

Sin negro no hay guaguancó: la expresión de la cultura caribe en la novela ¡qué viva la música!

No negro, no guaguanco: The expression of Caribbean culture in the novel
¡Qué viva la música!

Hernando Motato C.

jhmotato@yahoo.com

Universidad Industrial de Santander

RESUMEN

Este artículo rastrea la novela (Qué viva la música) a partir de la presencia de la cultura negra expresada en las letras de las canciones de la Salsa. Este rastreo implica una relación entre la literatura y la religión con base en la presencia de las deidades de la cultura africana, especialmente de la religión yoruba, en las letras de las canciones y en la cultura afroantillana. Con base en lo anterior se reconoce que la santería es parte de la idiosincrasia del negro y con ello la novela es una representación de estas expresiones religiosas. Asimismo, se indaga ese cómo se manifiesta la Salsa en la vida marginal de los personajes de Caicedo y desde ese ambiente contemplan el desarrollo social y cultural de la ciudad. Por último, se explica el desarrollo de la salsa a partir de las canciones, el sentido de estas en la religiosidad presente en ellas y la incidencia de las letras de las canciones en el devenir del personaje María del Carmen o la Mona, la protagonista-narradora de la novela.

Palabras clave: *religión, música Salsa, novela, ciudad y cultura afroantillana.*

ABSTRACT

This paper traces the novel based on the presence of the black culture expressed in the lyrics of salsa songs. This search implies a relationship between literature and religion based on the presence of the African deities, especially Yoruba religion, in the songs' lyrics and in the Afroantillan culture. Derived from this statement, Santería is recognized here as part of the black's idiosyncrasy, thus the novel is a representation of such religious expressions. Likewise, this essay inquires into the way Salsa manifests itself in the characters' marginal lives such as Caicedo; and how from those roles, the characters witness the social and cultural development of the city. Lastly, Salsa's development is explained through the songs' lyrics, the meaning of the religiosity present in the songs and the incidence of the lyrics in the development of the character María del Carmen or La Mona, main character of the novel.

Key words: *religion, music, Salsa music, novel, city, afro-antillan culture.*

Los puntos por tratar en este ensayo son las relaciones concernientes entre las letras de las canciones –tomadas de los discos de la salsa- y el devenir fatídico del personaje María del Carmen Huerta o la Mona. Un segundo aspecto es la trascendencia de esta música en el ámbito de la cultura del negro y del barrio. De ahí que el título justifica la canción de los Hermanos Lebrón en la cual dice que sin negro no hay rumba ni guaguancó, entonces vamos a brindar por los negros y es por eso *¡Qué viva la música!* es el trasunto de estas expresiones religiosas y culturales a partir de claves secretas de los dioses de la santería, más conocidos como orishas, es decir cultos del pueblo yoruba; localizado éste al Sur occidente de Nigeria. Sobre la Santería, Migene González plantea que: es “Un culto que a menudo usa una figura central o líder como objeto de adoración o para proveer una guía espiritual” (1999, p. 11), por consiguiente cuando escuchamos una canción en el ámbito de la salsa quizás estemos bailando la invocación a un dios africano y este aspecto religioso es primordial en la concepción del negro y de su vida cotidiana.

Al respecto es preciso traer a la colación la bella reflexión del antropólogo cubano Fernando Ortiz –que retoma Isabel Castellanos cuando dice de la música negra lo siguiente: “No es música de diversión al margen de la vida cotidiana; es precisamente una estética versión de toda la vida en sus momentos trascendentales” (1980, p. 5). Precisamente, cuando nos

adentramos a la condición social y cultural del negro entendemos que la Salsa devela las complejas condiciones de este en su nuevo espacio para la subsistencia. La explotación y expoliación por parte del blanco hace que el negro encuentre en la música un vía para la conservación de sus ancestros culturales traídos del África lejana. La Salsa cifra en sus letras muchas manifestaciones de la religión y en este aspecto en cómo se entiende eso de no es “música de diversión al margen de la vida cotidiana” sino un recodo en su vida para la plasmación y afirmación de sus bienes culturales. Para el gran estudioso y conocedor de esta música, como es el profesor y antropólogo Alejandro Ulloa, la salsa es:

... la música que, teniendo como principal influencia la afrocubana, no es sin embargo producida en Cuba, sino en el barrio latino de Nueva York y que recoge los aportes étnicos-musicales de otros países del área del Caribe, esto es, la influencia de géneros como la bomba y la plena de Puerto Rico; el merengue dominicano; la cumbia y el currulao colombianos; el tamborito panameño o el Calypso de las Antillas menores. De todos ellos, los géneros afrocubanos actúan como matrices para el desarrollo de la salsa: el son, el danzón, la guaracha y el guaguancó, por todos ellos pasa la producción que hoy se reconoce como salsa, oriunda de Nueva York y Puerto Rico (1992, pp. 51-52).

Ahora bien, tanto la salsa como también los personajes de la novela, en especial la Mona, se nutren de las manifestaciones culturales, sociales y religiosas de la etnia del negro para desacralizarlas en el ritual del baile, del goce, mas no de la rumba, porque ésta en el orden de los negros y de su religiosidad tiene otro valor y sentido. Cuando hablamos de la rumba, en el orden santero, corresponde a los rituales de veneración hacia alguna deidad de la cultura negra, también la rumba, como señala Orovio es: “Una modalidad peculiar de la rumba es la llamada columbia. Su nacimiento como estilo dentro del ámbito afrocubano tiene lugar en la zona rural de la provincia de Matanzas” (1994, p. 142).

Por consiguiente, este ritmo está asociado con la zafra, de ahí que cuando los esclavos en Cuba y en gran parte del Caribe tenían sus días, como recompensa, de descanso del duro trajín en la siembra o en la recogida de la caña; entonces ellos se dedicaban a la adoración a sus dioses. Este ritual era acompañado con instrumentos de percusión, especialmente, y con movimientos del cuerpo como expresión de entrega y adoración a su deidad, mientras los blancos esclavizantes creyeron que los negros aprovechaban el descanso para la fiesta.

De lo anterior observemos cómo el término rumba deviene o se degenera en una fiesta ocasional o en una simple reunión para la farra. Cuando escuchamos la música, por ejemplo, de Celina y

Reutilio, Celia Cruz o Richie Ray, Ismael Rivera o el Pete Conde Rodríguez, hay en ella invocaciones a Elegua, a Changó a Yemayá que son expresiones a lejanos orishas o dioses de las culturas yoruba, lucumí o congo. Isabel Castellanos, sobre el carácter religioso de la música afroantillana y su relación con los bailes, dice que “Lejos están de imaginarse la mayoría de los “salsomanos” de Cali, Venezuela, Puerto Rico o los que hace poco colmaron el Yankee Stadium de Nueva York, que han estado bailando cantos rituales de la sociedad secreta Abakuá, agrupación esotérica que existe solamente en la parte occidental de la isla de Cuba.” (1980, p. 13) La pertinente aclaración de la estudiosa de la santería, como es la doctora Castellanos, nos precisa la intención de los ritmos, movimientos y frases y queda claro que la salsa tiene implícito el mensaje de religiosidad y de identidad con sus antepasados.

Ahora bien, según la tradición, la religión Abakuá proviene de la región de Guinea Occidental y está formada únicamente por hombres. Según Isabel Castellanos, “Abakúa es una agrupación religiosa afrocubana de origen carabalí y es de carácter secreto” (1980, p. 81) La razón obedece a que esta religión tenía un ser supremo en secreto, un pescado llamado Tansa, el cual era un ser solo conocido por los hombres a quien adoraban. De acuerdo con Rocío Cárdenas: “Cuenta la leyenda que una mañana la hija del rey Iyamba fue al río con una vasija y el pez penetró en la tina rugiendo como

un toro. Ella asustada corrió y le contó a su padre y a su esposo Ekueñón. Los hombres se reunieron y la condenaron a muerte; sacrificio que debió cumplir su esposo. Esta es la razón por la cual la religión Abakuá es solo para hombres” (1984, p. 11).

Por otra parte, vemos que la estrecha empatía entre la novela de Andrés Caimedo y la salsa responde al contexto cultural del negro en la ciudad de Cali y en el Valle del Cauca, específicamente en las comunidades negras de Palmira, Jamundí, Buenaventura; lo mismo con el norte del Cauca, para las poblaciones de Puerto Tejada, Miranda, Santander de Quilichao; regiones de gran influencia salsera y por ende con grandes expresiones religiosas en su vida cotidiana las cuales se convierten en baile. Isabel Castellanos al respecto dice que: “La fiesta se convierte en un encuentro entre lo viejo y lo nuevo, donde por ejemplo se bailan “fugas” y se baila “salsa” (1982, p.14) Pero, ¿qué es la salsa? Lastimosamente esta expresión se ha simplificado a la música animosa o a la de baile. La salsa como expresión religiosa y cultural del negro es una reivindicación de su pasado negro en la opresión cuando aprovecharon todo momento de asueto para implorar a sus dioses bendiciones y lo hicieron a través de la danza y con el repique de los cueros, “oye los cueros sonar”, diría la canción y los cuerpos se contorsionan al fragor de la música en los momentos más trascendentales porque la música del negro es una manifestación

de su espiritualidad. Pero César Miguel Rondón plantea que: “Para la mayoría de los músicos caribeños que habían logrado nombre y prestigio en la década de los cincuenta, la salsa no existe, es tan solo música cubana vieja tocada con ciertos arreglos novedosos” (2007, p.41) Indudablemente hay mucha validez o razón en lo anterior pues es una música de grandes expresiones idiosincráticas del negro y allí reside su fuerza espiritual fundada en la tradición cultural.

Es en el sentimiento de una cultura marginada en donde la música encuentra formas de evasión o de reconciliación con un pasado. De evasión, en tanto es la única salida que tiene ante la opresión y la violencia del blanco. De reconciliación, en la medida que la música acompaña a los rituales y fiestas sagradas del negro, después del duro trabajo en el batey o en la zafra. Este proceso de aculturación, muchos después, se conocen estos rituales con el nombre de Santería, rituales homologados, infortunadamente, con la brujería, en tanto allí hay sacrificios de animales y actos de posesión por parte del santero.

Aún más, hay expresiones muy complejas que el blanco denomina hechos de brujería, pero para el negro éstas son equivalentes a los milagros en la religión cristiana. Es un problema de cultural que sólo se entiende a partir de un acto dialógico, que de acuerdo con la teoría bajtiniana, se explica que en la medida en que las culturas se acercan, se tocan en

la comprensión o interpretación de una realidad hay un acercamiento entre ellas.

Pues bien, la salsa en ¡*Que viva la música!* es una señal o una alerta para la penetración al mágico mundo del negro. Luz María Martínez diría al respecto lo siguiente: “La mayoría de las culturas afroamericanas conservaron el uso del tambor, tanto en los cultos religiosos como en las celebraciones de carácter profano” (1992, p. 122) Desde la canción de Ray Barretto hasta la novela de Caicedo hay una intención clara del artista en perfilar los matices culturales del negro en su vida cotidiana y en esta el baile es una salida triste a su condición de negro o esclavo. La busca de placer es un solo un aliciente a su marginalidad social. Pues bien, en este sentido la literatura y la música se acercan o se encuentran en ese propósito de develar la opresión y expoliación de una cultura afroantillana. Aquí viene una reseña del término, la cual avala el propósito de los encuentros entre música y literatura. Con respecto a la palabra salsa, ésta aparece, por primera vez, en 1928 en un son-pregón compuesto e interpretado por Ignacio Piñero y con el Septeto Nacional de Cuba. Éste se titula “Échale salsita” y la letra dice así:

*Salí de casa una noche aventurera
Buscando ambiente de placer y de alegría
¡Ay, mi Dios, cuánto gocé!
En un sopor la noche pasé.
Paseaba alegre en nuestros lares luminosos
Y llegué al bacanal
En Catalina me encontré lo no pensado*

*La voz de aquél que pregonaba así: ¡salsa!
Échale salsita, échale salsita (Bis)
¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah!
en este cantar propongo
o que dice mi segundo (bis)
no hay butifarra en el mundo
como la que hace el Congo*

Emilio Grenet (2000, pp.13-14) dice, más o menos, que este viejo Son es compuesto en honor a las butifarras preparadas por el señor Armenteros, mejor conocido como el Congo, en la población de Catalina de Guines, por lo tanto el Son es una forma de alabanza a las bondades de las butifarras cocinadas por el Congo. Por otra parte encontramos que las letras de la salsa tienen una constante exaltación a la vida cotidiana de las gentes y de los pueblos, en ellas se trasciende lo sencillo, se reflexiona sobre un sentimiento doloroso y se exalta la bondad de la tierra.

Si bien el año de 1928, tal como lo plantea Grenet (2000, p. 13) es una referencia para los músicos de la salsa y de ahí en adelante la lista es numerosa con respecto al término. Grenet destaca los siguientes músicos y discos:

Gilberto Miguel Calderón, conguero neoyorquino, de origen cubano; más conocido como Joe Cuba presenta en 1962 un larga duración con el sugestivo nombre de *Salsa y bembé*.¹ La composición

¹ Bembé es una fiesta con toque de tambor en honor de un dios lucumí y este término es el nombre dado en Cuba a los esclavos yorubas y de áreas circundantes. Aquí vale la pena la siguiente anotación: en el Valle del Cauca, es-

es del músico ponceño Jimmy Sabater y vocalizado por el Cheo Feliciano.

En 1963, Charlie Palmieri difunde el álbum *Salsa na'ma'*.

Willie Rodríguez con su Orquesta Soogie saca del estudio fonográfico el disco *Salsa con Willie Rodríguez*.

En 1966, el grupo venezolano del Combo latino y su director Federico ponen a circular en el mercado el tema *Llegó la salsa*. Destaca Grenet que la palabra toma más fuerza cuando el programa radial “*La hora del sabor, la salsa y el bembé*” recibe el apoyo de una reconocida marca de este producto de condimentos; a la cual hace referencia.

En 1966, también, Ray Barretto es el encargado de seguir con el sabor de la música con su pieza antológica *Salsa y dulzura*, del álbum *Ray criollo*, y además es el primer sello neuyorkino con la palabra salsa. Posteriormente, el 26 de agosto de 1971, participa en el concierto de Fania All-Stars realizado en el Cheetah de Nueva York y desde ese momento se considera el nacimiento de la música salsa. Su actuación cumbre fue el mano a mano con su timbalero Orestes Vilató en el tema “Descarga Fania”. De esa experiencia sale, en 1972, un álbum doble titulado Ray Barretto *Que viva la música* y del cual Andrés Caicedo toma el título para su novela. En esa misma fecha y del

pecialmente en regiones con población negra, es común el apellido Lucumí.

concierto, antes mencionado, se filma la famosa película *Our Latin Thing*. Sin que se nombre la palabra salsa es el abrebo-ca para la reflexión de la situación del latino en la gran urbe estadounidense. La marginalidad, la pobreza se superan cuando suenan los tambores y se agitan las voces en un continuo guaguancó entre Adalberto Santiago, Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Pete “El Conde” Rodríguez, Santos Colón, Roberto Roena, Willie Colón, Larry Harlow, Johnny Pacheco, Ray Barretto, Bobby Valentín, Reinaldo Jorge, Bobby Cruz, Ricardo Ray, Cheo Feliciano, Roberto Rodríguez, Barry Rodgers, Larry Spencer, Yomo Toro, Orestes Vilato y Héctor “Bomberito” Zarzuela.

De esta manera llegamos a la esencia de la novela *¡Qué viva la música!* desde las glosas a las canciones entreveradas en el discurso novelesco. Que viva la música es un disco de Ray Barretto con una duración de catorce minutos y treinta y seis segundos. Entre los cantantes y músicos más consagrados en la realización de esta pieza musical podemos contar con la presencia de Adalberto Santiago, Rubén Blades, Tito Allen y Tito Gómez y en los timbales Tito Puente y Orestes Vilato, respectivamente. La canción es un mensaje al sentimiento del hombre latinoamericano y a su cultura, de ahí que sea reiterado el coro de que viva la música y el desborde de los instrumentos parece un llamado al goce del ritmo caribeño.

Que viva la música, que viva la música criolla, criolla.

La música es el arte de expresar lo que emocional

La música es el arte de expresar lo que emocional

Los sentimientos sinceros del corazón

Por eso digo con gran orgullo

Pero que viva la música

Pero que viva la música.

Que viva la música

Que viva la música.

Posteriormente nos adentramos al juego que ofrece la novela con respecto al devenir de su personaje y lo que conlleva o sea lo que soporta el texto musical, en la dimensión trágica y existencialista de la Mona. De antemano entendemos que la novela es un viaje al mundo del negro, a la marginalidad de un espacio ciudadano como es la ciudad de la novela. Una ciudad viciada por la rutina y la desesperanza que les ofrece a esos personajes del norte, poluto de niñas burguesas; y ese sur de la espiritualidad del negro en su música.

En primera instancia dicha espiritualidad se entiende desde el mensaje religioso que hay en las canciones. Por ejemplo véase la primera alusión a la música desde la invocación al dios de la cultura lucumí, de origen africano. “*¡Me encanta la gente! No lo hice. Ya eran las 6 y me tiré a la noche. Babalú conmigo anda. Eso fue la semana pasada. No quiero adelantarme mucho, no sea que terminemos empezando por la cola, que es difícil de asir, que golpea y se enrosca*” (1977, p. 10) ¿Quién es babalú? Migene González dice que: En Nigeria,

Babalú –Ayé es conocido como el rey que posee la tierra” (1999, p. 48) más adelante plantea que en la santería -es decir, en la tradición religiosa de influencia africana presente y determinante del hombre negro del Caribe -Babalú es homologado con San Lázaro y su fiesta es celebrada el 17 de diciembre. Entonces, según Migene González: “Se dice que Babalú –Ayé se viste como un mendigo y lleva una alforja entrecruzada en el pecho en la cual lleva maíz tostado, su comida favorita” (1999, p. 48). Por ejemplo, “San Lázaro” canción interpretada por Celi-na y Reutilio es un rezo a Babalú- Ayé, santo homologado por el cristianismo con San Lázaro. Migene González dice que: “Babalú-Ayé puede curar o causar las más terribles enfermedades desde cáncer y parálisis hasta sífilis, lepra y epidemia de todas las clases. Sus muchos seguidores también creen que él es muy útil durante las dificultades financieras” (1999, p. 48) De ahí que en la siguiente canción podamos estar asistiendo a una invocación para el bien o para el mal y en esto juega un papel importante el sentido de la santería; entendida esta como las prácticas religiosas nacidas en Nigeria y traídas al Nuevo Mundo durante la triste “Trata de esclavos”

Babalú Ayé mi mo seo

Babalú Ayé e...guá

Que Babalú Ayé mi mo seo

Babalú Ayé ...güá

e-e-eguá, Babalú Ayé eguá

eguá, baba, eguá

babalú Ayé eguá

*egua, viejo eguá
babalú Ayé eguá
eguá papá eguá
babalú Ayé eguá*

*Que yo va subí
Y usté va a bajar
Con los zapatos de Changoté
que changoté, mi changoté
changoteito y Obatalá.*

Esta referencia a Babalú permite la claridad de la invocación en la novela. Tal parece que la Mona invoca a Babalú para la ayuda y la protección en las caminatas por la noche. Al respecto, el disco de Richie Ray y Bobby Cruz aclara más el sentido de la referencia.

*Que Babalú, me dijo a mí
Yo soy quien te está cuidando
Que Babalú me dijo a mí
Yo sé quien te está velando
Y sé quien te está tirando
Pero a ti no te entra ná
Yo siempre te estoy cuidando
Pá que no te pase ná.*

Los santeros creen que Babalú-Ayé viene de la tierra de Arara (Dahomey). Según la leyenda era del territorio Yoruba, pero tuvo que salir de ahí cuando contrajo la viruela causada por el irrespeto a los orishas mayores. Todos lo despreciaban y le arrojaban agua. El único orisha que le expresó simpatía fue Elegua, quien lo llevó a Orúnla, tierra de Ife a consultarse. Orúnla le vaticinó que lo volverían a venerar si salía para Dahomey, pero

para tal efecto debía purificarse con diferentes granos (maíz y frijol) y andar con un perro.

De acuerdo con Migene González (1999, p. 49): Babalú y Obatalá—quien es el padre de los orishas y creador de la humanidad—son los únicos orishas que pueden bajar durante la invocación y tomar posesión de un santero. “Babalú—Ayé puede curar o causar grandes enfermedades desde cáncer, parálisis hasta la sífilis, lepra o epidemia de todas las clases. “Entre sus otras yerbas están la albahaca, apasote y zarzaparrilla, las cuales son utilizadas en su nombre para preparar baños lustrales o para purificar una casa” (1999, p. 49).

Una vez la Mona inicia el viaje a las tierras de lo misterioso o de la santería elude cualquiera intromisión de eso que ella no siente y es así cómo desprecia la charanga. Pero esto es simplemente desconocimiento, pues después en el ambiente de la salsa lanza ese grito de alegría por la comprensión de las letras de los discos en español. “Al bajar las escaleras se acabó la canción, siguió una especie de charanga que yo eliminé de ipso facto en mi transistor minúsculo, pero como arriba seguía sonando, sonaba enferma, entonces fue cuando sentí el olor a comida, que me repugnó: mi gran desayuno” (1977, pp. 23-24). En este texto de la novela aparece la palabra charanga. Es necesaria la referencia a la historia de lo qué es en la cultura musical cubana. María Teresa Linares en *La música y el pueblo* plantea lo siguiente:

La sonoridad de la orquesta de viento y de la orquesta típica varió al organizarse un nuevo tipo de conjunto: la charanga francesa integrada por flauta de madera, dos violines, contrabajo, piano, pailitas (dos timbales chicos de caja cilíndrica) y güiro.

La charanga francesa se prestaba para locales pequeños, y las posibilidades del piano, como instrumento melódico y acompañante, dieron lugar al rápido incremento de este conjunto, que poco a poco fue abarcando el gusto del público hasta sustituir la orquesta típica. Antonio Romeo (1876-1955) sería uno de los primeros en utilizar la charanga. Era pianista del café La Diana, y en él tocaba sus danzones con un estilo peculiar que lo llevó al virtuosismo en el danzón “Tres lindas cubanas” (1923), sobre los motivos melódicos de un son creado por Guillermo Castillo, del Sexteto Habanero (1974, p. 112).

Si bien en la anterior cita de la novela, el personaje la Mona rechaza de ipso facto, lo hace en tanto ella ese ritmo o música los asocia con la enfermedad de la rutina. En la siguiente expresión de la salsa ya asume la condición de extraña en su propio medio y deja en claro en su manifiesto existencialista. La Mona, testigo de un mundo invariable, de una ciudad enferma y atosigante, afirma desde su dimensión visionaria que su derrumbe en la vida es un ejemplo para la juventud; de ahí en adelante: “felicidad y paz en mi tierra”, como dice la canción

de Richie Ray y que en la novela *Que viva la música* aparece inmersa en la comprensión de ese mundo salsero por parte de La Mona:

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora yo esté aquí, segura en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra (1977, p. 39).

Autoexiliada, visionaria, desclasada son las categorías con las cuales se define el personaje. En el mundo de la noche se despoja de los ripios de su cultura burguesa y empieza un nuevo aprendizaje. En él, La Mona vive en la tristeza o se debate entre la esperanza de la salvación en el amor efímero, producto de la aventura y del viaje de auto-reconocimiento o bien en la condena irremediable que la somete el mundo de la rumba. Esto es lo que dice el disco de Richie Ray y Bobby Cruz. La última frase parece suelta, pero tiene su cabal aceptación cuando el personaje menciona, de propósito, su mal existencial y es así cómo conocemos la intención de la canción titulada “Guaguancó triste” e interpretada por Richie Ray y Bobby Cruz.

Para ti, traigo mi guaguancó
Triste su canto
Sabor hallando y a soledad
Puedo oír los ecos de un pregonar
Que hablan de penas y de esperanzas
Lloran por la tierra mía
Porque se queden contentos
Monte adentro nace un sol
Y no encuentro a mi amor
Vago sin rumbo
Triste es mi mundo
Y allá lo lejos
Se oye un pregón (bis)
Eh, que yo le traigo a borinquen
La tierra que amó Colón
Oye, quiero que haya paz
Y que haya amor en mi tierra
Felicidad y paz en mi tierra.

Con ese lamento triste, la Mona se interna en los laberintos de un espacio de la ciudad que no conoce: el ámbito de la miseria, en donde ésta se atenúa con la música; y del dolor que se enfría en el corazón y de la añoranza de un pasado. La Mona llega al sur, al barrio Miraflores, espacio real en la ciudad de Cali y en época barrio limítrofe entre el norte y el sur y es allí precisamente donde escucha esa música y en donde ella intenta la comprensión y reconocimiento de su existencia:

Vaya uno a saber cómo y quién le va signando el recorrido por este mundo, por este Cali bello en el que yo soy la reina del guaguancó. Salí a la calle y a un cielo tan despejado!!! Gigantesca luna y un viento de las montañas,

profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras (1977, p. 92).

Cómo y quién le asigna el modo de existencia. Para ella la palabra y la relación con su mundo es posible a través del lenguaje musical y en este sentido ese cómo y ese quién son las claves en la comprensión de la novela. María Dolores Jaramillo dice al respecto: “En *Que viva la música* las melodías y los ritmos se mezclan. Los ecos del Caribe se intercalan y la salsa aparece como una afirmación de la cultura nacional” (1986, p. 41) Aquí la música es un pretexto para la visualización de su problema existencial. Las preguntas por el cómo vivo mi vida y quién me señala el camino determinan la peregrinación hacia el mundo del negro y el recorrido dantesco por las calles de la ciudad. La Mona, sale del círculo político del norte, pasa por el círculo de la rebelión cuando asiste a las charlas sobre el marxismo, transita por el círculo del rock, la droga y el sexo, luego vive en el círculo de la rumba, conoce el círculo del hampa y sucumbe, al final, en el círculo de la prostitución. El viaje dantesco no es de salvación, sino de condena; en la prostitución cae una niñita del nortecito burgués de Cali.

La palabra es el punto de referencia para ella y el porqué exalta el guaguancó. Ella es la reina del guaguancó. Helio Orovio, el gran historiador de la música del Caribe nos diría que ella dialoga con un coro imaginario para la celebración de

un gran suceso: ha abandonado el barrio de ricos y ha trascendido el espacio ajeno o vedado a un personaje del nortecito. Veamos entonces qué es el guaguancó. Los coros de guaguancó eran agrupaciones que se dedicaron al canto de rumbas improvisadas ante cualquier suceso. El guaguancó es una de las expresiones populares en que se improvisa por uno o varios solistas un asunto o motivo sobre el ritmo de una rumba. Al respecto, es necesario un poco de historia para decir que: “El guaguancó nace, a fines del siglo XIX, en los barrios suburbanos de La Habana y Matanzas. Tiene como antecedente el yambú, y asimila también elementos de la columbia... En el aspecto rítmico, el guaguancó es más vivo, más dinámico, más rápido que su antecesor el yambú” (Orovio, 1994, p. 153).

En algún momento del pasado se improvisaron décimas, pero con la evolución del ritmo se adoptó una especie de romance libre que narra un hecho o aborda una cualidad de una persona. “Ya caminaba, yo; ya me iba del otro lado. Puedo asegurar ecos que oigo en mí de un pregonar. No miré ni una sola vez hacia atrás. La letra decía: “Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda a los hombres y los sabe controlar.” (Caicedo, 1977, p. 94) En esta exaltación del personaje se presentan dos alusiones a las canciones: “El yerbero moderno”, de Celia Cruz, y “Amparo arrebató”, de Richie Ray. Lo mágico se vive desde la dimensión de la naturaleza y el embrujo y la cautivación del baile. Amparo arrebató a los hombres

y los sabe controlar. Ésta es la actitud que asumiré María Del Carmen en su nuevo espacio. Los personajes en torno a ella viven el disfrute de la música del negro.

La Mona deambula de un lado para el otro, ese es su destino, pero asegurado porque ya invocó a Babalú. Ahora, invoca el poder de las potencias de la naturaleza y se contagia de la canción interpretada por Celia Cruz con La Sonora Matancera: “El yerbero moderno”.

*se oye el rumor de un pregonar
que dice así
el yerberito llegó, llegó
traigo yerba santa pa' la garganta
traigo caisimón pa' la hinchazón
traigo abre-camino pa' tu destino
traigo la ruda pa' l que estornuda
también traigo albahaca
pa' la gente flaca
el apasote para los brotes
el vetiver para el que no ve
y con esta yerba se casa usted
¡yerbero!
Traigo yerba santa... (bis)
Ay que yo traigo abre-camino
Pa' tu destino*

Y con esta yerba se casa usted. Es el profundo conocimiento del poder de las plantas dentro de la religión y cultura de los negros. La canción apela al pregón para la difusión de los poderes sobrenaturales de las plantas. En la música afrocaribeña es muy usual el término pregón y éste tiene un gran contenido social y cultural. Se hace pregón por

una noticia agradable o triste, por un suceso funesto o divertido; el pregón anuncia y pone en contacto a sus gentes. Ahora bien, en la novela se alude al yerbero y atención a lo siguiente: “traigo abre-camino pa' tu destino y ese vaya a saber quien le va signando el camino a este personaje caicediano son los dos momentos contradictorios que vive el personaje. El destino es el camino de la tragedia en el sinsabor de la peregrinación por las calles del dolor.

El otro lado del goce lo hace desde el embrujo del baile. Ella asusta e intimida a los hombres y los sabe controlar, pues pasó el ritual de las yerbas y ahora es

*Amparo arrebató le llaman
Siempre que la ven pasar,
Esa negra tiene fama
De Colombia a Panamá.
Amparo arrebató a los hombres
Y los sabe controlar;
Amparo arrebató le llaman
La negra más popular.*

Hasta aquí todo es rumba, goce, como si con ello estuviera diciendo: vive la vida aunque mañana te mueras. El baile, para ella es juego, es la vida cotidiana es la trascendencia de la música. “Perpleja, atendí a la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el bembé: un dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie Teresa, en la punta del pie, si no, no, si no, no se

le da al brinco y el brinquito es clave, si no resulta haciendo cuadro o bailando vals como los paisas. (Caicedo, 1977, p. 95) Es la iniciación al goce y en él se vive la plenitud de la rumba; la Mona entra al mundo del negro y a la exaltación del ritual de baile. Ya no es el simple juego de la peregrina, la rayuela o la golosa, sino es el compromiso adquirido con la música. Ella se estremece cuando llega a esa casa al bembé. Éste en Cuba es el ritual de origen africano, tal como lo señalé en el pie de página anterior, caracterizado por el toque de tambores. Aquí solo importa el baile, la entrega de los cuerpos a la pasión por la música, esa pasión del negro cuando escucha el pregón de una canción.

La fiesta y el bembé que se viven en la novela posibilitan una relación con el ambiente caleño de los años setenta como fue el baile de los domingos por la tarde. Quien conozca qué fueron esos momentos de esparcimiento sabe que son los famosos agüelulos, bailen sanos, únicamente de diversión, del sabor de la música y la muestra con orgullo que la pareja que se entiende a la perfección en los pasos del baile.

Y yo quedé aturdida en donde estaba antes de avanzar, vete de aquí piraña, mujer que todo lo daña, y la pelada a la que iba dedicada la canción se puso roja y voltió la cara, tenía bonito pelo, butín guaguancó, todo el mundo chifló y yo chiflé fue la melodía, no la burla, se llamaba Teresa, ella, la

Piraña, poco le duró la vergüenza porque oye sonar las trompetas, oye los cueros sonar y se lanzó al baile diciendo que estaba con su gente y por eso cambiaba de pareja, saludando a los grandes bailadores de la juventud, tenía bluyines y camiseta roja y un ombligo bonito, el niche que facha rumba, háganle caso que está callao y viene de frente tocando el tumbao, se me acercaron dos muchachos que decían a los gritos haberme visto por una de tantas calles, yo no les creí, te conozco bacalao aunque vengas disfrazado, así les contesté, pero nada más que para ligarme a ese ambiente que ya veía como pugna de sexos, a la Piraña la molestan: yo molesto a los hombres que como siempre se rieron, me pidieron baile en lugar de pedirme identificación, yo dije aturdida: “Quiero conocer a la dueña” me llevaron: atendía aguardiente y galletas con carne de diablo, vestía de blanco, color raro ante los zapotes; ¿quería yo, tal vez, confesarle que no estaba invitada? Sambumbia. No me atendió mucho, le di la mano, ardientes ambas, me dijo mucho gusto y se fue, tócame Richie, tócame ya como bestia, y yo viéndole la espalada atenta y oyendo el júbilo de la nueva canción comprendí, con esa velocidad mía, que había estado cuánto tiempo o al lado de la sombra, que llevaba en mi cara la marca de la experiencia...(Caicedo, 1977, pp. 95-96)

A lo anterior se le agrega, el rastreo histórico que expone Alejandro Ulloa en su

excelente estudio del ambiente musical en la ciudad en su clásico libro *La salsa en Cali* (1992). Precisa que uno de las primeras incursiones en los bailes fue precisamente en un barrio de Cali, por excelencia salsero: el barrio Obrero. Hacia los años treinta empezaron las reuniones familiares por la tarde en donde se consumía champús y se comían empanadas, acompañados del baile. El champús es una bebida típica del Valle del Cauca, especialmente del sur, preparada con maíz, lulo, piña y hojas de naranjo agrio. Pero el fin primordial de estas reuniones domingueras era el baile. Al respecto, Ulloa dice: “De los champús bailables a los bailes de cuota” De la misma década del 30 hemos encontrado referencias sobre las empanadas bailables que se hacían en el barrio Obrero (carrera 10 calle 22) y los champús bailables en El Hoyo, san Nicolás, Vilachí, (al lado de San Antonio), Sucre y El Obrero” (1992, p. 349).

Posteriormente esta modalidad se transforma en los bailes de cuota de los fines de semana, especialmente los sábados y estos tuvieron la finalidad social de integración con el propósito de los arreglos de las calles u otra causa en bien del barrio o también como una forma de subsistencia de la familia. Estas reuniones se hicieron exclusivamente en los barrios populares. Agreguémosle a éstas la presentación de los grandes bailadores de guaracha, mambo y últimamente bogaloo. Hacia los años sesenta ya hablamos de los agüelulos y en ellos en vez del champús se

tomó Coca-Cola o chicha. Barrios como El Jardín, Maracaibo, La Fortaleza, El Rodeo, Santafé, Villa Colombia, Alfonso López, primera etapa, para citar algunos, fueron famosos por la presencia bailadores inigualables como Jimmy Bogaloo, Watussi, Amparo Arrebato y el negro Carabalí entre tantos gozones de la salsa.

Por consiguiente, la anterior cita de *¡Que viva música!* merita por el sentido de la rumba y su significado antropológico y social para el caleño. La Mona, por primera vez, incursiona en el ambiente de la música salsa y la cautiva tanto que hasta identifica las canciones y el sentido de ellas. Se pregunta por qué y cómo sabe que piraña es una palabra despectiva para Teresa, o el te conozco bacalao, con el cual se entabla una amistad entre las gentes de un mismo sector. Pero Teresa es la bailadora, ella invita a los grandes bailadores, como son los niches de facha rumba. Sambumbia es aquella misteriosa palabra que aparece entreverada en el destino de la Mona. Si los agüelulos se ambientan con el champús, pues la sambumbia es esa bebida de los negros en Cuba. Ésta es preparada con agua, miel de caña y ají. Además la sambumbia tiene un derivado; se refiere al zambo, cuya voz africana, proveniente del sur de Guinea, que hoy suena el Dahomey, significa “crepúsculo vespertino” y de allí se aplica con gran propiedad al hijo de negro y mestiza o viceversa; esto es como define tal término, el antropólogo cubano, Fernando Ortiz, en su *Nuevo Catauro de cubanismos* (1974).

En el baile suenan las trompetas, las parejas se intercambian, todo es lícito, se oyen los cueros sonar, te conozco o no, pero no importa, es el baile que invita al disfrute. Ella sale de la sombra del pasado y entiende el sentido de la canción. La música la pone en comunicación con los otros miembros de la secta. La función de la salsa con sus matices es la ida, más allá, del estricto universo de los sonidos. En el fondo late el poder sentimental de la música. La diversión es el rescate del recuerdo de sus antepasados negros. La salsa influye sobre la sensibilidad y sentimiento negros.

Desde otra posibilidad, se requiere la atención a la Piraña, a esa Teresa ultrajada por el hombre; acaso es el espejo en donde se mira la Mona o es la Piraña quien el anuncia su triste final, pues todo tiene su final. Piraña, composición de Tite Curet Alonso, adquiere significación en la novela desde la perspectiva antes citada. Obsérvese que los cuatro primeros versos corresponden a la mujer degradada o sea sin gasolina, sin aceite, sin motor, luego el tránsito por la tierra también degradada, esa “tierra dormida, “abatida por el sol” y es una perfecta homología entre el personaje y su entorno espacial y al final la mujer convertida en piraña.

*¿Qué es lo que pasa que el piso no arranca?
Mujer sin grasa, sin transmisión,
Sin gasolina, sin aceite, sin motor;
Estás más enjuañangá, ¡bendito!,
Para que sufras...
Sobre tierra dormida*

*Duramente abatida por el sol,
Por ahí crucé para verte a ti.
Nada fue la distancia
Con mi loca esperanza
De volverte a ver
Otra vez, mujer;
Ay, palabra que sí.
Mira cómo te encontré
Convertida en mala maña,
No hace falta ni saber
Por qué te llaman piraña.*

“Para que sufras, /en tierra dormida/ duramente abatida por el sol” son versos -de la canción interpretada por Héctor Lavoe- que insinúan y, además, guardan afinidad con el devenir del personaje. Ese es el encuentro de la Piraña con la Mona como espejos de la mujer en la novela, espejos de una sociedad que las llevó al extremo de su descomposición. Ya lo ha dicho la Mona: “soy espejo para la juventud”; acaso ella como un Prometeo encadenado asume las inclemencias que sufre una generación.

Por otro lado hay una observación capital: la Mona ya entiende las letras de las canciones y emprende la salida de esa sombra del pasado y encuentra en la novela la letra de un bolero, compuesto por Bienvenido Julián Gutiérrez, el destino de su existencia. Es “Convergencia, el título del bolero que le señala su final.

*Aurora de rosa
En amanecer
Nota melosa que gimió el violín
Novelesco insomnio*

No vivió el amor
 Así eres tú, mujer
 Principio y fin de la ilusión.
 Así eres tú
 En mi corazón
 Así vas tú,
 Qué inspiración.
 Madero de nave
 Que naufragó.
 Piedra rodando sobre sí misma
 Alma doliente
 Vagando a solas
 De playas, olas
 Así soy yo
 La línea recta que convergió
 Porque la tuya el final vivió

“Y yo me le pegué en los boleros, madero de bote que naufragó, para mí que hueles a droga cara- me dijo-, debes saber amarga toda”, y yo me le pegué más, mi bomba rica, ai ná más, alma doliente vagando a solas en playa sola así soy yo, “a mar es lo que huelo”, le susurré en cada oreja como si fuesen conchas y el se quedó tan callado suspirándome (Caicedo, 1977, p. 96). Madero de nave que naufragó, como tal así es la Mona en su fracaso. Naufragio y descomposición, palabras que conllevan el padecimiento del personaje en su duro trajín por la ciudad y este peregrinaje, también es la piedra rodante sobre sí misma, es el círculo, es la cabeza y cola que se encuentran en una metáfora del conocimiento espiritual. De tal modo, ese viaje o esa peregrinación hacia el sur de la ciudad es el encuentro con el final de su tragedia, con el fin de su atormentada existencia. Final, por demás, con una significación entre lo

religioso y lo trágico; el primero en la aventura del conocimiento del mundo del negro y el segundo porque asume el conflicto de una generación perdida en los laberintos de una época.

De acuerdo con la anterior experiencia del personaje María del Carmen, o más conocida como la Mona, es preciso el conocimiento de los principios que definen la música de origen negro. En el caso de la salsa es un acercamiento a lo ancestral de la música, la religión y la cultura africanas. Francis Bebey, citado por Leonardo Acosta, señala que “se trata de una música cíclica, ya que simboliza el ciclo mismo de la vida humana” (1982, p. 184). La repetición de palabras, el repiqueo de tambores o cualquier instrumento de percusión es la puesta en escena de la máxima expresión del sentimiento. Esta música no solo se impone al oído, sino que despierta todas las facultades del hombre, sus posibilidades de sentimiento y la respuesta en la cadencia de movimientos, acorde con la sonoridad de los instrumentos.

De tal modo comprendemos la ruta elegida por María del Carmen Huerta o la Mona. Ahora bien, en su nueva condición soporta el peso de la identidad social y política con respecto a la música rock y a la presencia del gringo en la ciudad. “Mi cuerpo fue creado para un mecanismo de orden más redondo: no sentía sueño en aquella mañana sino ganas de visitar gente, y, además, sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era la música en inglés y música en

español, como quien dice conciencia política estructurada.” (Caicedo, 1977, p. 102) Más adelante enfatiza: “Acabo de descubrirle la salsa a la astilla. Hay que sabotear el rock para seguir vivos” (1977, p. 103) dice la Mona.

Conviene en este aspecto, primero tener en cuenta la confrontación o la necesaria actitud del negro frente a los gringos que en los tres campamentos cantaban “Lluvia con nieve”. Este disco de Mon Rivera tiene una doble funcionalidad. ¿Cómo los gringos asumen esta nueva música y cómo el empleo de ésta para el consumo de droga? Hay, digamos, una actitud política en el personaje de la novela y en este caso Raymond L Williams es muy acertado cuando plantea que “Tal vez sin intentarlo ni saberlo, Andrés Caicedo ha publicado una de las novelas políticas más importantes de la década” (1980, p. 163) A esta reflexión se le suma el trasfondo de las canciones de la Salsa, las cuales son plenamente de autodeterminación de los pueblos y de un llamado a la conciencia de ser negro, boricua o cubano, entre otras inquietudes de los músicos e intérpretes. De antemano no es una música panfletaria, sino una música plena de intención en el amor por lo telúrico, por las gentes y por sus momentos de vida en el barrio o en el exilio voluntario en la Gran Manzana -Nueva York- especialmente.

En segundo lugar, desde luego es la afirmación de este personaje que resalta el principio del Ser y del espacio que

ocupa la música en la relación y en la funcionalidad de un contexto urbano y la concepción orgánica del mundo por parte del negro. Destaco la estrecha relación entre la música y la necesidad vital de los personajes. En el plano material la salsa está presente en todos los actos de los personajes con la fuerza y la espiritualidad de su existencia. Hay una filosofía o más sencillamente un pensamiento de exaltación del sentido de territorialidad o de identidad en el sentido de las letras y en los personajes inmersos en esta cultura de la salsa.

En este aspecto es la afirmación del ancestro cuando antes, de ahí que en la novela se escucha la descarga religiosa de Richie Ray y Bobby Cruz en "Lo altare lo arache" Es esa canción escuchada en un bus lleno de niches. Qué misterio y qué embrujo encierran esas palabras. Es la comunión entre la salsa y la religión.

Ala-lole-lole-loló lololalá oiga mi socio oiga mi cumbilá que voy en cama-caló alala-lelelee lolo-lola epílame pa los ancoros como le giro este butín guaguancó ala-lolé l-o-o-olá oiga mi socio oiga mi cumbilá le voy a encamacaló le-e-lo-la alolo-lo loló empílame pa los ancoros como legiro este butín gua-guan-có cuando mi nene era un chiquitín y ya empezaba a rodar pachitum jamercoyando y no pudo tirar pallá pallá oye-ló ala-le-leloo lololololololá y el niche que facha rumba aunque niña bien tullida cuando varan a la pira lo altare lo araché el niche que facha rumba (Caicedo,1977, p. 152).

Miremos términos como: cumbilá que significa amigo. Fernando Ortiz en el *Catauro de cubanismos* (1974, p.184) señala que cumbilá proviene del término congo kumbé o del vocablo kumbí. El cumbé es cierto baile de negros. Este vocablo engendró otro término como cumbanchar. La raíz de origen congo es kumba que significa hacer ruido, festejar, regocijo, ir de fiesta. Facha, en el sentido figurado, es el momento en que los bailarines salen a bailar. Aché, según Isabel Castellanos (1980, p. 81) proviene de una voz lucumí que significa el poder sobrenatural transmitido por los orishas a los hijos y a los objetos asociados al culto: poder, gracia, bendición, buena suerte.

Se llega a la conclusión, entonces, que dichos términos o palabras tienen el peso religioso de la invocación a un dios negro y con ella la importancia de la rumba. Si bien, la letra del disco de Richie y Bobby es un despliegue de la cultura y de la religión, hay otras manifestaciones musicales por el mundo del negro que soportan esta intencionalidad; por eso es necesario un paseo por el Caribe y en él encontramos las variantes y homólogos de la música negra. De los diferentes lugares del África nos llegan: El jazz, la macumba o el merengue, para la República Dominicana; para Cuba: la resbalosa y las habaneras, el son con todos sus ritmos como: montuno, changüí, sucu-sucu, regina, bachata, guaracha-son, pregón-son, afro-son, guaguancó-son, además el complejo de la rumba expresado en yambú, guaguancó, tahona, columbia,

así como el danzón a través del danzónete, chachachá y mambo. Luego hacia Trinidad, Jamaica y Bahamas están los calipsos, el biguín; y la Laghia en Martinica; para Puerto Rico la plena y la bomba; pasamos por Colombia con el porro, la cumbia y el mapalé, y por último llegamos al folclor tahona, cocuyé y la calinda de los esclavos, en Haití.

Esta digresión es válida desde el sentido misterioso de la cultura afrocaribe y también por la empatía existencial entre el personaje y el devenir en la novela, pues en éste es donde logra su viaje iniciático al mundo de la salsa y desde esta posibilidad entendemos por qué la lleva al suicidio. ¿Por qué esa decisión? Ha naufragado como en el disco Convergencia en la degradación y el desajuste sociales: de lo prístino de la muchacha burguesa a la oscuridad del hampa y de la prostitución. Desenlace fatal en un personaje incomprendido y, entonces, la muerte como posibilidad de otra vida, como un segundo viaje al mundo de los orishas o dioses negros o el llamado a la liberación a esas mujeres inocentes- como la madre- para recalcarles que estamos entrando a una nueva época y "Ahora me voy, dejando un reguero de tinta sobre este manuscrito. Hay fuego en el 23" (Caicedo, 1977. P.188) Muere La Mona, muere simbólicamente ese pasado burgués y nace el rebombar de la música salsa, como el disco de Ray Pérez: Fuego en el 23.

Referencias

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*, La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Akomo Zoghe, Cyriaque Simon Pierre. (2008). *La religiosidad Bantú y el evangelio en África y América*. Siglos XVI-XVIII, Mompo:Ediciones Puma.
- Alzate, G. (2000), "El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela" en *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del Siglo XX*. Volumen II. Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Bajtin, M. (1982), *Estética de la creación verbal*, México:Siglo XXI, editores.
- Betancur, Álvarez, F. (1993), *Sin clave y bongó no hay son*. Música afrocubana y confluencias musicales de Colombia y Cuba, Medellín:Editorial Universidad de Antioquia.
- Bonilla, M. (2008), *El libro negro de Andrés Caicedo*. La huella de un lector voraz, Bogotá, Editorial Norma.
- Caicedo, A. (1977), *¡Que viva la música!*, Bogotá: Colcultura.
- Cárdenas, R. (1984), *Los enkomo de la religión abakua y Dodecafonismo y Cubismo*, Cali: Departamento de Publicaciones, Universidad del Valle.
- Castellanos, I. (1980), *Elegua quiere tambó*, Cali: Pliegos Universidad del Valle.
- Díaz Fabelo, S. (1983), *Cincuenta y un patakies afroamericanos*, Caracas: Monte Ávila, editores.
- González-Wippler, M. (2001, segunda edición), *Santería. La religión*, Minnesota: Llewelyn Español, editorial.
- Grenet, E. (2000), "Salsa. ¿Mito o realidad?" en *Revista Melómanos*, número 11, pp. 13-16.
- Fuguet, A. (2008), *Andrés Caicedo. Mi cuerpo es una celda*, Bogotá: Editorial Norma.
- Güerrere, T. (Comp.). (1998), *Los babalawos. Curanderos, adivinos, dueños de misterios*. Caracas: Editorial CEC, 1998.
- Jaramillo, M. (1986), "Andrés Caicedo: Notas para una lectura" en *Universitas Humanística* número 25, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.
- Linares, M. (1974), *La música y el pueblo*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- López, W. (1995), "**La ciudad en la narrativa de Andrés Caicedo**" en Giraldo Luz Mery, (Compiladora). *Fin de siglo: narrativa colombiana*, Cali: Universidad del Valle-Universidad Javeriana.
- Martínez Montiel, L. (1992), *Negros en América*, Madrid: Editorial MAPFRE.
- Orovio, H. (1994), *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba: editorial Oriente.
- Ortiz, F. (1974), *Nuevo Catauro de Cubanismos*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1992), *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- Ortiz, F (1993), *La africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Romero Rey, S. (2007), *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*, Bogotá: Editorial Norma.
- Rondón, C. (1980), *El libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas: Editorial Arte.
- Ulloa, A. (1992), *La Salsa en Cali*, Cali: Universidad del Valle.
- Williams, R. (1980) “*Andrés Caicedo: ¡Qué viva la música*” en *una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés.