Alegre), enfrentados por el control del negocio discográfico. A su vez, en el plano inferior se debaten los encargados de la producción musical en sí misma (compositores, arreglistas e intérpretes), librando una lucha creativa sin cuartel. De acuerdo a lo anterior, la interdependencia entre estos dos niveles surge de su vinculación funcional, pues las disqueras rivalizaron por grabar a los mejores artistas, mientras que los artistas competían por vender su propiedad a los sellos más grandes. Por tanto, aunque la estructura tecnológica y comercial de la época estuviera basada en la producción de discos (vinilos), inclinándose con ello la balanza de poder hacia los sellos discográficos, los músicos y las compañías se volvieron recíprocamente dependientes, de suerte que necesitaban uno del otro para existir.

El contexto dentro del cual se desarrolla esta interdependencia, es el de la lucha de cánones entre la antigua música criolla y el sonido que estaba naciendo en los barrios latinos de Nueva York. A principios de los años sesenta, la típica charanga comienza a ceder terreno en favor de un sonido moderno y más agresivo, el cual emerge del desgaste que sufre la música tradicional cubana, cuyo canto bucólico y alegre se hacía obsoleto frente a una nueva generación de jóvenes que habitaban la aglomeración urbana más grande de los Estados Unidos (Rondón, 2015). Por otra parte, con el triunfo de la revolución cubana, la isla se cierra tras el bloqueo norteamericano, dejando así de ser el epicentro de la música latina. En consecuencia, los artistas neoyorquinos más experimentales como Eddie Palmieri, Ray Barreto o Joe Cuba —con las notables excepciones de Mon Rivera y Rafael Cortijo en Puerto Rico—, introducen una serie de innovaciones<sup>10</sup> dirigidas a resignificar el matrimonio entre el jazz y la música afrocubana, volviendo sus fronteras muy difusas. Es la génesis de la llamada salsa dura (Salserísimo Perú, 2022, 2m10s).

---

<sup>10</sup> El melómano y coleccionista peruano Rigoberto Villalta, mejor conocido como El Malo, identifica cuatro elementos para definir la salsa dura: “Sonido irreverente basado en la percusión, arreglos complejos, solos y exigencia del cantante” (Salserísimo Perú, 2021, 7m47s). Además, refiriéndose a la crisis de las big bands, explica que “después de la revolución y con el bloqueo, tener un grupo de veinte músicos resultaba caro, entonces se redefinen los formatos musicales que utilizaban los latinos en Nueva York... Viene la época de los formatos pequeños” (Salserísimo Perú, 2022, 3m25s).

Un claro ejemplo de esta tensión lo hallamos en el segundo álbum que Martínez grabó con Barreto, *El Ray Criollo* (1966), cuyos arreglos se estructuran a partir del contrapunto entre el violín, característico de las tradicionales charangas cubanas, y la dupla trompeta-trombón, símbolos del jazz. Esta producción señala el tránsito de Ray Barreto hacia un sonido más pesado (metales), que aún no abandona por completo el estilo predominante de la charanga (cuerdas y flautas). Junto a una nómina de lujo, Edy Martínez graba el piano, aporta seis arreglos y compone el clásico *Rareza en Guajira*<sup>11</sup>, tema donde incorpora algunas variaciones armónicas tomadas del jazz.

En este punto, se puede distinguir el primero de los elementos estéticos que constituyen el proceso de individuación del músico, expresado en las distintas innovaciones que introdujo en su rol como arreglista y compositor: la creatividad. A propósito de sus facultades creativas, Martínez comenta en El Podcast:

No fue difícil innovar... Siempre me ha gustado ser un poco diferente, humildemente lo digo. ¿Por qué tiene que escribirse este mambo así? A mí me gusta escribir los saxofones de esta manera, y poner otras cosas en las trompetas... Conceptos sumamente personales... Experimentar con la música (Canal Trece, 2020, 34m17s).

Ahora bien, la figuración que vincula el nivel de los músicos y de las compañías discográficas, se analiza mejor siguiendo la pista de Fania Records, sello que logra capitalizar las tensiones entre el viejo sonido cubano y el nuevo sonido de Nueva York. Pero la compañía que impulsa toda esta revolución de la música latina, en realidad es Alegre Records, propiedad del músico y productor Al Santiago, de origen puertorriqueño. Este visionario decide apostar por aquel grupo de orquestas neoyorquinas que han comenzado a transformar el estilo tradicional, dentro de las cuales sobresale Pacheco y su Charanga del flautista dominicano Johnny Pacheco, cuyo álbum debut de 1961 vende más de 100.000 copias, consolidando la posición de Alegre en el mercado (López, 2022). Sin embargo, Pacheco se siente subestimado cuando Santiago le niega el puesto

---

<sup>11</sup> Existe una tesis de la Universidad Sergio Arboleda titulada *Edy Martínez: la improvisación del piano en la salsa* (2020), donde sus autoras plantean un acercamiento teórico a partir de esta obra. El documento se encuentra disponible en: <https://es.scribd.com/document/502144315/tesis-edy-martinez-improvisacion-del-piano-en-la-salsa>

como director de la recién creada Alegre All-Stars<sup>12</sup> —que deja en manos de su amigo Charlie Palmieri—, de modo que se retira y funda su propio sello junto al abogado Jerry Masucci, en 1964 (Carp, 2006).

Por su parte, Al Santiago no es capaz de comprender el curso que debe seguir en medio de la crisis, de manera que, siendo más un melómano que un negociante, acaba por venderle la compañía en 1966 al polémico empresario Morris Levy, dueño del sello Tico y del emporio Roulette Records (Salserísimo Perú, 2020, 3m10s). En consecuencia, pierde su posición de poder en el nivel superior del juego, pasando a jugar en el nivel inferior, adonde llega como un productor más al servicio de las compañías que hace un par de años fueron su competencia directa.

Entre tanto, Pacheco y Masucci ganan terreno rápidamente dentro del negocio, reclutando bajo el sello Fania Records a un conjunto de figuras emergentes, junto a las cuales aprendieron a producir salsa dura, pero en un formato comercial más accesible al gran público. Atrás quedaba la descarga y sus extensas improvisaciones, que básicamente favorecían el lucimiento de los músicos. Era una época de revoluciones, y la juventud quería bailar, agitar las masas, sacudirse los años de la posguerra. Esto lo comprende muy bien Fania, que además lanza una película dirigida por Leon Gast en 1972, para promocionar a sus estrellas y documentar de paso la realidad latina en el distrito de Manhattan. Como resultado, Fania All-Stars se convierte en la orquesta más importante del género, y el sello alcanza una posición de poder que no sólo le permite ascender al nivel superior del juego, sino también imponer un monopolio que absorbe a la competencia.

En pleno auge de la salsa neoyorquina, Ray Barreto se atreve a producir un disco instrumental, completamente sui géneris: demasiado jazzístico para el público bailador, aunque muy poco ortodoxo para los puristas del jazz. Publicado por Fania Records, *The Other Road* (1973) fue precursor de la vertiente más vanguardista del jazz latino, y representa para el percusionista la oportunidad de darle un giro a su carrera, luego del duro golpe sufrido un año

---

<sup>12</sup> En 1957, el sello Panart registra en sus estudios de La Habana las célebres descargas dirigidas por los pianistas Julio Gutiérrez y Peruchín, y lanza la serie de discos *Cuban Jam Session*, precursora de los combos tipo All-Stars. De hecho, César Miguel Rondón (2015) sostiene que fue precisamente esta vertiente cubana de la descarga (Cachao, Tata Güines), y no la vertiente del Cubop inaugurada por Mario Bauzá en Nueva York, la que introdujo el jazz en la expresión de la salsa (p. 59).

atrás, cuando su poderosa orquesta decide abandonarlo para formar una nueva agrupación, la Típica 73. Esta orquesta reivindicó la corriente más experimental de la charanga —mientras la salsa dura se imponía como el canon—, desarrollando un enfoque que César Miguel Rondón (2015) denomina "moderna cubanización de la salsa" (p. 218).

Dado que aquella separación no se da en buenos términos, nace una rivalidad que abarcará toda la década, y que Barreto asume reuniendo una nueva formación de músicos procedentes del jazz, con figuras de la talla de Arthur Webb y Billy Cobham. Junto a ellos, se destaca el colombiano Edy Martínez, quien compone la pieza que le da título al disco<sup>13</sup>, arregla el último tema y graba los pianos de la producción completa. Esta tensión entre el "Rey de las Manos Duras" y los fundadores de la Típica 73, sirve para mostrar cómo la música, al igual que cualquier otra manifestación de la cultura, también es producida dentro de campos en disputa. Además, deja ver que los conflictos dinamizan las estructuras sociales, y específicamente, que la competencia entre estas dos orquestas las obligó, por efecto de su interdependencia, a crear materiales cada vez mejores, como respuesta al último lanzamiento de su contraparte. De hecho, evidencia que Fania contaba con el potencial para establecerse como un sello orientado hacia las nuevas tendencias del jazz y la fusión<sup>14</sup>, pero decidió imitar las fórmulas impuestas por el estilo predominante de raíz afroamericana (funk, soul, R&B), precipitando su decadencia.

Así pues, resulta ser una constante el hecho de que Martínez actúe en momentos cruciales, de ruptura y transformación. En este sentido, podemos identificar el segundo elemento de su habitus individualizador: la capacidad de adaptación. Dicho rasgo se asocia primordialmente a la facultad que tiene el músico para desenvolverse y crear en medio de la coyuntura, demostrando otro de los principios expuestos por Elías (2014) en el caso de Mozart: "las grandes aportaciones... brotan siempre de la dinámica de los conflictos entre los cánones de los antiguos estratos en retirada y los nuevos en ascenso" (p. 14).

---

<sup>13</sup> En entrevista para un programa de televisión, Martínez aclara lo siguiente: "El único réquiem que hay de latin jazz... Se lo dediqué a mi hermana, *The Other Road*" (Deysa Rayo Entrevista, 2015, 18m17s). El tema es un homenaje a su hermana fallecida dos años atrás en un accidente automovilístico.

<sup>14</sup> Los discos *RicanStruction* de Ray Barreto e *Intercambio Cultural* de la Típica 73, fueron publicados por Fania Records en 1979, y son una estupenda muestra de lo difusas que llegaron a ser entonces las fronteras entre la salsa y el jazz. En ambas producciones, Edy Martínez participa como arreglista.

Como sucedió con Mongo Santamaría, que acude a él por primera vez en 1970 para la grabación del álbum *Feelin' Alright*, un trabajo secundario dentro de la discografía del cubano que, no obstante, marca su llegada al sello Atlantic Records, la competencia directa de su antigua productora, Columbia. Al año siguiente, es llamado de nuevo pero esta vez para integrar la agrupación que tocará en el mítico Festival de Jazz de Montreux (Suiza), con una de las alineaciones más poderosas que haya tenido Mongo Santamaría. El concierto fue grabado y publicado en el álbum *Mongo At Montreux* (1971), que Martínez rememora como una de las mejores experiencias de su carrera.

Con Mongo Santamaría, Edy Martínez descubre el tercer elemento que define su personalidad musical, basado en un conocimiento profundo del jazz y de la música latina, producto de su rigurosa formación autodidacta. En efecto, domina ampliamente las técnicas y los estilos de ambos géneros, y utiliza toda esta información para perfilar un rasgo muy importante de su estética: la versatilidad. Esta característica se vincula con su aptitud creativa, y le permite fusionar con sofisticación los elementos de la música afrocubana y del jazz, generando una amalgama que articula su obra. Dicho en otras palabras, sus composiciones y arreglos de jazz casi siempre resaltar el toque latino, del mismo modo que sus composiciones y arreglos de salsa por lo general están basados en innovaciones propias del jazz. De hecho, el mismo Martínez señala esta doble función de su estética como intérprete: "Cuando [Ray Barreto] me vio tocar a mí, él vio un pianista latino que podía tocar jazz; cuando ya trabajé con Mongo Santamaría, [él] vio un pianista de jazz que podía tocar latino"(Canal Trece, 2020, 27m44s).

Una vez finalizado el concierto de Mongo Santamaría en Montreux, Gato Barbieri se dirige a los camerinos para saludar a Martínez y ofrecerle la silla del piano en su agrupación. Durante los años setenta y ochenta, participa en varias producciones del reconocido saxofonista, destacándose los discos *Chapter Three: Viva Emiliano Zapata* (1974), *Chapter Four: Alive in New York* (1975) y *Caliente!* (1976), así como la banda sonora de un par de películas. En 1979, también acepta el llamado de Tito Puente para conformar el Latin Percussion Jazz Ensemble, un quinteto de figuras que el Rey de los Timbales reúne tras disolver su gran orquesta, y junto a los cuales graba *Just Like Magic* (1979), disco fundamental dentro de la historia del jazz latino, donde Martínez escribe tres piezas, dos de ellas con el bajista Sal Cuevas.

Atraído por el florecimiento del jazz latino, Edy Martínez viaja en 1982 a Puerto Rico y forma un quinteto en compañía de su esposa, la cantante Vivian Ara. Trabajando en la isla, recibe una propuesta para tocar en Alemania junto a Conexión Latina, considerada por muchos como la orquesta de salsa y jazz afrocubano más importante del viejo continente. Luego de dos años actuando en esta agrupación, se traslada a Francia para grabar los discos *Hands of Fire* (1984) y *Sinergy* (1986) con el percusionista neoyorquino Ray Mantilla, a quien había conocido en 1979 cuando fundaron el grupo Space Station. Su viaje por Europa termina en 1987, año en que decide regresar a Nueva York para emprender nuevos proyectos, entre los cuales cabe mencionar el concierto *Pianos Latinos* de 1989, donde “compartió honores con cuatro pianistas de talla mundial como Michel Camilo, Ricky González, Amuni Nacer, bajo la dirección artística de Eddie Palmieri. En esta ocasión se presentaron cuatro de sus composiciones demostrando así su talento único y multifacético” (Biblioteca Luis Ángel Arango [BLAA], 1995)

En resumen, este largo periodo de experimentación es decisivo para la trayectoria del músico, pues comprende los distintos aprendizajes que le permitieron desarrollar una identidad estética, marcada con la impronta del jazz latino. Así, mediante un proceso de individuación vinculado a diferentes entramados y niveles de interdependencia, Edy Martínez cierra el segundo ciclo de su habitus que, como hemos explicado, también corresponde a una estructura procesual.

### **Periodo III: Decantación-Transformación**

Edy Martínez decide regresar a Colombia en 1993, luego de treinta y tres años viviendo fuera del país. Debido a su extensa trayectoria, llega como “el músico creador colombiano convocado por más y mejores artistas a escala mundial en la música del Caribe” (Pagano, 2022, p. 26). Fija su residencia en Bogotá, donde recibe la propuesta de formar una orquesta de salsa, lo cual descarta de plano pues no tiene ninguna intención de competir con las figuras que ya están posicionadas comercialmente. A propósito, recuerda en entrevista para un canal de YouTube:

Fui invitado un día a una comida, y me proponen hacer una orquesta de salsa: «¡Edy, vamos a hacer una orquesta de salsa dura bien chévere!». «Yo no quiero competir con el grupo Niche, con Joe Arroyo, con Guayacán —¡Que estaban quemando!—. En vez de eso me gustaría hacer una banda de latin jazz». «Latin jazz... En Colombia... ¿Tú estás loco?». «Estoy preparando el material y todo» (Musical Afrolatino, 2011, 12m18s).

En efecto, ejecutando un sencillo pero audaz movimiento, Martínez descarta la opción de incursionar en el campo de la salsa, una figuración cuya compleja dinámica entre sus actores más fuertes, dejaba muy poco margen para que un actor emergente o nuevo jugador pudiera entrar en la competencia. Consciente de su limitada capacidad de juego, decide desplazar su posición de poder hacia el campo del jazz, donde sabe que podrá desenvolverse con mayor libertad e incluso llegar a imponerse. En los términos procesuales empleados anteriormente, este giro sobre su propio eje representa la necesidad de optar, inclinándose por un ámbito más seguro como el del jazz: a esto le denominamos en principio decantación.

Desde la partida del joven Eduardo en 1960, el jazz en Colombia no había experimentado prácticamente ninguna transformación. De hecho, su nacimiento en “los alegres años 20” —como reza en el título de la cuestionada historia escrita por Enrique Luis Muñoz<sup>15</sup>— marca el inicio de un periodo de mimetismo que, según Gerardo Caicedo (2017), “se extendió hasta la década de los 80 a lo largo de casi 60 años, y [en el cual] las producciones que tímidamente procuraron romper

---

<sup>15</sup> *Jazz en Colombia: desde los alegres años 20 hasta nuestros días* (2007), es sometido a escrutinio en un artículo que Egberto Bermúdez tituló *El jazz colombiano, todavía sin historia* (2008), donde asegura que “el libro (la forma) y el trabajo (el contenido) perdieron la oportunidad de convertirse en ese necesario primer trabajo de síntesis y consulta sobre la presencia del jazz en Colombia” (p. 153).

con el canon jazzístico norteamericano, resultaron escasas” (p. 55). Por tanto, interpretando al investigador Juan Carlos Franco, Caicedo concluye que “se estableció un formato que procuraba fidelizar el sonido norteamericano” (p.52). Sin embargo, aunque Franco reconoce la existencia de un proceso de imitación en el desarrollo del género, no considera —como Caicedo— que el jazz fuera una práctica absolutamente mimética (p. 52). En su trabajo titulado *Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia* (2013), Franco señala:

Realmente, es poco probable que el jazz ejecutado por colombianos fuese del todo “fiel” a la interpretación original. Es más probable que el repertorio se tocara con un cierto nivel de apropiación, ya que si bien las orquestas se dedicaban principalmente a tocar música con aires jazzísticos, los músicos no se habían criado en esta tradición ni —como se había mencionado— limitaban su repertorio a esta música, lo que hace pensar que en la interpretación estarían presentes otras influencias, ya fuesen locales o europeas precedentes a la llegada del género (p.227).

Aun así, la imitación fue una tendencia predominante en las primeras décadas del jazz en Colombia, a través de la cual se impuso firmemente el canon estadounidense como paradigma de los músicos y norma del gusto entre el público de la clase alta. Por tanto, “no es casual que la mayor parte de los repertorios hasta bien entrada la década de los 50 consistieron en *standards* de jazz o la jazz band, reflejo de un afán creciente por emular los éxitos... provenientes de EE. UU”. (Caicedo, 2017, p. 52). Por su parte, aunque la apropiación fue una tendencia muy débil en esta primera época, comienza a acentuarse a partir de los años 50, con algunas orquestas que se atrevieron a adaptar piezas de la música colombiana en un formato de jazz. Al respecto, Franco (2013) subraya la importancia del sexteto de Luis Rovira, el músico español que grabó el primer disco de jazz en nuestro país, y comenta:

En los años cincuenta, cuando comienza el declive de las *jazz bands*, aparecen personajes que, provenientes de éstas, imponen un nuevo estilo de música colombiana. Hablamos de, por ejemplo, Lucho Bermúdez, Pacho Galán y los menos conocidos Adolfo Mejía y Antonio María Peñaloza, quienes se popularizarían (en especial los dos primeros) gracias

a su música que mezclaba elementos de la música de la costa, la del interior, y algunos del jazz” (p. 228-229).

En este mismo contexto, es preciso recordar que tanto la creciente industria discográfica como el auge de la radiodifusión, fueron decisivos para que el jazz pudiera salir de los clubes donde las élites lo mantenían capturado. Por ende, los discos y la radio se convirtieron en el vehículo a través del cual las vanguardias musicales, provenientes principalmente de los Estados Unidos y Cuba, comenzaron a filtrarse en los públicos más jóvenes e inquietos del país. A este propósito también contribuyeron los nuevos lugares del jazz, o nodos, como le denomina Caicedo (2017) al “circuito de bares y grilles, donde el público empezó a formarse, entre los compases del jazz y la formación de ensambles y tríos. En estos lugares se escucharon jazzistas locales que influenciaron a los jazzistas de los años 80 y 90” (p.75). Sin embargo, la circunstancia que trazó el curso del jazz hacia su modernización, fue la diáspora de jóvenes músicos que desde los años sesenta se radicaron en el exterior, y que tras su regreso contribuyeron a desarrollar la escena bogotana y nacional: Eddie Martínez, Gabriel Rondón, Joe Madrid, Francisco Zumaqué, Justo Almario, Héctor Martignon, Jay Rodríguez, Antonio Arnedo, entre otros (Oliver, 2009, p. 52-53).

El primero en emigrar es Edy Martínez, que salió del país en 1960, y durante su larga estancia en el exterior recomendó y acogió a buena parte de los músicos de esta generación<sup>16</sup>. Pero uno de los primeros en regresar es Francisco Zumaqué, quien en 1984 publica *Macumbia*, considerado como la ópera prima del jazz colombiano. En este trabajo pionero, el cereteano logra desarrollar una fusión que, según sus propias palabras, “es cumbia y jazz, porro y funk, fandango y calypso. Donde se encuentran los sonidos autóctonos con los timbres electrónicos. Gaitas y sintetizadores, cununos y baterías modernas” (Idartes, 2021, p. 12). Sin embargo, a excepción del tema homónimo del disco, cuyo arreglo constituye una interesante síntesis de recursos y lenguajes que convergen en el Caribe, *Macumbia* no es una producción jazzística propiamente. En su conjunto, es un álbum de música colombiana con algunos matices y elementos de jazz.

---

<sup>16</sup> “A Mongo Santamaría le llevé a un señor que fue un poquito ingrato conmigo, se llama Justo Almario” (Musical Afrolatino, 2021, 3m18s), declara Martínez un tanto sentido. Sin embargo, la versión del sincelejano es diferente: “Al año y medio de estar viviendo en Boston, recibo una llamada de un músico cubano que se llama Mongo Santamaría que venía a Boston y necesitaba un saxofonista. Me invita a trabajar con él esa noche... Se suponía que iba a tocar una sola noche, pero Mongo me pidió que me quedara toda la semana. Recuerdo que Edy Martínez era el pianista del grupo” (Bassi, 2007).

En materia discográfica, el salto cualitativo llegará una década después, de la mano del pianista nariñense. Tras radicarse en Bogotá, decide armar una orquesta de jazz, reuniendo bajo el formato de big band a diez músicos, dentro de los cuales se destacan el cubano Ernesto Simpson (batería) y su compatriota Diego Valdés (bajo eléctrico) —que habían tocado con Irakere—, así como los colombianos Tico Arnedo (saxofón y flauta) y Samuel Torres (bongó) —sobrino de Martínez y ganador de un Grammy Latino en 2019—. Con este personal entra al estudio para grabar su debut en calidad de solista, *Privilegio* (1995), considerado por los expertos como el primer disco de jazz latino realizado en Colombia<sup>17</sup>, y uno de los más influyentes dentro de la discografía nacional. El álbum consta de nueve piezas —siete composiciones originales y dos versiones—, e incluye temas clásicos como *Iron Jungle*, *Mother's day* y el arreglo del bolero *Obsesión* escrito por Pedro Flores. Fue publicado bajo el sello independiente Nuevo Milenio y, según el autor de un blog especializado en el tema, “se ha convertido en el más exitoso en la historia del jazz en Colombia, vendiendo más de 5.000 copias desde su lanzamiento” (Chumancera, 2008).

En un momento crucial dentro de su carrera, *Privilegio* representa para Edy Martínez la posibilidad de concebir una obra cuya complejidad reúne los elementos de su estética musical (creatividad, versatilidad, adaptación), y con la cual se cierra el ciclo de su identidad artística. Acerca de este trabajo, el escritor y periodista José Arteaga, comenta: “Sus complicadas creaciones requieren concentración y versatilidad, y son obra de un aspecto que ha sido fundamental para el latin jazz que el mundo exige en la actualidad: el manejo de los arreglos” (BLAA, 1995). Tras volver al país como un arreglista consagrado, Martínez vierte toda la experiencia acumulada durante décadas, superando definitivamente la tendencia imitativa que se arraigó en el jazz colombiano desde sus orígenes, y que prolongó hasta los años ochenta su “periodo de formación”.

De esta manera, la escena jazzística en Colombia se comienza a modernizar en los años noventa, a partir de una serie de transformaciones descritas por Franco y Oliver, las cuales tuvieron lugar en cuatro ámbitos principales: grabaciones, festivales, educación y medios. En este

---

<sup>17</sup> Ese mismo año, el vibrafonista sincelejano Jorge Emilio Fadul también graba en Barranquilla un disco de latin jazz titulado *Encuentro de leyendas*, en el cual presenta cinco composiciones originales y dos versiones, acompañado de grandes figuras como Chucho Valdés, Justo Almario, Enrique Plá y Carlos del Puerto, entre otros.

proceso de modernización, el lanzamiento de *Privilegio* es fundamental para impulsar los nacientes festivales de Jazz al Parque y Barranquijazz, donde Martínez ha sido invitado especial y animador permanente. Su legado también abarca el campo de la educación, como profesor de diferentes universidades. En el año 2015, la Universidad de Nariño le otorgó el título Doctor Honoris Causa, “por su labor musical, artística y académica y por su aporte a la cultura universal y nacional”.

### **Consideraciones finales**

El concepto de decantación también es útil para significar que la influencia de Edy Martínez se ha sedimentado en casi todos los ámbitos relacionados con la modernización del jazz en Colombia. Lo cual no quiere decir que únicamente su aporte bastó para operar dichas transformaciones, pues tal y como se explica desde la perspectiva procesual de Norbert Elias, es imposible que un individuo modifique por sí mismo el esquema completo de las figuraciones que lo determinan como ser social, sujeto a relaciones de poder e interdependencia que adquieren una dinámica propia. Más bien, nuestra conjetura es que la evolución del jazz a finales del siglo pasado, corresponde a un proceso que protagonizaron los músicos de la generación formada en el exterior, quienes a su regreso se debatieron en torno a ciertas condiciones sociales, tecnológicas e institucionales que dieron paso a la escena jazzística de hoy. En este periodo, la figura del nariñense es determinante para la construcción de un canon musical.

Por otra parte, respecto a los procesos de socialización que definieron la etapa formativa de Martínez en la Bogotá de los años 40 y 50, el abordaje que hemos intentado es muy general, puesto que aún no existe un estudio que articule críticamente las circunstancias musicales y las estructuras sociales del jazz en este periodo, arrojando luces para comprender mejor las causas que impidieron o retrasaron su transformación<sup>18</sup>. Del mismo modo, es evidente que el artículo no

---

<sup>18</sup> La tesis doctoral de Federico Ochoa Escobar, titulada *Lineamientos para la educación musical superior a partir de las vidas y obras de Justo Almario y Antonio Arnedo. Una propuesta aplicada al área de saxofón del Conservatorio Adolfo Mejía* (2022), es uno de los trabajos más comprensivos y rigurosos que se han publicado recientemente sobre el jazz en Colombia. El documento está disponible en: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/31385>

recoge testimonios de otros músicos ni de personas cercanas al artista, lo cual hubiera sido un recurso importante para examinar mejor su proceso de individuación en los Estados Unidos y Europa. Realmente, dicha tarea excedía las posibilidades metodológicas de nuestra investigación.

Otro aspecto que cabe resaltar, es la ausencia de una aproximación al lenguaje musical de las producciones que definieron la trayectoria de Martínez —es decir, el aspecto formal de sus composiciones y arreglos, así como el de las obras que influenciaron su estilo—. Pues “si en realidad la música significa algo, es justamente, y tan sólo, porque posee una estructura sintáctica” (Fubini, 2004, p. 170). En este sentido, el artículo cae en la dicotomía que, siguiendo al musicólogo Enrico Fubini, se instaló desde un principio en el seno de los estudios sociológicos sobre la música: el análisis formalista —que convierte a la música en prisionera de su propia sintaxis— frente al enfoque extramusical —de acuerdo con el cual los hechos sociales preceden a la obra, estableciéndose una relación tangencial—. Según el autor italiano, la crítica musical ha oscilado entre estos dos polos, sin llegar a constituir un discurso verdaderamente sociológico de la música. Sin embargo, refiere las investigaciones de Weber y Adorno como ejemplos únicos que “intentaron penetrar en la parte más viva del tejido lingüístico que sirvió de vehículo de expresión a la música a lo largo de su historia” (Fubini, 2004, p. 170).

En esta perspectiva, concluimos señalando que la figura de Edy Martínez se encuentra íntimamente ligada al desarrollo del jazz en nuestro país, y que su trayectoria contribuyó a la transformación de diferentes estructuras en ese campo social. Esta tentativa adquiere relevancia, toda vez que su influencia es clave dentro del panorama jazzístico, y sin el jazz —que actúa como un catalizador gracias a su naturaleza híbrida— es difícil imaginarse cómo se ha transformado la música colombiana en las últimas décadas.

## Referencias

- Almario, J. (9 de septiembre de 2016). “*Si hay algo que me diferencia es mi sonoridad sabanera*”. El Heraldó. <https://www.elheraldo.co/tendencias/si-hay-algo-que-me-diferencia-es-mi-sonoridad-sabanera-justo-almario-283925>
- Arnedo, A. (20 de septiembre de 2018). *El jazz es libertad*. Semanario Voz. <https://semanariovoz.com/el-jazz-es-libertad/>
- Bassi, R. (junio de 2007). *La herencia musical de Justo Almario*. Herencia Latina. [http://www.herencialatina.com/Justo\\_Almario/Justo\\_Almario.htm](http://www.herencialatina.com/Justo_Almario/Justo_Almario.htm)
- Biblioteca Luis Ángel Arango. (21 de junio de 1995). *Ciclo “Tiempos de Jazz”*. Edy Martínez, *Trío de Jazz, Colombia*. Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll30/id/905/download>
- Bermúdez, E. (2008). El jazz colombiano, todavía sin historia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (14), 152–155. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45850>
- Caicedo, G. (2017). *Geografía del Jazz en Bogotá años 60 y 70*. [Tesis de Maestría], Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/2806>
- Canal Trece Colombia. (12 de octubre de 2020). *Edy Martínez* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RbUgr8FMFc4&t=2024s>
- Carp, D. (diciembre de 2006). *La Alegre All-Stars: Un Grupo de Estrellas de Al Santiago*. Herencia Latina. [http://www.herencialatina.com/Al\\_Santiago/Alegre\\_All\\_Stars\\_Ian\\_Seda.htm](http://www.herencialatina.com/Al_Santiago/Alegre_All_Stars_Ian_Seda.htm)

Charry, C. (2023). Individuación e individualización en Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948). En J. Parra y C. Charry (Eds.), *El individuo como prisma de lo social*. Editorial Universidad del Rosario. <https://doi.org/10.12804/urosario9789585000858>

Chumancera. (29 de abril de 2008). Edy Martínez. Privilegio. *L'Ostia*.  
<https://chumanceralatinjazz.blogspot.com/2008/04/edy-martinez-privilegio.html>

Cruz, I. (30 de marzo de 2016). *Tite Curet Alonso, el compositor invisible de la Fania All Stars*. NoFM Radio. <https://nofm-radio.com/archivo/pecessueltos-presenta-tite-curet-alonso/>

Delannoy, L. (2001). *Caliente. Una historia del jazz latino*. Fondo de Cultura Económica.

Del Val, F. (2022). De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad. *Revista Internacional de Sociología*, 80(2), 1-13.  
<http://doi.org/10.3989/ris.2022.80.2.20.135>

Deysa Rayo Entrevista. (2015, septiembre 7). *Deysa Rayo Entrevista. Eddy Martínez*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZMooeKIZj9o>

Elias, N. (1982). *Sociología fundamental*. Editorial Gedisa.

Elias, N. (1990). *La sociedad de los individuos: ensayos*. Ediciones Península.

Elias, N. (1991). En torno al proceso de civilización. Entrevista con Norbert Elias. *Archipiélago*, 6, 142-149.  
[http://seminarioteroriasymetodos.pbworks.com/f/En+torno+al+proceso+de+civilizaci%C3%B3n+\(entrevista+con+N.+Elias\).pdf](http://seminarioteroriasymetodos.pbworks.com/f/En+torno+al+proceso+de+civilizaci%C3%B3n+(entrevista+con+N.+Elias).pdf)

Elias, N. (2004). *Mozart: Sociología de un genio*. Ediciones Península.

El jazz y lo latino. (s.f.). [Fragmento escaneado].

Franco, J. (2013). Un breve recuento de la historia del jazz en Colombia. En J. Ruesga Bono (Ed.), *Jazz en español: Derivas hispanoamericanas* (pp. 223-248). Universidad Veracruzana.

Fubini, E. (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza Editorial.

Gioia, T. (2018). *Historia del jazz*. Turner.

González, H. (2007). Entrevista con Peter Wade. *AIBR, Revista de antropología Iberoamericana*, 18(02): 411-415.

<https://aries.aibr.org/storage/antropologia/02v03/entrevistas/020301.pdf>

Grijalba, J. (2014). Edy Martínez o las tres vidas capitalinas de un pianista. En M. Jursich (Ed.), *Fuera zapato viejo. Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*. Idartes-IDPC. [https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/fuera\\_zapato\\_viejo\\_web\\_opt\\_parte1](https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/fuera_zapato_viejo_web_opt_parte1)

Goudsblom, J. (1998). La teoría de la civilización: crítica y perspectiva. En V. Weiler (Ed.), *Figuraciones en proceso* (pp. 45-74). Fundación Social.

Guerra, E. (2010). Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus. *Estudios Sociológicos*, 28(83), 383-409.

<https://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf>

Holguín, P. (2012). La estética en la música erudita colombiana del siglo xx (una introducción). UPTC.

<https://librosaccesoabierto.uptc.edu.co/index.php/editorialuptc/catalog/download/67/93/2958?inline=1>

Instituto Distrital de las Artes-Idartes. (2021). *Banco de Partituras Big Band Bogotá (Francisco Zumaqué-Macumbia)*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

[https://jazzalparque.gov.co/sites/default/files/score-files/09Banco%20de%20partituras-Macumbia\\_Mar%2010.pdf](https://jazzalparque.gov.co/sites/default/files/score-files/09Banco%20de%20partituras-Macumbia_Mar%2010.pdf)

- López, J. (24 de agosto de 2022). *Alegre Records: una historia del sello pionero de la música latina*. UDiscover Music. <https://www.udiscovermusic.com/stories/alegre-records-history/>
- Martínez, E. (15 de diciembre de 2014). *Entrevista con Edy Martínez / Por Julio Ramírez*. El Sonero de Barrio. <https://elsonerodebarrio.com/charlando-con-edy-martinez>
- Martínez, E. (08 de septiembre de 2016). *Hablamos con Edy Martínez, el arquitecto del latin jazz*. El País. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/hablamos-con-edy-martinez-el-arquitecto-del-latin-jazz.html>
- Musical Afrolatino. (28 de agosto de 2010a). *Edy Martínez. Parte II. Latin Jazz Colombia*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=D5pILb-LHd8&t=118s>
- Musical Afrolatino. (28 de agosto de 2010b). *Edy Martínez. Parte III. Latin Jazz Colombia*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mLNVk0k1Zeg>
- Musical Afrolatino. (18 de febrero de 2011). *Edy Martínez. III parte. Latin Jazz Colombiano*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=KxPIP\\_xC9h8&t=658s](https://www.youtube.com/watch?v=KxPIP_xC9h8&t=658s)
- Musical Afrolatino. (11 de agosto de 2019). *Edy Martínez, vida y obra musical. Parte I* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=icoOS-cpXpE&t=939s>
- Musical Afrolatino. (10 de agosto de 2021). *Edy Martínez, vida y obra musical* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=icoOS-cpXpE&t=939s>
- Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.
- Oliver, R. (2009). *Travesía: hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local*. [Tesis de Pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6540>

Pagano, C. (2022). El piano y el Caribe. *Agenda Cultural Alma Máter*, 298, 22-27.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/349856>

Pardo, M. (Ed.) (2009). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Editorial Universidad del Rosario.

Parra, J. (Ed.). Charry, C. (Ed.). Martuccelli, D., et al. (2023). El individuo como prisma de lo social. Editorial Universidad del Rosario.

<https://doi.org/10.12804/urosario9789585000858>

Rodríguez, A. (2013). Mozart. Sociología de un genio, de Norbert Elias. *Revista Colombiana de Sociología*, 36(2), 237-240.

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/download/41354/42935/186662>

Rondón, C. (2015). *Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Ediciones B.

Roy, M. (2003). *Músicas cubanas*. Akal.

Salserísimo Perú. (02 de septiembre de 2020). *¿Cómo nació Fania All Stars? ¡Los detalles por fin son revelados!* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=vU6TdTDcZvo&t=64s>

Salserísimo Perú. (28 de mayo de 2021). *¿La 'salsa monga' terminó con la 'salsa dura'?* [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=FpYUouR2PqI&t=101s>

Salserísimo Perú. (19 de noviembre de 2021). *El Malo te dice qué es la salsa dura*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Yhf1kE AeVqI&t=612s>

Salserísimo Perú. (18 de mayo de 2022). *Joe Cuba: ¿Por qué es un pilar importante en la creación de la salsa?* [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=A0DdBBmkPJI&t=130s>

Santamaría, C. (2014). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad*, 13(26), 87–103.

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8232>

Supicic, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Papers. Revista de Sociología*, 29, 79-108. <https://papers.uab.cat/article/view/v29-supicic/pdf-es>

Zabludovsky, G. (1999). Norbert Elías, el ‘gran solitario’ de la sociología contemporánea. En A. Andrade Carreño (Ed.), *Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales* (pp. 385-401). UNAM. <https://ginazabludovsky.files.wordpress.com/2011/07/norbert-elias-el-gran-solitario.pdf>