

Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela Qué viva la música! de Andrés Caicedo

Autor:

Echeverry Hurtado, Mauricio

Tutor:

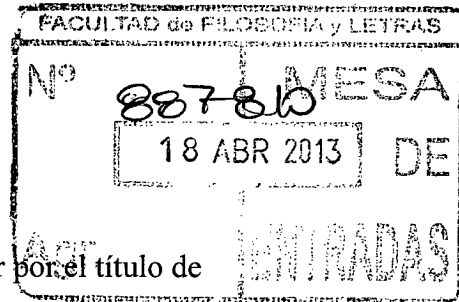
Pujol, Sergio A.

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela
¡Que viva la música! de Andrés Caicedo



Tesis presentada para optar por el título de
La Maestría de Literaturas Española y
Latinoamericana

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Autor: Mauricio Echeverry Hurtado

Director: Sergio Pujol

Abril 2013

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Índice

1. **Introducción**, 4
 - 1.1. Algunas consideraciones sobre Andrés Caicedo y su obra, 6
 - 1.2. Estado de la cuestión, 9
 - 1.3. Corpus, 11
 - 1.4. Para un marco teórico, 13
 - 1.4.1. Cultura popular - cultura de masas, 14
 - 1.4.2. Las prácticas discursivas, 15
 - 1.4.3. La función y el enunciado, 17
 - 1.4.4. La intertextualidad, 19
2. **Contexto literario de la novela *Qvln***, 21
 - 2.1. El *Bóom latinoamericano*, 21
 - 2.2. *La narrativa del desencanto*, 24
 - 2.3. *La onda*, 27
 - 2.4. *¡Que viva la música!*, 28
3. **Rock y salsa. Textos y contextos de las décadas rebeldes**, 40
 - 3.1. El joven como sujeto social, 41
 - 3.2. Los discursos del rock y la salsa, 45
 - 3.2.1. El rock, 46
 - 3.2.1.1. El rock en Colombia, 51
 - 3.2.1.2. The Rolling Stones, 53
 - 3.2.2. La salsa, 55
 - 3.2.2.1. Richie Ray y Bobby Cruz, 61
4. **Intertextualidad: Rock, salsa y literatura en *Qvln***, 63
 - 4.1. Algunas consideraciones previas, 63
 - 4.2. El rock en *Qvln*, 65
 - 4.2.1. Preámbulo, 65
 - 4.2.2. El primer día, la primera fiesta, 67
 - 4.2.3. Rock y piedras rodando, 70
 - 4.2.4. Otras referencias, 74
 - 4.2.5. Conclusiones I, 76

- 4.3. La salsa en *Qvln*, 78
 - 4.3.1. Título, epígrafe y primeras consideraciones, 78
 - 4.3.2. Primeras apariciones, 80
 - 4.3.3. La rumba empieza, 81
 - 4.3.4. Periodo de reeducación, 85
 - 4.3.5. La fiesta del nortecito, 87
 - 4.3.6. Rubén Paces: *una piedra rodando sobre sí misma*, 88
 - 4.3.7. Decadencia y barbarie, 91
 - 4.3.8. ¡Que viva la música!, 92
 - 4.3.9. Conclusiones II, 93

5. Conclusiones finales, 97

- 5.1. Tema, forma y composición en *Qvln*, 97
- 5.2. *Qvln* en el canon literario, 100
- 5.3. *Qvln* y la tradición, 101

6. Bibliografía, 103

- 6.1. Bibliografía de Andrés Caicedo, 103
- 6.2. Bibliografía sobre Andrés Caicedo y su obra, 103
- 6.3. Bibliografía básica sobre rock y salsa, 104
- 6.4. Bibliografía teórica, 105

Anexo, 108

*¿Por qué pelean ya, Demetrio?
Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído
una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se
mantiene pensativo viendo el desfiladero y dice:
-Mira esa piedra cómo ya no se para...*

Mariano Azuela
(*Los de abajo*)

*How does it feel/How does it feel/To be on your own/
with no direction home/like a complete unknown/
like a rolling stone*

Bob Dylan
(*Like a rolling stone*)

1. Introducción

La novela *¡Que viva la música!* (1977)¹ del escritor colombiano Andrés Caicedo (1951-1977) fue uno de los primeros textos literarios latinoamericanos en incorporar recursos propios del rock y la salsa. Si bien para el momento de su publicación ambos géneros musicales ya habían alcanzado un amplio reconocimiento en todo el continente como fenómenos culturales, su aparición en la literatura no fue común. Considerados como asuntos propios de una literatura juvenil y adolescente, fueron pocos los textos que de la mano del rock o la salsa alcanzaron una difusión considerable y, menos aún, los que pudieron lograr un reconocimiento que les permitiera mantenerse en el medio editorial hasta la actualidad. Por pertenecer al ámbito comercial popular y a la cultura juvenil, el rock y la salsa no tenían otro atractivo, para los circuitos letrados de la época, que el que podía ofrecer su valor como productos de la sociedad de masas que identificaban a algunos grupos marginales de las culturas urbanas.

En su novela Caicedo logra, además de adoptar el rock y la salsa como ejes temáticos de la historia, incluir recursos estilísticos y compositivos de ambos géneros musicales en la estructura del texto. Esto establece un diálogo poco usual entre las tradiciones musicales y literarias, al tiempo que se parodian – y ponen en crisis – las categorías de cultura letrada y cultura popular.

Desde esta perspectiva, se hace necesario un análisis más profundo que permita, primero, identificar los límites formales y temáticos dentro de los que se da la relación entre la música y la literatura en *Qvlm*; segundo, determinar la función de los diferentes textos que intervienen en el relato; y tercero, establecer las implicaciones que este diálogo interdiscursivo tiene en las tradiciones involucradas. Con este fin, haremos uso de las herramientas que brindan las teorías de la intertextualidad y de la

¹ Por economía del lenguaje designaremos a la novela por sus siglas *Qvlm*. Todas las referencias a este texto provienen de la primera edición de 1977 de la Colección popular del Instituto colombiano de cultura.

interdiscursividad que parten de las reflexiones bajtinianas sobre los enunciados y los discursos.

A partir de las lecturas que críticos como Julia Kristeva y Tzvetan Todorov hicieron de las propuestas de Mijaíl Bajtín, surgieron nuevas corrientes de interpretación que pusieron su foco en la relación que la literatura establece con la tradición y el contexto. La noción de que el texto literario está “*construido como un mosaico de citas*” que transforma y absorbe otros textos (Kristeva. 2001. 190), y el carácter inconcluso y abierto que estas teorías adjudican al texto, o en un marco más amplio, al producto artístico, permitió que, desde la década del sesenta, sean cada vez más comunes los estudios sobre la relación de la literatura con otras esferas del conocimiento y de la creación artística; además de propiciar la migración de conceptos entre diferentes discursos. Así, términos como *texto*, *género discursivo* y *enunciado*, que hasta mediados del siglo pasado fueron exclusivos de los estudios lingüísticos y literarios, fundamentan, en la actualidad, estudios de sociología, política, cine, música, entre otras áreas.

En nuestra línea de trabajo, los aportes que Michel Foucault realizó a la teoría del discurso brindan instrumentos críticos de gran ayuda. Su noción de *prácticas discursivas* – surgida en torno a una reflexión social, histórica y arqueológica – nos permite situar a la novela, el rock y la salsa en un mismo plano, donde los enunciados no están determinados sólo por su cualidad proposicional o textual, sino por su capacidad de expandir, multiplicar, reproducir y regir “*el juego de interpretación de posibilidades de la experiencia en un época dada*” (Britos. 2003). Esto lo que nos permite es comprender los discursos como producción de enunciados, que en lugar de ser entendidos como textos escritos o conciencias que alojan su proyecto en la forma externa del lenguaje, son asumidos como un conjunto de prácticas que instauran espacios de posiciones y de funcionamientos diferenciados por los sujetos mismos en su accionar. Por lo tanto, podemos afirmar que el rock y la salsa son prácticas discursivas en cuanto propician una serie de prácticas – que designan, no una actividad, sino “*la existencia objetiva y material de ciertas reglas a las cuales el sujeto está sujetado desde el momento en que toma parte en el discurso*” – que generan un sistema de relaciones materiales que las estructuran y constituyen, y que implican reglamentaciones, regulaciones, instituciones, luchas de poder y producción de ordenamientos (Britos).

Proponemos es que en *Qvln* el rock y la salsa, como prácticas discursivas, entablan un diálogo con la literatura a través de enunciados que desempeñan funciones fundamentales en el tema, el estilo y la composición de la novela. Las expresiones de estos géneros musicales no aparecen en el relato como simples menciones o como articulaciones anecdóticas que permitirían trazar relaciones circunstanciales entre música y literatura. En él, Caicedo utilizó temáticas, personajes y recursos de estilo y composición tanto del rock y de la salsa, como de la tradición literaria.

Podemos decir que la cita, la alusión o el plagio - por enumerar algunos recursos identificados por la crítica intertextual - son comunes a toda la producción literaria; mas, la selección de estos géneros discursivos exoliterarios como “interlocutores” hace de *Qvln* una novela particular en su tiempo. De esta consideración surge entonces la pregunta que nos guiará en este proceso: ¿Cuáles son las implicaciones que tiene este diálogo interdiscursivo entre música y literatura en los textos y en las tradiciones presentes en *Qvln*?

1.1. Algunas consideraciones sobre Andrés Caicedo y su obra

Andrés Caicedo nació en Cali en 1951 y puso fin a su vida en esta misma ciudad en 1977. Desde muy temprano se mostró como un joven inquieto. Lector voraz, cinéfilo y melómano, siguió de cerca varios de los fenómenos culturales que marcaron a su generación. Sobre sus lecturas existe un libro publicado en el 2007 llamado *El libro negro de Andrés Caicedo*, en él es posible encontrar reseñas escritas por Caicedo de textos pertenecientes a todos los periodos y a todas las tradiciones, desde Edgar Allan Poe a José Agustín, pasando por Mark Twain, James Joyce, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alfred Jarry y muchos más. De su afición al cine nos quedan sus críticas compiladas por Luis Ospina y Sandro Romero Rey en 1999 en un tomo titulado *Ojo al cine*; más de 120 reflexiones y apreciaciones sobre películas y el cine en general, algunos de los cuales fueron publicados en diarios de los que Caicedo fue colaborador, en su revista *Ojo al cine* - que tuvo cinco números mientras Caicedo estuvo al frente - o leídos en el marco del Cine club de Cali, el cual dirigió desde 1971 hasta el año de su

muerte. De su amor por la música nos quedan los testimonios de sus allegados y las referencias que atraviesan sus relatos.

Desde su adolescencia mostró además una gran afición al teatro y a la escritura. Uno de sus primeros textos fue una obra de teatro llamada *Las curiosas conciencias* en 1966. Al siguiente año escribe otras cinco obras de teatro, entre ellas *El mar*, un brillante texto dramático que ha alcanzado cierto reconocimiento en los últimos años. De este mismo periodo datan los primeros relatos breves que finalmente terminaron componiendo *Destinitos fatales* (1984), compilación, llevada a cabo por Romero y Ospina para la editorial Oveja negra, de la que hacen parte sus principales cuentos y su novela inconclusa, *Noche sin Fortuna*.

Fueron pocos los relatos que Caicedo vio publicados. *El atravesado* y *Maternidad* fueron publicados por iniciativa del propio Caicedo en 1975 en un pequeño libro que contenía los dos cuentos y en 1977 su novela *Qvlm* que fue editada y presentada por el Instituto colombiano de cultura (Colcultura).

La noticia del suicidio del autor, las historias y mitos que circularon en torno a su vida y muerte y el valor intrínseco de la novela, llevaron a que *Qvlm* se convirtiera en un libro de culto de su generación y en un referente cultural y literario para la juventud colombiana, hasta el punto de convertirse en un texto dentro de las aulas de este país en los años noventa, al lado de *Angelitos empantanados* y *El atravesado*. Sin embargo hasta hace unos años su circuito de circulación no había traspasado las fronteras del país andino.

Cuando a principios de la década pasada Washington Cucurto y Alberto Fuguet comenzaron a llamar la atención sobre la obra de Caicedo, Norma² decidió reeditar su obra con la intención de darle una circulación en el circuito latinoamericano. Fue así como *Qvlm*, *Angelitos empantanados*, *El atravesado*, *Ojo al cine*, y otros textos sobre el autor se empezaron a publicitar y vender en las principales cadenas de librerías de América Latina, suscitando nuevos estudios y comentarios sobre su obra.

² Norma es una editorial colombiana que desde el 2009 inició operaciones en toda Latinoamérica.

Sobre *Qvlm* es mucho lo que se ha escrito. Esta novela cuenta en primera persona la historia de una joven que a los quince años sale de su casa rumbo a una fiesta con otros chicos de su misma edad y clase social para nunca más volver. La protagonista experimenta desde entonces con todo lo que podía encontrar una joven de su edad en las calles y el entorno de la ciudad de Cali en la década del setenta: su cuerpo; el sexo; las relaciones con chicos de todas las clases sociales e ideologías políticas; la música característica de los diferentes ambientes y medios sociales; las drogas predominantes en los diversos contextos; hasta llegar a explorar la violencia y el crimen, para terminar, después de su periplo, viviendo en el centro de la ciudad en una zona de tolerancia, prostituyéndose y escribiendo a un lector virtual - o narratario -, al que interpela frecuentemente, la historia de su descenso por la vida hasta alcanzar la edad adulta. Podríamos decir de este relato y de sus personajes lo mismo que Caicedo afirmaba de la novela *De perfil* del mexicano José Agustín:

Los jóvenes de Agustín, con su ingenua pero peligrosa violencia arremeten sin pensarlo dos veces contra todo lo que limite su libertad de expresión: religión, hogar, amor, amistad, estudio, organización social. Agustín sabe que arremetiendo contra todo a fin de probar su validez es la mejor manera de cuestionar la realidad (...) desmenuzar una realidad cotidiana que desde hace tiempos funciona muy mal pero que ofrece una reluciente capa de bienestar por donde se la mire. (El libro negro de Andrés Caicedo. 2008. 61)

Qvlm está escrita con una prosa ágil, por momentos vertiginosa, y con un lenguaje que nace de las culturas juveniles de Cali. En algunos apartes parece que Caicedo jugara con la escritura automática, como Agustín en *Cuál es la onda* o Kerouac en *Los subterráneos*³. Así mismo el texto está plagado de referencias provenientes de las tradiciones literaria, cinematográfica y musical. Expresión de una generación que gracias a los medios de comunicación masivos y los primeros efectos de la globalización encuentra sus raíces culturales en fenómenos que trascienden las fronteras locales.

³No debe confundirse con una escritura descuidada, sabemos, que al igual que Kerouac, Caicedo sometía sus textos a una rigurosa revisión; en ocasiones reescribía los textos varias veces hasta que adquiría la forma que buscaba. Muchos han querido presentar a *Qvlm* como la expresión de un joven drogadicto, con una vida desordenada, unos para denigrar su obra, otras buscando continuar el mito de la estrella pop que muere en los excesos; pero Caicedo era un autor extremadamente disciplinado y metódico que dedicaba gran parte de su tiempo a la lectura, la escritura y a proyectos como la revista de cine y el Cine-club de Cali. En sus cartas y fragmentos de diario (Fuguet. 2008) nos encontramos con un personaje que experimentó con la fiesta, con las drogas, que sufrió desórdenes mentales, pero que fue siempre fiel a su proyecto artístico. Hoy sabemos que su suicidio más que el acto de un joven rebelde que no quiere ser adulto se debió a una crisis depresiva tras una discusión con su novia.

Desde 1978 encontramos trabajos universitarios, artículos periodísticos y especializados, investigaciones literarias, sociológicas y culturales sobre Andrés Caicedo y su obra. Para nuestra investigación hemos recurrido a un número considerable de estas producciones que hemos considerado representativo de la mayoría, y analizado las diferentes corrientes de estudio del corpus caicediano prestando especial interés a aquellos que exploran la intertextualidad y las dimensiones literarias de la novela.

1.2. Estado de la cuestión

Se pueden establecer tres líneas de lectura crítica de la obra de Caicedo: en primer lugar, se encuentran los textos biográficos. Estos concentran su interés en relacionar la producción literaria del autor con su vida personal. La vida, obra y muerte de Caicedo resultan tan fascinantes, que ha sido difícil para algunos críticos desprenderse de la causalidad anecdótica a la hora de analizar su producción crítica y literaria. Entre estos trabajos se encuentran varios de los libros que han logrado alguna circulación en Latinoamérica recientemente: *Mi cuerpo es una celda* (2008), donde el chileno Alberto Fuguet, hace un montaje de diferentes relatos, citas y cartas de Caicedo con el objetivo de crear la impresión de estar leyendo una autobiografía; o *El cuento de mi vida* (Caicedo, 2007) publicación de algunos fragmentos de los diarios y la correspondencia personales de Caicedo dirigida por su hermana María Victoria; y siguiendo esta tendencia, con un poco más de seriedad, pero no menos adeptos a la figura del autor, se encuentra los textos escritos por Sandro Romero Rey y Luis Ospina, ambos conocidos del escritor caleño, quienes, además de seleccionar y publicar la colección de cuentos *Destinitos Fatales* (1982) a pocos años de la muerte de Caicedo, se cuentan entre los principales promotores y críticos del corpus caicediano durante estos últimos treinta años. Dentro de estas lecturas la música en *Qvlnm* o en los relatos breves de Caicedo cobra sentido en cuanto reminiscencia y representación de los gustos del autor.

En segundo lugar, están las lecturas enmarcadas dentro de la teoría sociológica. Estas abordan los textos de Caicedo como un medio para analizar las sociedades y las culturas de Cali y de Colombia en los años sesenta y setenta. La gran mayoría de esta crítica se ha realizado en el contexto académico y se ha desarrollado tanto en facultades de

literatura y filosofía, como facultades de comunicación y sociología. Este tipo de trabajos parten de la premisa de que los textos de Caicedo pertenecen a un género realista, y adhieren, de alguna forma, a la tendencia que asume la obra de Caicedo como una autobiografía fragmentaria, aun cuando el foco de estas investigaciones está en otros asuntos, como la ciudad, la juventud, las contraculturas, etc.

El primer trabajo en seguir esta línea probablemente sea el de Samuel Jaramillo *La lucidez del sonámbulo*, que ya en 1980 llamaba la atención sobre la compleja estructura de la novela *Qvln*, pero que resuelve su análisis desde una ideologización política y social aparentemente presente en las intenciones de Caicedo. Para Jaramillo, la música cumple en la novela una función comunicativa, en la medida en que es una herramienta con la que el autor busca generar procesos de identificación con los lectores jóvenes y, a la vez, un ejemplo de la pérdida de valor de los productos culturales en una sociedad de consumo. Otro texto que vale la pena mencionar es el artículo de Dolores Jaramillo *Andrés Caicedo: notas para una lectura* (1982). Allí la autora, a partir del estructuralismo genético, hace una lectura semiótica y socio crítica, que tiene como objetivo mostrar a Caicedo y su obra como expresiones y representaciones de la crisis de valores de las generaciones estudiantiles de los sesenta y setenta. Desde esta perspectiva, Dolores Jaramillo interpreta la transición del rock a la salsa, en la trama de la novela y en los gustos de la protagonista, como una búsqueda de renovación de las tradiciones, mientras que estructuralmente, ve en los diferentes lenguajes y en las diferentes voces que aparecen en la novela documentos de información lingüística, lo que reduce considerablemente los alcances interpretativos de la intertextualidad y el potencial mismo de la novela (Jiménez, 2006.134). Finalmente, en esta misma línea de lectura encontramos el texto de Jesús Hernando Mottato *Relaciones entre música y literatura: Aspectos histórico-culturales en ¡Que viva la música!* (1994), que si bien es uno de los pocos textos que se dedica de lleno a esta relación, tiene el inmenso problema de hacer una lectura increíblemente tendenciosa de la novela, politizándola e ideologizándola, casi al punto de presentarla como un manifiesto anti-racista, anti-yanqui y nacionalista de izquierda. Por otro lado su análisis, como bien lo dice el título, se centra en los aspectos temáticos analizados desde una perspectiva histórica y cultural. En lo formal, su análisis se reduce a mencionar, sin desarrollar realmente, las ricas posibilidades interpretativas que podrían ofrecer las teorías bajtinianas de la polifonía y el dialogismo para estudiar a fondo la novela de Caicedo. Aún con las limitaciones

señaladas, dentro de esta línea de trabajo es posible encontrar excelentes lecturas de la realidad social colombiana y análisis vastos y profundos de algunos elementos narrativos de la obra de Caicedo que serán de utilidad a esta investigación.

Por último, en tercer lugar, están las lecturas críticas hechas dentro del marco de la teoría literaria. Estos estudios no se privan de los hallazgos realizados dentro de la crítica social o biográfica, pero generalmente los usan dentro de los límites que plantean las teorías de la intertextualidad y las teorías de la recepción del texto literario. Textos como *La narrativa de Andrés Caicedo* (1993) de Jorge Mario Ochoa y como la tesis *Edición crítica de la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo Estela* (2000) de Edwin Alberto Carvajal, ofrecen análisis profundos y pertinentes que han enriquecido la obra de Caicedo en sus dimensiones de producto cultural y de texto literario. Sin embargo, en ambos casos, el interés por llenar los vacíos que se habían generado en las lecturas anteriores de Caicedo los llevó a omitir o a estudiar superficialmente, el lugar que la música ocupa en *Qvlm*.

En lo que respecta a la relación entre música y literatura en esta novela, hay que aclarar que no ha sido un tema ignorado por la crítica. Es un asunto mencionado reiteradamente. No obstante, pocos estudiosos han ahondado en este aspecto para destacar las formas en que la novela, como género literario, y la música, como práctica discursiva, se ven modificadas con respecto a las tradiciones a las que pertenecen.

1.3. Corpus

Como bien lo plantea el título y lo hemos propuesto en las páginas anteriores, el corpus base de esta investigación es la novela *Qvlm* (1977). La elección de un único texto para la realización de esta investigación se debe, en primer término, a la singularidad de esta novela en relación al resto de la obra de Andrés Caicedo y a la tradición literaria latinoamericana; además de ser la única novela terminada del escritor caleño, es, como ya lo hemos dicho, la primera novela colombiana en llevar a un punto tan extremo el diálogo con la tradición musical popular. En segundo término, el análisis de los textos exoliterarios que intervienen en la novela, principalmente canciones de rock y de salsa, requieren una comprensión del campo cultural en el que dichas prácticas discursivas se

desarrollaron y su relación con el mundo literario, de tal forma que la investigación adquiere cierta complejidad que no debe ser menospreciada.

La obra periférica del autor u otros textos, anteriores y posteriores, con los que esta novela puede ser relacionada, como la colección de cuentos y relatos *Destinitos fatales* (Caicedo, 1994) serán de gran ayuda para inscribir la novela en un marco un poco más amplio de relatos, sin embargo, tras realizar un análisis de estos textos encontramos que son pocos los elementos relacionados con la práctica musical que nos permitirían incluirlos de una forma pertinente en este estudio. Por otro lado, la relación con otros textos de la tradición literaria expondrá el lugar que la novela ocupa en su contexto de producción.

En cuanto al corpus teórico queremos hacer algunas salvedades. Aunque parezca sorprendente, son pocos y breves los textos que con rigor y orden abordan una historia o sociología del rock en Colombia. Al parecer en nuestra academia hace falta aún un interés por explorar el lugar que el rock y sus derivados han ocupado en la cultura colombiana. Es así que nos hemos visto obligados a trabajar a partir de algunos artículos breves publicados en el ámbito universitario, y de algunas publicaciones que se detienen más en aspectos anecdóticos de la historia del rock. De las conclusiones surgidas de estas lecturas puestas en relación con investigaciones más serias hechas en Argentina, Estados Unidos y Francia - en particular las obras de Sergio Pujol, Ken Goffman y Jean-Marie Seca - se desprende nuestro análisis de este género musical como práctica discursiva.

En lo que se refiere a la salsa, es posible encontrar una bibliografía más amplia en el ámbito académico. Sin embargo, tampoco existe un estudio específico sobre la historia de este ritmo en Colombia que analice cómo fue su recepción y propagación en este país. Son más comunes los trabajos que profundizan en aspectos meramente musicales o incluso políticos. Es por esto que hemos adoptado los trabajos de César Miguel Rondón y Ángel Quintero Rivera - considerados, por los conocedores del género, como los más completos - como ejes de nuestro análisis sobre la salsa, a pesar de que no profundizan en el caso particular de Colombia. Con este fin hemos recurrido, de nuevo, a artículos que exploran desde diversos ángulos la recepción de ritmos tropicales en los países del Caribe.

Finalmente en lo que respecta a la relación entre música y literatura hemos encontrado un gran vacío teórico. La mayoría de los estudios e investigaciones que abordan esta relación se detienen en el vínculo obvio entre poesía y música explorando cómo se da en casos particulares de tal o cual autor. Otros, que se han detenido a analizar este diálogo en las manifestaciones musicales contemporáneas, no trascienden la influencia de ciertos textos literarios y autores, en los compositores e intérpretes y en cómo esta influencia se manifiesta en las letras de las canciones. Ahora, cuando se trata del análisis de los posibles lazos entre expresiones musicales populares en la prosa es muy poco y extremadamente puntual lo que se puede encontrar. Pareciera inverosímil, pero hemos encontrado más trabajos que exploran los vínculos de algunas novelas con la música clásica, que los posibles lazos entre la música popular y la literatura latinoamericana de los últimos cuarenta años. Al igual que en los estudios sobre la obra de Caicedo es común encontrar referencias o alusiones sobre el importante lugar que ocupa la música en las obras de Cabrera Infante, Puig, Cortázar, Chaparro, Loriga, pero muy pocos se detienen realmente en las implicaciones o proyecciones que estas relaciones entre diferentes prácticas discursivas tienen. Como dice Silvia Alonso (2002) en su compilación de estudios comparativos y semiológicos de música y literatura, “*Sorprendentemente, los avances del siglo XX en interpretación literaria y análisis musical han hecho poco en favorecer un método interdisciplinar*” (33).

Es por dichos vacíos que hemos recurrido a las herramientas que el estructuralismo y el post-estructuralismo brindan para analizar fenómenos sociales y culturales más amplios; esperamos encontrar en éstas los elementos necesarios para realizar una lectura de *Qvln* que amplíe y multiplique las posibilidades de interpretación de un texto que, por su composición y estructura, se presenta como un excelente documento de los cambios que las esferas artísticas y culturales sufrieron en la segunda mitad del siglo pasado.

1.4. Para un marco teórico

Dado que los estudios intertextuales son bastante amplios en sus fuentes bibliográficas y en sus corrientes conceptuales, hemos optado por recurrir a los orígenes del término y de su uso en los campos literarios, para luego ponerlo en relación con otros conceptos surgidos en el marco de los estudios culturales e interdiscursivos. Esto nos ha permitido

movernos con cierta facilidad entre campos discursivos aparentemente disímiles como lo son la música y la literatura.

1.4.1. Cultura popular - cultura de masas

Tenemos en un principio un sistema de relaciones que supera los marcos teórico y literario. Cuando Kristeva y otros intelectuales comenzaron a desarrollar una teoría de la intertextualidad a mediados de la década del sesenta, aún no era tan común la inclusión de elementos de la cultura de masas en la literatura. Se nos objetará, con razón, que la cultura popular siempre se ha manifestado en la literatura de múltiples formas. Pero estas difieren considerablemente de las formas en las que estas manifestaciones se dan luego de la aparición del cine, la masificación de la radio, la popularización de la televisión y la globalización de fenómenos como el rock'n roll y las contraculturas juveniles del '68. Aquí haremos una diferenciación de la manera como se entiende la cultura popular antes y después de la década del sesenta.

Cuando hablamos de la cultura popular de masas, aludimos a una cultura popular que está sujeta a las dinámicas de consumo contemporáneas. Lo cual crea una gran diferencia con lo que teóricos folcloristas entienden por este término. En los estudios antropológicos y sociológicos de finales el siglo XIX y principios del siglo XX, lo popular guarda una estrecha relación con el folklor. Lo que García Canclini denomina *cultura popular tradicional* (2008. 195-235). Pero si algo nos revela la historia de las últimas décadas es que el folklor y lo popular como antes se entendía vio modificadas sus dinámicas a lo largo del siglo XX. El folklor es cada vez menos un conjunto de prácticas y costumbres relegadas a aspectos relacionados con las tradiciones de pequeños estratos de la población, y ha empezado a ser entendido como una serie de prácticas y costumbres dinámicas que sufre cambios e hibridaciones. Así lo popular se vincula con las dinámicas de mercado contemporáneas y, tanto en sus aspectos más tradicionales como en sus formas actuales, está cada vez más ligado a eso que en los últimos años hemos denominado como modas en los límites determinados por los medios de comunicación masivos.(135-140)

De esta manera, encontramos que en la década del sesenta el rock y la salsa, dos géneros recientes, empiezan a ser considerados como expresiones populares, no tanto por su relación con la tradición, que de hecho existe y es evidente, sino por su difusión y consumo en amplios sectores de la comunidad. Esto hace posible que manifestaciones culturales más tradicionales, como el vallenato o la cumbia en Colombia, compartan con el rock y la salsa la etiqueta de expresiones de la cultura popular, por el simple hecho que son consumidos masivamente dentro de ciertos contextos. La cultura popular y la cultura de masas ven así desdibujados sus límites gracias a las nuevas dinámicas de consumo desarrolladas como consecuencia de las técnicas de publicidad y mercadeo desplegadas en los medios de comunicación masiva, principalmente la radio y la televisión.

1.4.2. Las prácticas discursivas

En la literatura de la segunda mitad de siglo es cada vez más frecuente la aparición de fenómenos y elementos extra-literarios en los temas y la constitución formal de las obras. Es así como las primeras teorías de la intertextualidad asumen el texto en su acepción tradicional como un conjunto de signos plasmados de forma escrita y productores de sentido.

Ahora bien, tras los fenómenos acaecidos en las décadas del cincuenta y el sesenta y la transformación de los circuitos de producción, publicación, distribución e interpretación de los productos culturales se hizo necesaria una nueva configuración del sistema para poder comprender los roles desempeñados por el artista-autor y la obra de arte en la sociedad. Esto hizo posible la aparición de teorías que buscaron establecer nuevas líneas interpretativas con un lenguaje innovador o la resemantización de términos ya existentes para comprender los fenómenos contemporáneos.

En este perfil se encuentra la obra de Foucault que, retomando las teorías del enunciado de Bajtin y Kristeva, propone una nueva forma de establecer relaciones e

interpretaciones que posibilita incluir fenómenos y prácticas aparentemente disímiles, que puestos en relación unos con otros producen sentidos que permiten comprender mejor los marcos de referencia de una obra de arte, una serie de hechos históricos o prácticas sociales. Para llevar a cabo este proyecto Foucault acuña el término de *prácticas discursivas*, entendiendo por práctica cualquier acción humana - la escritura, la producción de objetos, obras de arte, la construcción de edificios, el ejercicio de una profesión, o la constitución de normas entorno a una ciencia - y por discurso, en palabras como destaca Britos, "*no una conciencia que venga a alojar su proyecto en la forma externa del lenguaje; no es una lengua, con un sujeto para hablarla. Es una práctica que tiene sus formas propias de encadenamiento y de sucesión*" capaz de producir significado. Para Foucault, un discurso no consiste solo en un "*conjunto de signos (de elementos significantes que remiten a contenidos o representaciones)*" sino que está determinado por "*prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan*" (Foucault. 1985. 81) y por lo no dicho, que muchas veces puede ofrecernos más datos sobre el discurso. Es así como al hacer su famoso análisis de *Las meninas* de Velásquez, Foucault evidencia los discursos de una época acerca de la representación, el autor y el arte, a partir de la disposición de las figuras, los objetos y los espacios en la pintura. (Foucault. 2008. 21-34)⁴

Lo que interesaba a Foucault de los enunciados aparentemente homogéneos es su discontinuidad y singularidad en un momento histórico determinado, en su carácter de acontecimiento sujeto a repeticiones y transformaciones y "*ligado con las situaciones que lo generan y con las consecuencias que provoca, y (que) guarda, a su vez, un vínculo con los enunciados que lo preceden y siguen*" (Palleiro. 2008. 86). A partir de esto el objetivo es establecer los juegos de relaciones que constituyen un discurso a partir de sus manifestaciones concretas y en *la inmediatez del momento histórico de su producción* (87).⁵

⁴ Somos conscientes que en este mismo texto Foucault también advierte que "*la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita (...) Son irreductibles uno a otra; por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice...*", con lo cual la intertextualidad, si no imposible, tendría, al menos para Foucault, un límite infranqueable. Eso mismo queda al descubierto en este trabajo, o en todo caso en la "musicalidad" de Caicedo.

⁵Walter Benjamin casi dos décadas antes ya había planteado un sistema de interpretación semejante a partir de lo que él llamaba constelaciones. Estas no era otra cosa que el planteamiento relaciones entre elementos considerados diferentes y distantes de la sociedad y la cultura para elaborar crítica social. Es

Esto permite superar las interpretaciones que supeditan la comprensión de un enunciado a la *subjetividad psicológica* o a un *sujeto trascendental* (Foucault. 2005. 90), dado que el o los sujetos productores del discurso se encuentran inmersos en una múltiple, heterogénea y difusa red de enunciados. Es por esto que

La relación que se establece entre los distintos tipos de enunciación no está dada por la unidad del tema, ni por la conciencia idéntica de un sujeto trascendental, sino por la especificidad de una práctica discursiva. El discurso será, sobre todo, un campo de regularidades para diversas posiciones de subjetividad; esto es, un espacio heterogéneo de convergencia de una red plural de subjetividades fragmentarias. (Palleiro. 89)

Aplicada a la literatura esta propuesta posibilita profundizar en las relaciones que un texto literario, comprendido como un enunciado, establece con otros enunciados, sean textos literarios, manifestaciones artísticas, prácticas sociales, superando así categorías como las de influencia o autoridad y poniendo en primer plano la exposición de las relaciones y sus funciones. Es decir, el foco en los análisis pasa de quién influyó a quién, a analizar qué función cumplen los diferentes elementos que instauran relaciones al interior de un enunciado.

1.4.3. La función y el enunciado

Para los alcances que el término *función* tendrá en nuestro análisis nos atendremos a una definición general. La *función* es la contribución de uno o varios elementos y sus posibles relaciones a la totalidad de un enunciado (Bajtín. 2008. 249). En otras palabras, cuando queramos establecer la función de un enunciado en la novela que nos compete, analizaremos cómo éste se relaciona con los otros enunciados presentes en el relato y con el discurso vehiculado en él.

así como logró poner en relación los poemas de Baudelaire con la arquitectura parisina de mediados del siglo XIX para exponer el lugar que el sujeto, el artista y la obra de arte ocupaban en la sociedad capitalista de este siglo.

En cuanto al enunciado, en su *Estética de la creación verbal* (2008) Mijaíl Bajtin lo propone como la *unidad de la comunicación discursiva*, en oposición a las tradiciones lingüísticas que afirmaban a la oración como la unidad mínima de sentido (259-261).

Para el teórico ruso

La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjunto de palabras; la gente habla por medio de enunciados, que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjunto de palabras, oraciones. El enunciado puede ser constituido tanto por una oración como por una palabra, es decir por una unidad del discurso (...), pero no por eso una unidad de la lengua se convierte en una unidad de la comunicación discursiva. (261)

Su punto de partida es el hecho de que una misma palabra u oración puede cambiar completamente de sentido dependiendo del contexto de enunciación. Es por eso que el conocimiento y comprensión de este contexto es fundamental para comprender un enunciado.

Asimismo hay enunciados simples, como los que se emiten en un diálogo casual entre dos amigos, y hay enunciados complejos que están constituidos por varios enunciados. En este último grupo tenemos a las obras y expresiones artísticas y científicas, que a su vez constituyen discursos. En éstos los enunciados presentan un diálogo entre sí en el que es posible descubrir *redes discursivas* que ponen en juego diferentes voces de la tradición y del contexto en los que se encuentra inscrito el enunciado, con el contexto de recepción, lo que posibilita la construcción de nuevos discursos (Palleiro. 127).

En nuestro caso, tomamos a *Qvlm* como un enunciado-discurso que incorpora otras tradiciones discursivas (o enunciados ajenos), además de la literaria, modificando tanto el discurso literario como las otras tradiciones que participan de él. “Una obra es eslabón en la cadena de comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (Bajtin. 262) De esta manera Bajtin abre las puertas para que en las teorías de análisis del discurso se superen las barreras de la expresión verbal.

1.4.4. La intertextualidad

En sus reflexiones sobre el *problema del texto* Bajtin propone que las investigaciones en campos como el lingüístico, el filosófico y el histórico-literario se desarrollan en *zonas fronterizas*, limítrofes entre diferentes saberes, que encuentran en el texto “*La realidad inmediata (realidad de pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento*” (291). Este carácter fronterizo lo lleva a considerar “*Que si interpretamos la noción de texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica de arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras de arte)*” (291). Dado que el *pensamiento humanístico* es “*pensamiento acerca de voluntades, manifestaciones, expresiones, signos ajenos, detrás de los cuales están las revelaciones divinas y humanas (leyes de los soberanos, mandamientos de los antepasados, sentencias y adivinanzas anónimas, etc.)*” (291) el pensador humanista debe interpretar *los pensamientos, sentidos, significados ajenos* que se realizan y presentan en forma de texto.

Estas y muchas otras consideraciones de Bajtin alrededor de la literatura, la tradición, la presencia de voces ajenas en todo enunciado y las tensiones dialógicas presentes en estos, representan una apertura a la interdisciplinariedad y el análisis intertextual en los estudios humanísticos, en particular en los literarios.

Es Kristeva quien comienza a usar el término intertextualidad para referirse a la propiedad del texto literario que surge de la construcción del mismo “*como un mosaico de citas, como absorción y transformación de otros textos*” que se instala en el lugar que antes ocupaba la intersubjetividad (Kristeva. 190). Entendido así el texto, la palabra literaria “*no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior y actual*” (188).

En cuestión de unos pocos años el término adquirió una fuerza inusitada y fue objeto de múltiples interpretaciones y usos. Desiderio Navarro dice al respecto:

Las diversas pero estrechas relaciones del fenómeno de la intertextualidad con tendencias y problemas teóricos de la máxima actualidad, como el postmodernismo, el postestructuralismo, el deconstruccionismo, la cultura carnavalesca, la metaficción o el interculturalismo, pero también la intensa intertextualidad de mucha literatura y arte de nuestro fin de siglo, han sobredeterminado la popularidad del tema y se ven abordados por una considerable bibliografía. (Martínez. 2001. 58)

Así la intertextualidad comenzó a ocupar un lugar privilegiado en los estudios culturales de las últimas décadas, multiplicando sus campos de acción y sus interpretaciones.

No obstante, el uso que nosotros haremos de este concepto se atenderá en lo posible a su definición más básica: la intertextualidad como cruce de *textos* - adoptando el *texto* en su sentido más amplio como propone Bajtin -. Así entendida la intertextualidad en relación con el concepto de *prácticas discursivas* de Foucault nos permite analizar en un mismo plano discursivo a *Qvln* como un texto-enunciado en el que se cruzan diferentes prácticas y textos-enunciados, como el rock y sus letras, la salsa y sus letras y la escritura literaria, para así determinar las diferentes funciones que cada uno de estos textos desempeña al interior de la novela y los posibles sentidos derivados de las relaciones entre sí.

2. Contexto literario de la novela *Qvlm*

Escrita entre 1974 y 1976 y publicada un año después, la novela *Qvlm* de Andrés Caicedo se inscribe como una obra particular dentro de un contexto literario amplio y complejo. El fenómeno del *Boom latinoamericano* se erigía como una sombra para los escritores hispanoparlantes, incluso para los escritores que se consagraron en dicho “movimiento”. Mientras algunos escritores buscaban realizar rupturas determinantes con los supuestos cánones del *Boom*, otros aplicaban fórmulas de escritura basados en las obras más representativas del mismo, en una búsqueda desesperada de captar la atención de los mercados norteamericanos y europeos. Asimismo, al tiempo que estos fenómenos se hacían obvios, surgieron autores y obras que al margen del fenómeno comercial del *Boom* desarrollaron nuevos estilos y temas que enriquecieron el panorama literario latinoamericano. Para realizar un análisis como el que pretendemos nos parece fundamental establecer el lugar que la obra de Caicedo ocupa en este panorama.

2.1. El *Boom latinoamericano*⁶

En el marco de un encuentro de intelectuales en el que se discutió sobre el *Boom latinoamericano* en el año 1979⁷, Ángel Rama (1981) nos recordaba ya que el término *Boom* “Tiene su origen en el ‘marketing’ moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo” (56). En un principio, para efectos prácticos, en esto consistió el *Boom*. Un incremento

⁶ Mucho se ha escrito y dicho sobre el *Boom latinoamericano*. En las siguientes páginas más que realizar un análisis profundo sobre este movimiento haremos una somera exploración en función de aquellos aspectos que resultan pertinentes a nuestro proyecto.

⁷ Este encuentro fue convocado y patrocinado por el *Latin American Program del Woodrow Wilson International Center For Scholars (Smithsonian Institution, Washington)* para “analizar el desarrollo y difusión alcanzado por la narrativa latinoamericana” a partir de los años cincuenta (Rama. 1981. 9).

insólito de la demanda de la literatura escrita en nuestro continente, que generó un fenómeno de mercado a nivel mundial. Sin embargo, esto no le resta valor ni importancia a las causas y consecuencias que dicho fenómeno tuvo y aún tiene en nuestro continente⁸.

Ha sido difícil un consenso en la caracterización y descripción de este movimiento literario dadas las diferentes formas en las que se ha asumido su estudio⁹; no obstante, es posible dilucidar en la actualidad una serie de lugares comunes en los análisis que se han desarrollado, que nos permiten aprehender un poco mejor los linderos que sirven de marco a ese fenómeno que llamamos *Boom latinoamericano*.

Si bien el *Boom* tiene claros antecedentes en obras y autores de los años cuarenta y cincuenta, y su influencia llega a la década del ochenta, hay un común acuerdo en fechar el fenómeno editorial y literario entre los años de 1964 y 1972. Básicamente, este es el periodo en el que los protagonistas del *Boom* -Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes - publicaron las obras que sirven de referentes éticos y estéticos al movimiento y que alcanzaron ventas extraordinarias en Europa y América (Garrels. 1981. 290). La dificultad surge precisamente cuando se analizan dichos referentes, dados que sus obras guardan grandes diferencias en cuanto a estilos y temáticos. Esto sin contar a los diez o quince escritores que se consideran periféricos al *Boom* y que de una u otra forma alcanzaron a hacer parte de él¹⁰.

⁸ Al finalizar la década del sesenta eran comunes las críticas y el desprestigio del *Boom* por parte de autores y analistas que encontraron en este un fenómeno del mercado editorial excluyente; lo que ignoraron es que como fenómeno intelectual sus miembros siempre llamaron la atención sobre otros escritores latinoamericanos que se encontraban al margen del circuito editorial de la época (Rama. 54) y que en sí mismo el *Boom* amplió la demanda de los lectores latinoamericanos, lo que a su vez hizo posible la publicación de un sinnúmero de revistas y concursos literarios donde se foguearía y se daría a conocer la nueva generación de escritores latinoamericanos.

⁹ Al abordar el *Boom* y tratar de reducirlo a un objeto de estudio limitado y definible se ha incurrido en clasificaciones de todo tipo. Los diferentes estudiosos, dependiendo de su tendencia, han utilizado criterios geográficos, generacionales, sociológicos, formales, políticos, entre otros.

¹⁰ La crítica siempre ha estado de acuerdo en los cuatro nombres que componen el corpus central del *Boom*; pero además de estos cuatro cada crítico o lector suma sus propios nombres. Autores contemporáneos al *Boom* que alcanzaron cierto reconocimiento en las décadas del sesenta y el setenta y cuyo lugar dentro del corpus depende de los criterios de quien realiza la "lista". Aquí encontramos nombres tan diversos como los de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Alejandro Carpentier, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, entre otros.

Entre las características que algunos citan como comunes a un número importante de estos autores se encuentran: la profesionalización del escritor-artista - en ocasiones en función de la demanda -; la intelectualización del rol del escritor, que de pronto se convierte en algo semejante a una estrella pop (Viñas. 1981. 25-26), que se enfrenta constantemente a los medios de comunicación; y la politización del autor y su obra en un contexto agitado y convulso¹¹ (Rama. 105-106). En cuanto a las obras, tienden a agruparse dentro del movimiento según diversos criterios: su autor - que se convierte en un referente fundamental -; las alusiones a la realidad política y social de Latinoamérica, en ocasiones cercanas al realismo social de los años treinta y cuarenta; la asunción de una tendencia política bastante marcada; la introducción de hablas populares en los textos y un rescate de los valores tradicionales; los juegos temporales y espaciales en la narración; la experimentación con recursos de la literatura fantástica¹²; y una alegría vital, un optimismo, que atraviesa las narraciones, en contraste con cierto *Taedium vitae* presente en la literatura europea contemporánea (Halperín Donghi. 1981. 154).

Es quizás este último aspecto uno de los elementos determinantes del *Boom*. Tulio Halperín Donghi (1981) destaca que dicha alegría vital “*Se expresa en un brío narrativo que parece traducir la felicidad de estar en el mundo*” e invita al lector a divertirse con el autor. Igualmente, esta narrativa “*Toma a la vez sus temas de una realidad hispanoamericana vista en el pasado más problemáticamente: invita a gozar de la varia riqueza de un mundo visto hasta la víspera en tonos más sombríos y amenazantes*” (154-155), al mismo tiempo que sin militancia ni escapismos evoca el *calvario hispanoamericano* desacralizándolo con una escritura amena y en apariencia liviana. Escritura que fue devorada por una masa lectora militante que guardaba esperanzas de un cambio radical en la historia de Latinoamérica.

¹¹ Saul Sosnowski (1981) decía al respecto: “*Ante la magnificación de la historia concreta, ese viejo problema de la responsabilidad del escritor ante la sociedad adquiere matices más urgentes, acorta las mediatizaciones e impone obligaciones más inmediatas*” (192).

¹² El uso de estos recursos son los que se encuentran en las bases del *Realismo mágico* de García Márquez y de lo *Real-maravilloso* de Carpentier. Elementos, que sin ser la constante de la producción de este periodo, muchos consideran característicos del *Boom latinoamericano* y que fueron usados por muchos para captar la atención de un mercado europeo y norteamericano ansioso de lo exótico y extraordinario de ese otro mundo.

La ruptura con esta alegría y este aire esperanzador, da lugar a que se date el fin del *Boom latinoamericano* alrededor del año 1972 y se empiece a hablar de una nueva narrativa latinoamericana que es denominada por Mónica Bernabé como *La narrativa del desencanto*¹³.

2.2. *La narrativa del desencanto*

Al teorizar sobre movimientos artísticos y culturales las fechas siempre resultan algo arbitrarias. El año de 1972 que mencionamos antes, más que una fecha de defunción o nacimiento es un punto de referencia que nos permite ubicar una serie de fenómenos en el tiempo. Decimos que en este año finaliza el *Boom* ya que ciertas características de la producción y el consumo de la literatura latinoamericana que primaron en el mercado durante la década anterior, cambiaron de la mano de un número importante de transformaciones en el contexto histórico y político en todo el continente americano alrededor de dicho año. Estos cambios, al tiempo que fijaron temas y estilos de las obras que se escribirían en los siguientes años, también hicieron visibles obras y autores que surgieron al margen del *Boom* en el mismo periodo que este copó los mercados y los intereses de la crítica.

Hacia finales de la década del sesenta, se empezó a constituir un nuevo tipo de intelectual y de escritor en Latinoamérica al margen del gran despliegue mediático y de las fórmulas editoriales, el cual desarrolló una obra altamente transgresora, que si bien se nutre de las experiencias y las obras de sus antecesores y contemporáneos, rompe con la tradición que a lo largo del siglo XX politizó e ideologizó la literatura. Está lejos de tratarse de un intelectual esteticista, conformista o condescendiente con el orden instaurado en las repúblicas suramericanas; su crítica es una crítica feroz y descarnada; mas un escepticismo frente a los ideales de la modernidad lo lleva a rechazar ideologías y proyectos de derecha e izquierda -aun cuando sus sentimientos lo aproximen más a la segunda-. Su obra se desarrolla en el marco de lo que se llamaría por aquel entonces

¹³ Este asunto fue explorado por Mónica Bernabé en el marco de un curso de la Maestría en Literatura Latinoamericana de La Universidad de Buenos Aires en el 2008.

como la *contracultura*¹⁴ y tiene como objetivo principal expresar desde la marginalidad, el desencanto y el inconformismo frente a los modelos culturales, políticos, económicos y sociales del mundo occidental, sin caer en la mesiánica tentación de proponer proyectos alternativos.

En las obras escritas desde la década del setenta es común encontrar críticas al espíritu revolucionario y optimista de las obras del *Boom*; múltiples variaciones de la experimentación formal; replanteamiento de la identidad y de las voces narrativas; cuestionamiento y parodización de la realidad y las tradiciones populares y letradas; la aparición de la violencia cotidiana - al margen de la realidad histórica y política -; el protagonismo de los jóvenes y la juventud en los textos; la exposición de un erotismo desacralizado; uso de recursos de la oralidad urbana; e inclusión de juegos intertextuales con prácticas discursivas populares, como el cine, el rock, la radio, la televisión, etc. (Giraldo. 2005. XXIII)

Algunas corrientes críticas enlazan estas transformaciones en el panorama cultural y literario con los estudios que desde la filosofía y la sociología - en sus líneas *estructuralista* y *post-estructuralista* - se han realizado sobre la postmodernidad. Estas lecturas parten de la premisa que el tiempo, el espacio y el sujeto de la modernidad y la concepción que de estos se tiene, sufren cambios sustanciales a lo largo del siglo XX que modifican desde las formas de relaciones entre los seres humanos y de estos con su entorno, hasta las formas de comprender la ética y la estética. Así en los análisis literarios los conceptos de escritura, realidad, ficción, parodia, texto, entre muchos otros, son revaluados para establecer nuevos vínculos y relaciones entre el texto literario y el mundo. La idea de originalidad es desplazada por la de intertextualidad y por ende la figura del autor pasa de ser la de un genio creador, a un compilador e intérprete de huellas ya existentes en el mundo (Rodríguez. 2000. 64-68).

¹⁴ Por *contracultura* se entiende aquí tanto al “movimiento” mundial que se generó en los sesenta y principios de los setenta alrededor del movimiento hippie, el *rock’n roll* y las nuevas izquierdas que enfrentó el sistema en defensa de los derechos y las libertades individuales, como ciertos fenómenos sociales que, a lo largo de la historia, y al margen de las culturas dominantes han propuesto, defendido y vivido formas y estructuras de vida alternativas, caracterizadas “por la afirmación del poder del individuo para crear las condiciones de su propia vida más que para aceptar los dictados de las convenciones y las autoridades sociales que les rodean ya sean generales o subculturales”. (Goffman. 2005. 60)

Dichos desplazamientos se evidencian, según esta tendencia crítica, en la producción literaria latinoamericana contemporánea, en las formas en las que los autores se auto-ficcionalizan en sus obras; las alteraciones temporales y espaciales; en la fragmentariedad; en el uso del collage como técnica de escritura; la parodia y ridiculización de los metarrelatos de la modernidad; y el cuestionamiento y la transgresión de la literatura, entendida como arte mayor o como expresión de una *cultura letrada*.

En esta “nueva” narrativa podemos incluir un número considerable de autores, más aún si tomamos en cuenta que las caracterizaciones que se hacen son amplias y, por qué no decirlo, abstractas: desde Álvaro Mutis a Fernando Vallejo, pasando por Mauricio Rosencof, Néstor Perlongher y Roberto Bolaño; Desde Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante¹⁵, hasta José Agustín y Andrés Caicedo. Ahora bien, al hacer un somero recorrido por la carrera de estos autores, encontramos que los textos que comprenden las características mencionadas para aprehender la literatura *post-boom* son escritos, en su mayoría, en las décadas del ochenta y el noventa, y que sus obras más representativas fueron escritas cuando sus autores estaban cerca de cumplir los cuarenta años o después¹⁶. Esto resulta pertinente para nuestros intereses dado que destaca el lugar de la novela *Qvlm* y de Andrés Caicedo como precursores o casos *sui generis* en la historia de la literatura colombiana y latinoamericana, al menos si tomamos el *Boom* y la narrativa del desencanto como referentes.

Quizás, el único referente concreto contemporáneo con el que podemos comparar la novela de Caicedo sea la obra de *La onda mexicana*.

¹⁵ Los casos de Cabrera Infante y Puig son muy interesantes. Algunas de sus obras más representativas fueron escritas y publicadas en los sesenta y compartieron algunos créditos con obras del *Boom* -incluso hay quienes incluyen a Cabrera Infante como uno de uno de sus narradores periféricos- sin embargo, los análisis de sus obras los ubican más cerca de la aquí denominada narrativa del desencanto.

¹⁶ Álvaro Mutis nació en 1923 su libro *La mansión de Araucaíma* fue escrita en 1973 y su saga de Maqroll el gaviero entre 1986 y 1993. Guillermo Cabrera Infante nació en 1929 y escribe *Tres tristes tigres* en 1964. Manuel Puig nació en 1932 y su primera novela data de 1968. Mauricio Rosencof nació en 1933 y su incursión en la narrativa es posterior a 1985. Fernando Vallejo nació en 1943 y escribe *Los ríos azules* en 1985. Néstor Perlongher nació en 1949 y su novela *El fantasma del sida* es de 1988. Roberto Bolaño nació en 1953 y alcanzó el reconocimiento con su novela *Los detectives salvajes* de 1998.

2.3. *La onda*

Este fue el nombre dado por Margo Glantz a un grupo de escritores que a finales de los años sesenta y principios de los setenta desarrollaron una narrativa transgresora y marginal respecto al *Boom* que tenía como protagonistas un lenguaje experimental, manifestaciones culturales provenientes de la cultura pop y de los medios de comunicación masiva y personajes casi siempre jóvenes, representantes de la movida contracultural urbana de México.

El nombre proviene de un cuento breve de José Agustín escrito y publicado en el año 1968 llamado *Cuál es la onda*¹⁷, que es reconocido como un hito de la literatura mexicana por la experimentación formal con recursos de la poesía y las canciones de *rock*, estableciendo párrafos compuestos por “versos”¹⁸; la inclusión de frases y palabras en inglés y francés, en ocasiones citando o aludiendo directamente a canciones de The Beatles o The doors; al igual que el uso de palabras del *albur*, un lenguaje propio de los adolescentes mexicanos, proveniente del habla de las clases bajas en la frontera con Estados Unidos, y modificado en las ciudades al mezclarse con el *slang* del rock’n roll y el nuevo cine norteamericano (Mazón Gómez. 2007. 27-37). En esta misma línea Margo Glantz afirma que con Agustín y los escritores de *La onda*

El joven de la ciudad y de la clase media ingresa en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentido al humor - que puede provenir del MAD o del cine y la literatura norteamericana (...) - (Onda y escritura. 2011)

El mismo José Agustín afirmó que una de las características más importantes de “esta movida” fue el hecho de que jóvenes escribieran literatura para jóvenes (Mazón Gómez. 35), lo que representa una ruptura con una tradición en la que el escritor se consagra y alcanza la madurez después de los cuarenta años, y en la que cualquier texto de calidad

¹⁷ En realidad este cuento hace parte del tercer acto: *High tide and Green grass* de la obra teatral *Inventando que sueño: Drama en cuatro actos* escrita por Agustín; pero ha sido reconocido como un relato en sí mismo dadas las características del texto.

¹⁸ Uno de los mejores ejemplos se encuentra en un momento del relato que una pareja ingresa en un cuarto de hotel y la protagonista dice

*Qué emoción, estoy en un hotel con un tipo ingenioso
Y hasta gro*

se

ro

te. (1968).

escrito antes de esta edad es considerado precoz. Debemos considerar que la elección de este uso del lenguaje y de referencias extratextuales definen un lector que se encuentra por fuera del circuito letrado tradicional y empieza a considerar y al mismo tiempo a configurar un nuevo lector, que prioriza la expresión y la inmanencia propias de la cultura pop, sobre la literatura misma, entendida como manifestación de la alta cultura. En otras palabras lo que logran estos autores es introducir a la literatura, sin eufemismos y prejuicios, en el circuito de consumo masivo de los jóvenes de los años sesenta y setenta.

Saúl Sosnowski (1981) propone que escritores como José Agustín y Gustavo Sáenz consiguen apropiarse de un espacio adulto por tradición “*con enunciados que conforman una nueva etapa de aceptación literaria*” (207) a través de una *absorción del mundo* con humor, experimentación, idealización de la juventud; al tiempo que registran “*los logros de un lenguaje que ha captado lo central y lo marginado de su orbe*” (208) y exponen una realidad en la que la violencia, el sexo, la música, las drogas, los excesos, la rebelión, la fiesta, la locura, la movilidad y la oralidad, hacen parte de la vida cotidiana (207).

Como lo inferimos antes, de no ser por el carácter marcadamente local de *La onda* este sería el movimiento al que podríamos inscribir a Andrés Caicedo y su novela. Sin embargo, antes de establecer las relaciones y características que aproximan la obra de Caicedo a la de este grupo de autores mexicanos, creemos pertinente analizar la forma en la que la novela de Caicedo dialoga con la tradición literaria.

2.4. ¡Que viva la música!

La literatura colombiana hacia la década del setenta se debatía entre tres tradiciones. Por un lado estaba aquella que encontraba sus raíces en las décadas del veinte y el treinta con autores como José Eustacio Rivera, Tomás Carrasquilla, Eduardo Zalamea y Efe Gómez en cuyas obras se encuentra un aire local, realista y, en algunos momentos, evidentemente americanista, “*con sus variaciones regionalistas, telúricas y criollistas*”, que de alguna manera guarda nexos con el costumbrismo del siglo XIX (Giraldo. 1997. 14). Por otro lado tenemos a la tradición que surge en los cuarenta y que se extiende hasta la década del sesenta, que con autores como Manuel Mejía Vallejo, José Antonio

Lizarazo, Eduardo Caballero Calderón, e incluso Gabriel García Márquez, entre otros, presenta una narrativa responsable y comprometida, que en manos de intelectuales probos, denuncia y da testimonio de la grave situación que vive el país¹⁹ (15). En estos años se fija algo semejante a un canon en la literatura colombiana que construye fuertes lazos con el realismo y la historia. En las obras más representativas de este periodo²⁰ se puede observar un interés particular en denunciar las desigualdades sociales y económicas que caracterizan el siglo XX en Colombia; el crecimiento de las ciudades y la tensión que este proceso genera entre lo rural y lo urbano; la incipiente industrialización del país y el surgimiento de una clase obrera; las tensiones políticas que hicieron posible un masivo derramamiento de sangre en la década del cincuenta; y la presentación realista y cruda de episodios de la violencia entre liberales y conservadores. Finalmente la tercera tradición que nosotros establecemos es la del *realismo mágico*. Si bien para inicios de los setenta fue un fenómeno demasiado reciente como para considerarlo una tradición, en todo el sentido de la palabra, la sombra e influencia que generó el fenómeno de *Cien años de soledad* (1967) en la literatura colombiana, adquiere tanto peso como las tradiciones antes mencionadas. Muchos escritores creyeron encontrar en el *realismo mágico* y en lo *real-maravilloso*²¹ las herramientas para expresar el mundo y la esencia latinoamericanos, convirtiendo en norma las estrategias presentadas por autores como García Márquez y Carpentier.

Obviamente hubo lugar en la tradición para algunos disidentes. Fernando González, Gonzalo Arango y los nadaistas, Fernando Cruz Kronfly, Álvaro Cepeda Samudio, escribieron obras contestatarias, algunas de ellas con experimentación formal y temática; no obstante, no lograron generar constantes o referencias claras para los autores de las generaciones posteriores al setenta.

¹⁹ En este periodo se recrudece la violencia en Colombia. Tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 se da inicio a un periodo de violencia entre el estado y diferentes guerrillas que al mismo tiempo que evidencia la inequidad y la profunda crisis social que se vivía en aquel entonces, siembra los gérmenes de la guerra que se vive aún en este país.

²⁰ *Aires de tango* de Mejía Vallejo, *El día del odio* de Lizarazo, *Siervo sin tierra* de Caballero, *La hojarasca* de García Márquez, entre otras.

²¹ La diferencia entre estos dos conceptos tan comúnmente confundidos radica en que para los teóricos del *realismo mágico* la introducción de elementos fantásticos en la narrativa depende de la imaginación y las capacidades del autor de manejar los recursos de la literatura fantástica; mientras que para Carpentier, quien crea el término de lo *real-maravilloso*, estos elementos fantásticos dependen enteramente de su existencia en la realidad histórica de Latinoamérica.

Qvln, primer y única novela publicada por Caicedo, condensa algunos recursos y estrategias que distancian su obra de la de los cánones dominantes en la literatura colombiana y latinoamericana.

A pesar de ser una novela de carácter marcadamente local, no pasa por la reflexión sobre la constitución de una identidad nacional o regional, como ocurre en la literatura americanista o costumbrista; Cali, es una *herida abierta* en la vida de sus personajes y más que un escenario o un espacio con unos valores y unas características identitarias predeterminadas, es un personaje más de la novela, uno que hay que describir en su bipolaridad y su locura y que a través de sus calles interactúa con los demás personajes (Romero. 2007. 35). Luis Ospina, amigo de Caicedo, afirma, en su introducción a la edición de *Destinitos fatales* de 1984, que para éste, Cali era “*como una especie de metáfora de su propia vida, entendiendo la caleñidad como una excepción, como una salida por la puerta trasera*”; la ciudad adquiere así una dimensión ontológica y existencial en la vida de cada uno de los personajes más allá de lo que representa geográfica y políticamente en un marco histórico.

El carácter íntimo y testimonial que Caicedo da a su novela genera un principio de verosimilitud que no pasa por los mismos lugares que recorre la verosimilitud en el realismo político o social de Carpentier, Fuentes o Asturias. El uso de la primera persona, el tono franco y confesional, el ritmo frenético, casi automático, de la escritura de Caicedo, están más cerca de los recursos improvisatorios del *Beat* de Jack Kerouac, que de la elaborada creación de un ambiente consecuente con una realidad social del *Boom*.²² Por medio de las voces que aparecen en el corpus caicediano tenemos acceso a ciertos episodios o pasajes de la realidad de Cali y Colombia, y al testimonio de una generación - o al menos un segmento de esta -, pero son voces profundamente subjetivas que expresan más un desasosiego frente a la época y la tierra en la que viven, que una denuncia comprometida y militante. A este respecto Carlos Patiño afirma de la obra de Andrés:

No es un secreto que en sus textos, el Valle del Cauca y Cali están presentes con todas sus cargas (y descargas) sociales y dudas morales. Hay una suerte

²² El estilo de Caicedo se encuentra, al igual que el *Beat* norteamericano, fuertemente influenciado por estilos y ritmos musicales; desde la improvisación precipitada pero meditada a lo Charly Parker, hasta la desfachatez e intensidad de los Rolling Stones.

*de verdad derivada de la observación atenta pero, a diferencia de otros artistas, el discurso de Caicedo no ejerció la denuncia abierta ni asumió la militancia política de izquierda (...) Antes que eso es un incitador que instaura la atmósfera, propicia la anécdota y realza la estructura de narración. Caicedo cuestiona las normas y convenciones con el discreto encanto del saboteador (...)*²³

Al principio del libro el personaje principal y narrador, María del Carmen Huerta, nos relata cómo abandonó el estudio de *El capital* de Marx que le permitió comprender *toda, integra la cultura de su tierra*, asuntos en los que prefiere no pensar porque “*la memoria es una cosa, otra es recordar con semejante filo, semejante fidelidad*” (Caicedo. 7-8). Lo realmente interesante es que el día que abandona estos estudios es el día que inicia lo que ella llama “*su entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo*” (8), una ruptura con la cultura letrada, con la imagen de lo intelectual, para ingresar en la cultura popular y su inmanencia. Este corte puede leerse como una parodia de la forma en la que se venía escribiendo en Colombia y Latinoamérica sobre la cultura popular, siempre desde preceptos y conceptos políticos, sociológicos, ideológicos, donde el pueblo aparece - siempre a través de la lupa y la distancia del intelectual responsable - mitificado o idealizado.

En otro aparte del libro satiriza al estudiante y docente universitario de izquierda que politiza cualquier gesto, a los activistas con conciencia social pero sin experiencia vital. Para la protagonista “*cuando llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada*” (36).

La obra en sí misma está plagada de burlas, de parodias y críticas a las figuras de autoridad, a políticas institucionales, a la intelectualidad de izquierda, a los estamentos más conservadores de la sociedad colombiana, a la literatura, inclusive al rock, la salsa y sus seguidores, esos jóvenes sacralizados por algunos, pero que en la novela aparecen con el *cerebro raspado* (57). De ahí la dificultad de realizar análisis de esta novela consecuentes a una postura ideológica.

²³ Patiño, Carlos; “*Una hermosa modelo que se convirtió en vampiro*” ensayo publicado en la edición de *Angelitos empantanados* de la colección Cara y Cruz de editorial Norma, Santa fe de Bogotá, 1995.

Por otro lado, la obra de Caicedo también toma una distancia del “canon” macondiano caracterizado por la exaltación de las tradiciones locales - con tintes míticos y folclóricos - y por el uso de recursos de la literatura fantástica en relación a la historia o las costumbres de los pueblos latinoamericanos. En *Qvln* la tradición se encuentra estrechamente ligada a la adultez conservadora, a la autoridad, a un pasado que ata y que impide u obstaculiza la ruptura, el conocimiento y disfrute de lo nuevo. La protagonista y los diferentes personajes que atraviesan la historia se caracterizan por dejar atrás las costumbres de sus padres. Se visten de una forma diferente, escuchan otra música y viven un presente sin pasado ni futuro. La tradición y la cultura que les interesa nacen con el rock, la salsa y el cine. Quedan a un lado las raíces autóctonas y rurales que plagan al realismo mágico. De hecho para la protagonista “La cultura” como valor acumulado de conocimiento depende del discernimiento y posibilidad de acceso a productos e información de la cultura popular juvenil: la posibilidad de identificar a una cantante de rock (7), una canción (25), una película (22) o una actriz (7); el infinito mundo de sensaciones que se abre al escuchar la música (16); la historia de las bandas de rock (70-72); el conocimiento y puesta en práctica de los pasos de baile (114); los discos a los que se tiene acceso (101). No debe extrañarnos que al final de su libro en lugar de exponer una bibliografía, el autor presente una discografía de rock y salsa que inscribe a la obra en la tradición a la que se adhiere (Sosnowski. 222).

En cuanto al uso de elementos provenientes de la literatura fantástica, aparecen en la obra de Caicedo en el marco del delirio y el consumo de drogas y sustancias alucinógenas. Un excelente ejemplo es la escena hacia el final de *Qvln* en la que María del Carmen en compañía de su pareja mata a un “gringo” y abusan de la novia de este en medio de un “viaje” de hongos (156-176).

En el texto, finalmente lo que se proyecta es un desencanto del mundo, de la vida, que la narradora propone como un *malestar* de su generación, “*la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo*” sino una generación que se *definió en las rumbas, en el mar, en las orgías*; una generación que nada innovó porque todo estaba ya innovado y cuyo único objetivo era “*no retroceder, minar todos los cimientos de la sociedad, hasta los cimientos que excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas*” (57) dejadas por ellos.

En este sentido se pueden establecer nexos entre la obra del autor caleño y la para aquel entonces incipiente, “cultura *punk*”. Así como el *punk* nace - con su violencia, su anarquismo y su transgresión adolescente - de las cenizas que dejaron el desencanto y la frustración generada por el fracaso de los ideales contraculturales en el mundo anglosajón; la obra de Caicedo nace de forma prematura, con escepticismo y desencanto, de las agonizantes llamas de las inútiles revoluciones latinoamericanas que sucumben ante el impulso de las nuevas dictaduras. Es así como podemos establecer un vínculo con las narrativas del desencanto que Mónica Bernabé describe de la siguiente manera:

Hacia fines del siglo XX y principios del XXI, junto con el registro del fracaso de las utopías y el progresivo abandono de la retórica del realismo mágico o de lo real maravilloso, en especial, el que aportaba al verosímil “macondista” de América Latina, se inicia un proceso de desencantamiento. Las narrativas del desencanto operan con estrategias de legitimación y autoridad bien diferentes a la retórica anterior. En el contexto impuesto por la globalización, las sociedades mediáticas, la pérdida de ciudadanía y la caída del Estado de Bienestar, se observa el abandono del topos imaginario que presuponia un “nosotros” inclusivo y una paulatina retracción de los escritores en relación a sus participaciones en la esfera pública, una modificación en las formas de intervención y un debilitamiento del ideal asociativo causado, entre otras motivaciones, por los múltiples exilios y desencuentros. En las nuevas formas narrativas se inscriben los efectos de la persecución impuesta por las dictaduras militares, la progresiva implantación de los modelos neo-liberales y el escepticismo resultante de la comprobación de los límites de los proyectos revolucionarios de las décadas del sesenta y setenta.²⁴

Es unánime para los diferentes teóricos que se han acercado a *Qvlm* - Giraldo, Pineda, Sosnowski, Malin, Shouse, entre otros -, que este es un texto que pertenece por sus características generales a la nueva narrativa latinoamericana: los temas, la parodización de la cultura, la inclusión de textos extraliterarios, las alusiones al rock, la salsa, el cine, la radio, la ruptura con las tradiciones y formas literarias convencionales, el uso de jergas urbanas, el escepticismo frente a los proyectos de la modernidad. Anticipamos, no obstante, ciertas distancias entre la obra de Caicedo y estas narrativas, en parte porque esta última encuentra sus expresiones más representativas en las décadas del ochenta y el noventa; en parte por la edad en la que sus autores alcanzaron el

²⁴ Este fragmento hace parte de la presentación del curso “Estrategias de representación de la narrativa latinoamericana: Medio siglo entre el encanto y el desencanto (1950-2000)” mencionado antes.

reconocimiento²⁵. En Latinoamérica es posible encontrar algunos autores que ya en los setenta habían iniciado procesos de experimentación formal y temática, exponiendo cierto desasosiego e incertidumbre que comenzaban a ser casi que un clima de época, pero por diversas razones sus obras no se constituyeron como una alternativa a la tradición hasta avanzados los años ochenta o por sus características se adscriben a alguna de las corrientes vigentes en la época²⁶.

En lo que respecta a la excepcionalidad de *Qvlm* en el canon literario de la década del setenta hemos encontrado tres razones fundamentales²⁷ que permiten destacar esta novela como un caso particular: primero, al hacer un recorrido por las principales obras narrativas publicadas en esta década descubrimos que en su mayoría fueron escritas por autores que pertenecían a una generación anterior a la de Caicedo. Esto tiene implicaciones en lo temático y formal, puesto que la exposición del fenómeno juvenil y otros elementos de la cultura popular, que son protagonistas en la novela de Caicedo, aparecen en la obra de estos autores enfocados en otro periodo como los años cincuenta y sesenta o desde un punto de vista ajeno a la perspectiva juvenil posterior al 68 y sus implicaciones. Aquí podemos incluir autores como Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante que escribieron desde los sesentas obras que pertenecen a la narrativa del desencanto o posmoderna, pero que guardan diferencias notables con la obra de Caicedo.

Segundo, los autores de la generación de Caicedo que ganaron algún premio y publicaron en estos diez años, no alcanzaron reconocimiento más allá de este periodo, o serían reconocidos por las obras escritas en las décadas posteriores. En este punto somos conscientes que la obra de Caicedo tuvo un destino diferente debido en gran

²⁵Sabemos que este último criterio puede ser considerado fútil, más aun si tenemos en cuenta las circunstancias que rodean la muerte de Caicedo y que de alguna forma influyen en el reconocimiento de su obra. Pero creemos que la edad tiene relevancia a la hora de analizar ciertas características que hacen de *Qvlm* una obra particular en la tradición latinoamericana.

²⁶*Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero es un buen ejemplo de esto. Una excelente historia que se desarrolla en la Bogotá de los setenta a través de la mirada de un poeta joven y fracasado.

²⁷A estas tres razones fundamentales sumamos una, no tan pertinente a un análisis literario, pero no menos importante en un contexto general: Colombia tuvo pocos íconos juveniles contraculturales. Los jóvenes que surgieron en este periodo en la televisión o la música hacían parte del *stablishment* o no lograron trascender pequeños circuitos. Caicedo vino a llenar ese vacío para los adolescentes colombianos, la figura icónica de un joven que escribió para jóvenes, que se atrevió a decir lo que pensaba y que transgredió todas las convenciones, incluso la vida misma. Un joven que en apariencia fue consecuente con el aborrecimiento de la vida adulta quitándose la vida antes de llegar a serlo. Para muchos de sus contemporáneos y algunas de las personas que crecieron en los ochentas y noventas Caicedo es la versión local de Jim Morrison, Janis Joplin, Sid Vicious o Kurt Cobain.

parte a la mitificación de la que fue objeto el personaje y sus escritos tras su suicidio; lo que no modifica el lugar que esta novela y su autor ocupan en la actualidad en la narrativa colombiana. En este grupo encontramos autores tan diversos como Roberto Bolaño, Fernando Vallejo y Álvaro Pineda Botero, contemporáneos de Caicedo que empezaron a escribir en los años setenta, pero que son reconocidos por sus obras publicadas a partir de los ochenta.

Tercero, son muy pocas las obras que en las décadas del sesenta y el setenta plasman con tal fidelidad y calidad fenómenos sociales, éticos y estéticos en relación a prácticas discursivas extraliterarias - como el rock y la salsa -, que solo hasta unos años más tarde serían reconocidas como fundamentales para comprender la transformaciones de las que fueron objeto la sociedad y la cultura en las décadas mencionadas. En este tercer grupo encontramos las obras de José Agustín y Gustavo Sáenz en México, los autores más representativos de *La onda*, que desde mediados del sesenta se destacaron por incluir en su narrativa recursos y elementos hoy reconocidos como posmodernos y por centrar su atención en los movimientos populares y contraculturales que en este periodo se dieron en torno a los jóvenes.

Si hay un antecedente en Latinoamérica de lo que hace Caicedo en su novela ese es *La onda*²⁸. Ya mencionamos algunas características de esta narrativa, la transgresión de los cánones, la marginalidad, la experimentación con el lenguaje y las diferentes formas del habla, la recurrencia a elementos y expresiones de la cultura pop y los medios de comunicación masiva, la exaltación de la juventud en oposición a los preceptos de la vida adulta y las referencias intertextuales con enunciados literarios y extraliterarios. En esta misma línea de trabajo en su texto *Onda y escritura: Jóvenes de 20 a 33* Margo Glantz define a *La onda* como un grupo de escritores que

Manejan el collage (...), la parodia, la caricatura, la alusión a obras capitales de la vanguardia (...) juegos de variaciones temáticas que hacen repercutir el ritmo de la música actual en la escritura (...), la cinetización de la mente, tanto en su relación con los cambios ópticos que el cine ha impuesto (...) como en la perspectiva distinta de espacialidad y temporalidad.

²⁸ Sandro Romero Rey (2007) al hablar de los gustos literarios de Caicedo nos recuerda que a Caicedo siempre le atrajeron los escritores que tocaron el tema de la adolescencia y la infancia, entre estos se encontraba José Agustín con su novela *Se está haciendo tarde (Final en Laguna)* de la que Romero dice que los jóvenes caleños sabían cuántos cigarrillos de marihuana se había fumado el protagonista en toda la novela. (38)

No es difícil establecer las relaciones entre este movimiento y la obra de Caicedo a partir de dichas características. Los personajes de los textos de Caicedo siempre se mueven al margen, como la protagonista de *Qvln* que nos cuenta su historia desde un apartamento donde vive desclasada, prostituyéndose, después de haber tenido un futuro promisorio como miembro de la burguesía caleña; o los otros jóvenes que aparecen en la historia: drogadictos, homicidas, parricidas, violadores, locos.

En cuanto al lenguaje *Qvln* es una obra rica en recursos. Trabaja con la oralidad propia de los jóvenes al tiempo que explota los recursos que ofrece la escritura. Esto es importante dado que no se trata de simplemente transcribir cómo se habla en la calle, el hecho de darle una forma concreta al habla de los jóvenes, de ponerle tildes, de darle una ortografía, establece un juego entre las tradiciones literaria y popular. Casos como “*Si voy pallá es porque pallá vamos*”(Caicedo. 1977. 185) o expresiones como “*voltié*”(51), “*Quiay pelada*”(34), “*porai*”(32), “*friquiadas*”(84), “*gosgrin*”(81), son solo una mínima muestra de lo que se ve en el libro. Puede parecer una perogrullada, pero al tiempo que se “oraliza” la escritura se le da una dimensión literaria al habla popular juvenil que tiene entre sus funciones revelar los cambios sufridos en la sociedad. En este sentido también hay que destacar la forma en que en ocasiones “oraliza” la escritura de la lengua inglesa. Hay momentos en que aparecen palabras en inglés escritas correctamente, pero en otros momentos aparecen escritas tal como se dicen y reemplazando palabras castizas, como “*brodercito*”, “*ful tontería*”(84), “*tengo un bisnes*”(85). A este respecto Jorge Rufinelli afirma sobre *La onda* y lo hacemos extensivo a la obra de Caicedo:

En lo que atañe al lenguaje y a las técnicas narrativas La onda se maneja con libertad respecto a la tradición y así frente al nacionalismo idiomático opone el uso de modismos, frases hechas, o simplemente palabras en inglés (...) que se introducen a su lenguaje subrepticamente (...) (Mazón. 2007. 1)

Para comprender la verdadera dimensión del diálogo entre oralidad y escritura que generan este uso del lenguaje hay que resaltar las formas narrativas que Caicedo desarrolla en su novela. Tenemos a una narradora en primera persona que está escribiendo su historia desde un presente virtual, pero que interpela frecuentemente a un lector-oyente con el uso de la segunda persona creando con ayuda de los recursos antes

mencionados la ilusión de un relato contado a “viva voz” (Taborda. 1998. 51). Así, se da vida a un lector que hace parte de la ficción y que se convierte en narratario (51), lo que genera una fisura en el deslinde de los planos de la realidad y la ficción.

Caicedo también introduce en su relato expresiones de la fotografía y el cine, manifestación de lo que Glantz define como una “*cinetización de la mente*”. Al inicio del libro la narradora describe una impresión después de abrir los ojos diciendo: “*sobre-expuse a las montañas*” (Caicedo. 16); unas páginas más adelante “*y yo le dije gracias parpadeándole en Close up*²⁹” (20); en otro momento la narradora dice realizar un “*barrido*” con técnica de “*flash back*” para describir cómo imagina la escena del despertar de Ricardito el Miserable que sucede a siete cuerdas (62-63); así como el momento que representa un “*movimiento de grúa*” (108). Estos son solo algunos ejemplos en lo referente al lenguaje que se usa en la producción cinematográfica; además la obra está plagada de referencias a películas y actores de cine de los cincuenta y sesenta, y de escenas con un desarrollo narrativo cercano al séptimo arte.

En esta misma línea de experimentación el autor incluye en esta novela múltiples fragmentos de letras de salsa y de rock - además de clasificados de prensa, carteles callejeros y transcripciones de test clínicos -. Lo particular en el uso de letras de salsa y rock es que aparecen en voz de la narradora componiendo diálogos y textos, a veces comillados y otras veces solo identificables por los conocedores de estos géneros. Las páginas de la novela que siguen al descubrimiento de la salsa por parte de María del Carmen están repletas de este tipo de juegos:

Perpleja, atendí la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el Benbé: un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como de pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie (...)
Se llama Teresa, ella 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 cambia 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 (...) (95-96)

Este breve aparte tiene alusiones y fragmentos de letras de al menos cuatro canciones de Richie Ray y Bobby Cruz - *Tin marín*, *Sonido Bestial*, *Jala jala* y *La atará la areché* - y

²⁹ La negrilla es original del texto

una de Héctor Lavoe - *Piraña* -³⁰ y la escena completa que describe la primera “rumba” de salsa que presencia la protagonista tiene referencias de al menos otras cinco canciones de salsa. Más adelante exploraremos las implicaciones de estos juegos; pero baste por ahora con mencionar que es un recurso que pone en crisis las ideas de literatura, de originalidad y de autor, dado que rompe con la tradición literaria, se apropia de textos ajenos para componer textos nuevos y cuestiona la idea tradicional del autor como creador. En este sentido Mazón (2007) afirma, refiriéndose a relatos de *La onda*, que estas referencias extratextuales al ser *compartidas y reconocibles* por un segmento determinado de la población, son concesiones al lector que lo configuran al mismo tiempo como narratario (2).

Debemos aclarar, no obstante, que las semejanzas de la novela *Qvlm* con las obras de *La onda* no se da en todas las dimensiones. Mark Malin (1994) nos recuerda en su artículo sobre la obra de Caicedo que en esta hay un ambiguo mensaje moralista y pesimista que no se encuentra en las obras del movimiento mexicano (105). Mientras en *Cuál es la onda* o *El rey se acerca a su templo* de José Agustín hay cierta idealización del joven y de la forma de vida hippie, incluido el consumo de drogas, en *Qvlm* al tiempo que la protagonista exalta su desclasamiento y su forma de vida relata los efectos negativos que cada una de las drogas que consumió produjo en ella y en las personas que conoció³¹. Las drogas y la música son una opción en la novela de Caicedo, pero no representan una salvación o una mejor forma de vida; para los jóvenes de la obra de Caicedo no hay salidas, solo caída. En este aspecto la obra de Caicedo está más cerca de los lineamientos de la narrativa del desencanto que *La onda* mexicana.

Otra diferencia se da en el rol de la figura femenina. Margo Glantz en su ensayo *La onda 10 años después* destaca que en las obras de este movimiento las mujeres siempre aparecen como objeto, como medio para alcanzar el placer, y relaciona este papel con el machismo que está presente en el albur, en el lenguaje mismo; esto implica que el machismo en las obras es extensión de un fenómeno cultural mucho más amplio. En la novela de Caicedo es interesante la elección de un personaje femenino como

³⁰ Ver las letras de las canciones en el anexo, páginas 124, 128, 137, 126 y 125 respectivamente.

³¹ Sobre los efectos de la marihuana ver página 16; sobre los efectos de la cocaína ver páginas 22 y 23; sobre los efectos del ácido (LSD) ver página 52; sobre los efectos nocivos de drogas médicas como ritalina, mandrax, mequelon, apacil, nembutal, valium y diazepam, ver página 86; sobre los efectos de los hongos ver páginas 156-170.

protagonista y narradora, además una mujer desclasada, una prostituta que no se avergüenza de serlo, que no teme hablar de drogas y de sexo en una sociedad en la que estos temas son privilegio de los hombres. Esta elección puede ser leída como una transgresión más a la autoridad masculina tan presente en las sociedades y tradiciones literarias colombiana y latinoamericana.

Ahora para comprender más a fondo los alcances de la novela de Caicedo creemos pertinente y necesario explorar además del contexto literario, las condiciones y características en las que el rock y la salsa como géneros musicales y prácticas discursivas surgen y se desarrollan.

3. Rock y salsa

Textos y contextos de las décadas rebeldes

La novela *Qvln* es considerada por muchos uno de los mejores testimonios sobre los procesos vividos por los jóvenes colombianos en las décadas del sesenta y el setenta. Probablemente lo sea. Sin embargo, en este capítulo más que establecer la veracidad o verosimilitud de la novela respecto de la realidad, lo que queremos es exponer el marco histórico, social y cultural, en el que se relacionan la literatura, el rock y la salsa, tanto en el contexto de producción de la novela como en el texto mismo. Esto nos permitirá más tarde comprender las condiciones y los límites que determinan dicha relación.

Qvln fue escrita entre 1974 y 1976 y se infiere que la historia narrada por María del Carmen Huertas se desarrolla en los primeros años de la década del setenta. Estos fueron años de una intensa agitación en todo el mundo. Las nuevas estructuras que habían empezado a tomar forma tras la Segunda Guerra Mundial se concretan y se manifiestan con contundencia tanto en expresiones artísticas de vanguardia como en una nueva configuración política, desplazando el sistema de valores y las estructuras dominantes en el mundo occidental desde finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Es la época de la Guerra Fría, del surgimiento y auge de la cultura pop, de las llamadas contraculturas, de la liberación femenina, de la lucha de las minorías por los derechos civiles, de la aparición de nuevos sujetos sociales, de la expansión y evolución tecnológica de los medios de comunicación; también es época de dictaduras y dictadores, de revoluciones políticas y económicas, de auge urbanizador y desplazamiento demográfico del campo a las ciudades. Es un período en el que las

naciones del recién denominado tercer mundo luchan contra las tradiciones en pos de un afán modernizador. (Skármeta. 1981. 265-266)

3.1. El joven como sujeto social

La definición de estos procesos y fenómenos contó con la participación *del joven*: un nuevo sujeto histórico, cuya constitución se llevó a cabo entre los años que sucedieron a la Segunda Guerra Mundial y la década del sesenta, y que se convirtió en protagonista de las transformaciones sociales, políticas y culturales de este periodo.

En Colombia, como en gran parte de Latinoamérica, la definición de este nuevo sujeto se dio en un contexto bastante complejo, del que por ahora baste mencionar algunos aspectos: una considerable explosión demográfica; el crecimiento y desarrollo de economías urbanas industriales que en detrimento de la agricultura, generaron un éxodo de los campos a las ciudades; la fuerte influencia de la economía y la cultura norteamericanas que veían en la vasta y barata mano de obra latinoamericana un agente de producción y consumo inmejorable -peones en una partida contra el comunismo soviético-; los medios de comunicación y nuevas tecnologías que hicieron más fácil el acceso a la información y el contacto con la realidad de los lugares más extremos del planeta; y una transformación de los sistemas de educación pública que permitió el acceso masivo -aunque siempre insuficiente- a los estudios secundarios y terciarios (256). Se podría escribir un libro sólo enunciando las condiciones que permitieron, impulsaron y se opusieron al surgimiento del joven como sujeto histórico en Latinoamérica; pero el hecho es que al igual que en San Francisco, Nueva York, Liverpool, Paris, Berlín, Praga y Pekín, en Buenos Aires, México, La Habana, Bogotá y Cali, miles de jóvenes, obreros y universitarios, marcaron una distancia contundente de las generaciones anteriores y se movilaron en torno a gustos e ideales comunes para abogar por una transformación del orden imperante en sus respectivos países y en el mundo entero.

Es importante destacar que por primera vez jóvenes de todo el planeta empezaron a ser caracterizados por una serie de patrones de consumo³² y comportamiento semejantes que los diferenciaba de los adultos³³: pantalones vaqueros, remeras de colores fuertes, zapatillas, pelo largo, consumo de sustancias psicoactivas, y quizás uno de los aspectos más determinantes, un lenguaje común: el rock'n roll.

En la obra de Caicedo se pueden rastrear todos estos aspectos y muchos más. *Qvlm* presenta una detallada descripción de las formas de vida de los jóvenes que crecieron en Cali en los sesentas y setentas - tanto de los chicos burgueses de una clase alta o media alta como de los chicos de los suburbios obreros -; es cierto que los jóvenes a los que alude el escritor caleño - proyección de sí mismo y de su grupo de amigos³⁴ - no fueron mayoría en su sociedad; pero su existencia se presenta como síntoma y expresión de una cultura y una tradición en crisis.

Qvlm, como su título lo indica, tiene su eje más importante en las expresiones musicales. Los gustos de los protagonistas de esta novela se encuentran determinados por el cine, la literatura, el rock y la salsa. Sin embargo, es en la música y su universalidad donde sus personajes encuentran la posibilidad real de identificación y realización. Al final del libro María del Carmen, la protagonista y narradora dice: “*Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino música*” (185).

³² Lawrence Grossberg afirma en este sentido: “*By 1957, the juvenile market was worth over \$30 billion a year. This was the first generation of children isolated by business (and especially by advertising and marketing agencies) as an identifiable market; despite the sociological differences within the generation, and the cultural diversity of its tastes and styles, the economic strategies were surprisingly successful in constructing a rather coherent generational identity and a singular marketing cluster*”. (Quintero. 169)

³³ La diversa bibliografía a este respecto coincide en afirmar que una de las principales características del periodo en cuestión es la marcada brecha generacional que tiene lugar entre padres e hijos. Sergio Pujol (2007) dice a este respecto: “*Una rígida demarcación separa, desde los 60, a jóvenes de viejos. No parece haber matices: aún se es joven a una edad antes considerada madura y se habla de vejez en relación a personas de más de 30 años (...) El lugar del Otro es ocupado por el adulto. Sus ideas políticas, sus proyectos de vida, su manera de entender -y practicar- el amor, sus valores y creencias más arraigadas, su gusto musical: todo aquello que conforma la cultura de los adultos es impugnado por la población joven*” (56).

³⁴ Estos jóvenes, como queda claro en sus libros, son conscientes de su participación de una clase burguesa y de una cultura letrada. Caicedo como sus personajes tuvo acceso a discos, películas, publicaciones especializadas de rock y cine, por familiares y amigos que viajaban con frecuencia a Estados Unidos y Europa.

La descripción que Caicedo hace de las influencias que tienen el rock inglés y la salsa en la juventud caleña revelan el desasosiego y la desesperanza de un grupo de jóvenes que encontró en estas formas de expresión artística, en las drogas y en la violencia, los medios para *ser* al margen de proyectos, procesos y metas predeterminados por la sociedad, y así, hacer posible una realidad que los distanciara de una forma contundente de la generación de sus padres. En la obra de Caicedo la juventud no es una idea, tampoco la oportunidad de sentirse en comunión con todos los hombres, o la fraternidad en la búsqueda de la libertad, la igualdad y quién sabe cuántos otros ideales modernos: la juventud simplemente *es*. Sin ideales, proyectos o metas.

La desmesurada juventud de los personajes de Caicedo se encuentra en el extremo opuesto del mundo moderno. Al trabajo, a las urbes, a la tan ansiada madurez o adultez a la que tanto aspira el espíritu moderno, a la seriedad y la pesantez, se oponen valores inmanentes que encuentran su fundamento en el derroche y la diversión (Ochoa. 1993. 49). Rock, salsa, drogas, violencia, erotismo, juventud, estallan en la obra de Andrés Caicedo como expresión vital de los deseos y las angustias de un segmento de una generación que creyó haber alcanzado la libertad, y de pronto se encontró a sí misma, ebria y abandonada.

Como el rock tiene en sus inicios la particularidad de ser música hecha por jóvenes y para jóvenes³⁵, Caicedo en su novela se da a la tarea de hacer literatura joven para jóvenes, con las mismas expresiones, los mismos temas, e incluso las mismas influencias que el rock³⁶, y a esto suma la fuerza y la vitalidad de la salsa. Expresiones marginales y afirmativas del inconformismo. El rock representado en la novela por los Rolling Stones es para entonces una manifestación escandalosa, una intromisión de la cultura negra en la hegemonía blanca norteamericana; una violación de la música y el arte canónicos y virtuosos por parte de la cultura popular; una influencia perversa minando los valores más prístinos de las sociedades latinoamericanas, para los

³⁵ “Tanto en su ejecución como en su recepción, el rock es emblema de juventud. Ciertamente no es el primer género de música popular protagonizado por jóvenes (De Alencar Pinto: 2005), pero sí es el primero en afirmar el “ser joven” en oposición al mundo de los adultos”. (Pujol. 41)

³⁶ Caicedo como los roqueros de los sesenta se ve influenciado por el jazz de Parker y Davis, la literatura de Poe, Lovecraft, la *Generación perdida* y el *Beat*, el cine de los años cincuenta y los estados alterados que se logran tras el consumo de drogas.

conservadores, y una invasión cultural norteamericana fruto y simiente del capitalismo, para los hippies latinoamericanistas - que pretendían una identidad indígena-colonial de izquierda -.

Por otro lado, la salsa brava, con Richie Ray como protagonista, es considerada una vulgarización del *son* cubano despojado de su identidad por jóvenes de ascendencia antillana nacidos en los barrios neoyorkinos; mezcla de ritmos antillanos con jazz negro, que por fuera del Caribe es escuchada en barrios marginales, y cuyas letras hablan de ladrones, asesinos e inmigrantes. En el caso de Cali, como bien lo muestra la novela de Caicedo, la salsa es considerada en un principio música de negros³⁷ y pobres, para luego transformarse en el ritmo hegemónico de la ciudad. Y lejos de ser una casualidad, hay que destacar que tanto el rock como la salsa llegan vía Estados Unidos, el rock y la cultura hippie de San Francisco, la salsa y esa nueva cultura maleva, desde Nueva York.

Lo marginal y lo heteróclito convergen en ambos ritmos, como expresión de las necesidades de toda una generación de romper con los tabúes típicos de las sociedades conservadoras de sus padres y abuelos, y en esta línea el principal tabú a derrocar es la negación y satanización del cuerpo y el sexo. El rock y la salsa son expresiones que ponen al cuerpo en primer plano, tanto en la interpretación del cantante, como en la recepción del escucha-seguidor, el movimiento del cuerpo, algunas veces violento, otras veces sensual, es tan importante en el proceso cultural e incluso estético, como la letra misma de las canciones o la musicalidad (Seca. 2004. 23-24). De ahí que los ataques más comunes contra el rock y la salsa los tildaran de obscenos, ofensivos e inmorales.

En *Qvlnm* se tiene acceso a la manifestación local - de una ciudad intermedia de un país latinoamericano - de los fenómenos y procesos que a lo largo de estas dos décadas transformaron el mundo. La mayoría de los escritores de la generación de Caicedo necesitaron varios años para darse cuenta de lo que había pasado en este periodo y poder plasmar su desencanto en el papel. Él lo logró *en vivo*.

³⁷ Hay que recordar que Cali, ciudad cercana a la costa colombiana en el Océano Pacífico y próxima al principal puerto del país, el de Buenaventura, tiene una gran población afrodescendiente.

3.2. Los discursos del rock y la salsa

Pretender hacer en la actualidad una exégesis de cualquier tipo sobre el rock y la salsa presenta la dificultad de abarcar toda una serie de fenómenos culturales y artísticos que a lo largo de los últimos sesenta años han tomado una increíble cantidad de formas y significados. Creemos, no obstante, que una aproximación desde la historia y la sociología nos permitirá comprender las dimensiones discursivas que estos géneros musicales tuvieron en sus orígenes y en las primeras décadas de su difusión, y las implicaciones semánticas que estas alcanzan en la novela de Andrés Caicedo.

El primer impulso al hablar de un discurso del rock y la salsa es acudir a las letras que acompañan la mayoría de las canciones de estos género y analizarlas desde una determinada perspectiva para esclarecer un mensaje concreto; pero la realidad es que en el rock y la salsa las letras y las canciones en sí, a pesar de su manifestación más concreta, son tan solo algunos de los enunciados - en este caso verbales y musicales - que sirven de vehículo a un discurso mucho más amplio y complejo en su semiosis. También se incurre en la tentación de buscar en el pensamiento e ideología de una banda o artista en particular un conjunto de ideas concretas que nos permitan afiliar al rock y la salsa a un discurso socio-político específico en un momento determinado; sin embargo, dada la extensión de este fenómeno y la variabilidad del mismo, resulta imposible identificar ambos géneros con un número limitado de sus intérpretes, aun cuando sea posible e incluso útil descubrir discursos más concretos en algunas de las bandas y artistas del género (como son los casos de los Rolling Stones y de Richie Ray y Bobby Cruz). En este sentido Britos retomando a Foucault propone:

No hay, por un lado, discursos inertes (más que medio muertos ya) y después, por otro, un sujeto todopoderoso que los manipula, los cambia, los renueva; sino que los sujetos discurrentes forman parte del campo discursivo, tienen en él su lugar (y sus posibilidades de desplazamiento), su función (y sus posibilidades de mutación funcional). El discurso no es el lugar de irrupción

de la subjetividad pura; es un espacio de posiciones y de funcionamientos diferenciados por los sujetos.

Para dilucidar con mayor claridad la dimensión discursiva de esos fenómenos que fueron el rock y la salsa en los años sesenta y setenta, hay que emprender “*el análisis de las prácticas en las que los enunciados se expanden, se multiplican, se reproducen y - a través de operaciones precisas y relaciones vectoriales inestables - rigen el juego de interpretación de posibilidades de la experiencia en una época dada*” (Britos).

3.2.1. El rock

El rock, al igual que otros fenómenos culturales, no surgió dentro de un marco estético y ético definido. No hubo manifiestos que pretendieran dictar una serie de normas que establecieran qué era y qué no era rock. Sus orígenes tan variables como eclécticos, sumado a su rápida difusión a lo largo de todo el mundo como fenómeno mediático, potenció la diversidad y movilidad del género. Entre el rock norteamericano y el rock inglés hay tantas variantes como las que podía sufrir el género de un año a otro. Por otro lado, hay que considerar que, al mismo tiempo que se consolidó como expresión musical, se convirtió en una *forma cultural* (Pujol. 13) llena de enunciados verbales y no verbales productores de sentidos heterogéneos que expresaron y aún expresan las posibilidades de experiencia de una época (Britos). Al aproximarnos al rock como discurso, hemos de considerar desde los aspectos meramente musicales, hasta el comportamiento de sus intérpretes y creadores, pasando por las letras, el baile y las dinámicas de mercado en los que se vio inscrito.

El rock como práctica está asociado desde sus orígenes con la transgresión. En primer lugar, su irrupción en el panorama socio-cultural norteamericano de mediados de los años cincuenta fue vista por los estamentos más conservadores como una alteración del orden y el estado de bienestar y opulencia que se dio en Estados Unidos desde el final de la Segunda Guerra. Como ya lo hemos mencionado, la sociedad blanca creyó ver en

el rock'n roll una nueva intrusión de la cultura afroamericana que permeaba a los jóvenes blancos en su ingenuidad y debilidad, y que ponía en la escena cultural un ritmo frenético e inmoral interpretado con impudicia por jóvenes blancos y negros. (Pujol. 41)

A diferencia del jazz, el rock'n roll fue rápidamente apropiado por la industria y por los jóvenes blancos. Durante las décadas del veinte y el treinta las orquestas de jazz eran conformadas por músicos negros en su mayoría y era mal visto que un blanco hiciera parte de orquestas interraciales. Con el rock, apenas se estaba dilucidando su potencial comercial cuando la figura de Elvis Presley se apropió del mercado reconfigurando a través de la música el paradigma racial de los estados del sur. De pronto miles de jóvenes blancos y negros escuchaban la misma música, admiraban las mismas figuras y se encontraban en los mismos espacios. (24-26)

En segundo lugar hay que destacar el rechazo del cual fue objeto el rock en el ámbito musical. Tanto los intérpretes y los seguidores de la música country, como los del jazz menospreciaron de entrada el nuevo género. Los primeros, en gran medida, por razones culturales; el country es una música folklórica de los estados del centro y sur de Estados Unidos que siempre fue relacionada con la tradición y la hegemonía blanca (29) y que, en algunos casos, puede ser abiertamente racista; así que, la fusión de bases del country con ritmos negros generó gran aversión en un importante sector. Los segundos, porque vieron en el rock'n roll, una "*apropiación no consentida*" de sus tradiciones por parte de los blancos (27-28). En la década del cincuenta, tras la senda abierta en los 40 por Charlie Parker, Dizzy Gillespie y otros creadores del estilo bebop, el jazz comienza a abandonar las grandes orquestas y los grandes salones, e inicia su etapa más experimental de la mano de artistas como Miles Davis y John Coltrane. Mientras el jazz daba un giro más conceptual, complejo y de público más selecto, el primer rock'n roll con formas simples y pegadizas buscaba llegar a todo el público posible, como una respuesta al mercado y a los jóvenes que empezaban a identificarse en ese ritmo que los invitaba más a la diversión y el baile que a la reflexión (40).

En tercer lugar, entre 1955 y 1958, durante el primer boom rocanrolero, la revolución que tuvo en el rock una de sus más importantes manifestaciones, fue una revolución del cuerpo. Con personajes como Chuck Berry y Elvis, un cuerpo sexuado y erotizado se tomó la escena musical como nunca antes. El cuerpo comenzó a hacer parte fundamental de la interpretación y del acto de escucha. Un cuerpo extático que baila, o que simplemente se abandona sensualmente al ritmo de las guitarras. Este aspecto que hoy nos puede parecer casi ridículo, representó una de las rupturas más importantes en la segunda mitad del siglo. Es una manifestación de cómo los límites entre lo público y lo privado, entre los principios de realidad y de placer, tan definidos y arraigados en las sociedades protestantes del primer mundo, comienzan a desdibujarse (44-45). “*El rock’n roll significó la posibilidad de sacar a la luz una sensualidad reprimida; no sólo en sus letras y en los movimientos corporales en la manera de bailar, sino también en toda la simbología de estilos y prácticas que acompañó a este movimiento sonoro*” (Quintero. 1998. 177).

No se debe confundir, no obstante, esta subversión al orden con una actitud contestaria o antiautoritaria del rock’n roll (Goffman. 326). Estas transgresiones responden más a una demanda de cambio de la juventud norteamericana, que a una intención explícita de transformar la sociedad. No es casual la rápida respuesta de los medios y la industria discográfica. Una nueva tipología de joven con nuevos intereses y gustos se venía gestando desde hacía un par de lustros y la industria respondió rápidamente: en la literatura, Jack Kerouac, Allen Ginsberg y la generación Beat exaltando una forma de vida nómada, más libre, que cuestiona constantemente la *american way of life*; James Dean, Marlon Brando y una nueva generación de estrellas de cine interpretando roles de jóvenes rebeldes, en películas como *Rebelde sin causa* y *Salvaje*; Elvis y Berry en el *rock* con un despertar de la sensualidad. Fue una época de fuertes cambios en la que se empezó a consolidar la imagen del joven como un nuevo actor social, con gran capacidad de cambio y consumo.

Ahora bien, mientras en Estados Unidos el rock surgió en un contexto de opulencia y bienestar; en Inglaterra las condiciones fueron otras. A finales de los cincuenta el rock se convirtió en la forma de diversión y de expresión de la generación de la posguerra,

que vivía en condiciones precarias en las principales ciudades británicas. Grupos de jóvenes inconformes comenzaron a reunirse para componer y tocar, y en cuestión de un par de años transformaron el género. The Beatles, The Rolling Stones, Cream, son tan sólo algunas de las bandas que han trascendido hasta nuestros días como clásicos del rock (Pujol. 59-60).

Es en los sesenta que el rock pasa de ser un fenómeno mediático norteamericano para convertirse en parte fundamental del panorama cultural a nivel mundial. Los primeros álbumes de las bandas de la ola británica mantienen un formato de estilo y de letras muy parecido al del rock'n roll estadounidense de los cincuenta, con ritmos básicos y letras de un romanticismo juvenil; pero rápidamente, tras el poderoso impacto que tuvieron en el circuito musical las letras de las canciones de Bob Dylan³⁸ (83), el consumo de drogas como LSD y la evidencia de los cambios emergentes en la sociedad, los jóvenes británicos se dieron cuenta del potencial expresivo del nuevo género. Basta con mirar las variaciones que de un disco a otro presentaron las principales bandas británicas después del primer lustro de los sesenta.

El período que abarca de 1965 a 1968 representa una gran ruptura estética, ética y política en el rock. Discos como *Bringing it All Back Home* (1965), de Dylan; *Revolver* (1966) y *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967) de los Beatles y *Their satanic majesties request* (1967) de los Rolling Stones, colaboraron a la transformación del panorama cultural, no solo por la inclusión de sonidos y letras sicodélicas o el gran despliegue de sonidos eléctricos, sino por su valor abiertamente contracultural y su potente crítica al sistema (83). Empieza a darse una conciencia generacional abierta y profundamente contestataria, que encuentra en el rock su más fuerte medio expresivo (Goffman. 401). Letras y ritmo se cargan de sentido y se ataca la segregación racial, las guerras, el establecimiento político y económico que propicia la instrumentalización de

³⁸ Con Bob Dylan la poesía vuelve a ocupar un lugar fundamental en la música popular. Él da un paso más allá y acompaña la poesía y la música con temas sociales y feroces críticas.

la vida y que hace posible la extinción de la especie³⁹, los valores tradicionales de Europa y América.

Cualquier objeto, práctica o valor que pudiera representar una transgresión o un cuestionamiento a la cultura de la postguerra, a la cultura de los padres y los adultos - como la sexualidad libre, las drogas o la rebeldía - podía ser usado en las letras de las canciones o en los discursos de las nuevas estrellas de rock.

En esta instancia es necesario detenernos un momento en lo que encarna la estrella de rock. Hasta la aparición de Elvis, el estrellato era prácticamente una figuración exclusiva del cine. Con el fenómeno desatado en torno a la figura del Rey, los intérpretes y las bandas musicales asumen nuevos roles que, en el escenario y fuera de él, determinan junto con su desempeño musical, el posible éxito o fracaso, la aceptación o rechazo, por parte de la fanática, los consumidores y los medios de comunicación. Así, las palabras o acciones de un intérprete en una entrevista, podían incidir en su popularidad tanto o más que su voz, o su dominio de la guitarra.

Este fenómeno, que podría parecer irrelevante, toma importancia cuando a mediados de los sesenta algunos roqueros como parte de un movimiento generacional de grandes dimensiones se dieron a la tarea, durante algunos años, de ideologizar su estrellato. Participación en manifestaciones públicas por los derechos civiles, cambio de religión, viajes a la India, presentaciones en público ebrios y drogados, conductas sexuales en recitales, eran mucho más que desenfreno o simple rebeldía. Para la época fue coherencia, fue acompañar el discurso musical de acciones y formas de vida consecuentes con el inconformismo y con la necesidad de cambio. Una paradoja más en la historia del rock, la actitud contestataria de las estrellas de rock se convirtió casi que en una condición para el éxito comercial.

³⁹ La Guerra Fría generó a mediados y finales de los sesenta un grandes temores a la posibilidad de una guerra nuclear que acabara con la especie y el planeta.

Finalmente, en el primer lustro de la década del setenta gran parte de la magia y la potencia del rock'n roll parecieron diluirse. Es el inicio del desencanto. Algunas de sus principales estrellas murieron en medio de los excesos de vidas desordenadas; algunas de las bandas se separaron por conflictos personales y económicos o cayeron en el olvido por falta de ideas nuevas que mantuvieran el interés del mercado, y miles de jóvenes que embebidos y ansiosos de ideales se habían volcado a las calles con la intención de cambiar el mundo, se vieron obligados a entrar de nuevo al sistema con el afán de ganarse la vida. Sin embargo, el fenómeno ya había logrado permear mercados y culturas de todo el mundo. Los países latinoamericanos no fueron la excepción, por el contrario, al estar dentro del radio de influencia de las políticas, los medios y la cultura norteamericana el impacto del fenómeno rock fue importante.

3.2.1.1. El rock en Colombia

En Colombia el rock y su difusión demostraron en alguna medida que la juventud como fenómeno social identitario estuvo estrechamente ligado al consumo de ciertos bienes materiales y culturales. Cuando el rock comenzó a aparecer en las emisoras del país a finales de los cincuenta⁴⁰ fue adoptado como bandera por un reducido sector de la juventud colombiana⁴¹. Una juventud urbana, con un capital cultural y económico que le permitía acceder al rock como lenguaje y como producto. Hay que recordar que en la década del sesenta gran parte de la población colombiana vivía o desarrollaba su vida en zonas rurales y que el conocimiento del inglés⁴², como el acceso a una serie de productos y bienes de consumo importados, era privilegio de unos pocos⁴³.

⁴⁰ Las primeras transmisiones de rock'n roll en una emisora colombiana se dieron en 1958 en el programa "Monitor" de Caracol radio, dirigido por Jimmy Reisback. (Urán. 1997. 30)

⁴¹ La impresionante brecha cultural y económica entre las clases altas urbanas y las clases media y baja rurales es cimiento de grandes diferencias. Mientras en el campo un sujeto de 18 años ya es considerado un adulto con todas las responsabilidades que esto supone, en la ciudad un universitario a los 25 años todavía es considerado un joven, poco más que un adolescente.

⁴² Recordemos que en *Qvln* una de las dificultades que tiene la narradora para apropiarse el rock es su conocimiento limitado o casi nulo de la lengua inglesa.

⁴³ Más adelante veremos cómo Caicedo logró plasmar esta situación en su novela; principalmente en la primera mitad en la que el rock es protagonista.

Al igual que en otros países de Latinoamérica la acogida del rock por parte de un sector de la juventud urbana se reflejó en un gran rechazo de la música popular o folclórica y de las tradiciones rurales ancladas en sistemas premodernos. Este hecho, que fue generalizado en todo el continente, en Colombia vino acompañado de un afán o deseo cosmopolita, y de una especie de aversión a los proyectos políticos o económicos - que para entonces, en medio del conflicto del estado con la izquierda y con las guerrillas, hacía énfasis en una reforma agraria y en mejores condiciones sociales para el campesinado y las clases menos favorecidas -. (Urán. 1997. 16)

Así, el rock fue en Colombia un medio que permitió a estos jóvenes diferenciarse de los adultos y de las tradiciones propias de su país, pero que a diferencia de lo ocurrido en México y Argentina⁴⁴ no llegó a ser -sino en contadas excepciones- un vehículo de expresión de carácter social y político. En esta línea no está de más recordar que los movimientos juveniles de izquierda -en su mayoría grupos universitarios con afinidades con las guerrillas- rechazaron al rock hasta bien entrados los ochenta, por ver en este un producto del sistema capitalista que alienaba y pervertía los valores del espíritu latinoamericano y de la revolución. (Urán. 1997. 15-17)

Esta situación se vio reflejada en la producción local de rock. La mayoría de las bandas surgidas en el período acá analizado se caracterizaron por el inglés y los extranjerismos en sus canciones, por el uso exclusivo y excluyente de ciertos espacios y por composiciones alejadas de la problemática social y basadas o copiadas de temas de bandas inglesas y estadounidenses (Cepeda. 2008. 319)⁴⁵. Por otro lado, hay que destacar que un importante sector de esta juventud “burguesa” a pesar de escuchar rock seguía escuchando ritmos y géneros propios de la tradición local y del Caribe, adoptando el nuevo género, no como un medio de diferenciación, sino como una moda que traía consigo tanto el imaginario social de la rebeldía como el del progreso cultural - este último en cuanto el rock fue considerado por muchos como el producto más

⁴⁴ Es difícil generalizar los imaginarios sociales y políticos en torno al rock en diferentes países latinoamericanos (Cepeda. 2008. 322-323) En Argentina, por ejemplo, el rock asumió rápidamente un carácter social, político e incluso nacionalista, que se afianzó en la década del setenta ante los conflictos internos vividos en el cono sur (Pujol. 2007. 166-179)

⁴⁵ Muchas de las canciones de rock que alcanzaron algún éxito en las décadas del sesenta y el setenta fueron versiones en español de canciones que ya habían sido hits en Estados Unidos y Gran Bretaña.

cosmopolita de la sociedad más desarrollada del planeta -. En pocas palabras, se podría decir que en Colombia el discurso de este género estuvo más ligado a una promoción del proyecto de la modernidad que a una crítica del sistema (Cepeda. 326). Sin perder su carácter contracultural, la dimensión contestataria del rock n' roll en Colombia se dirigió hacia la tradición rural, exaltando algunos de los valores de la modernidad y el capitalismo que eran rechazados por los discursos que surgieron en torno al rock en otras regiones.

Esta modificación del paradigma aparece en la novela de Caicedo en diferentes momentos incorporando además el cambio en el discurso del rock que se daría en los primeros años de la década del setenta. En este periodo el rock pierde parte del valor discursivo revolucionario de los años sesenta y empieza a incorporar otros valores relacionados con otras prácticas y dinámicas de consumo. Nuevas corrientes como el rock progresivo o el *Glam* desarrollaron vertientes discursivas en las que ideologías o proyectos contestatarios son irrelevantes y en las que se exaltan la experimentación formal en el rock y el glamour del estrellato dentro del género. Es un movimiento semejante al descrito antes en la literatura. Los grandes metarrelatos de la modernidad entran en crisis -incluso los defendidos por la juventud postmoderna- y una especie de desencanto se planta en el lugar en el que tan solo unos años antes se erguían los ideales de un hombre y un mundo nuevos.

3.2.1.2. The Rolling Stones⁴⁶

Los Rolling Stones es la banda de rock más mencionada y referida en *Qvlm*. De acuerdo con la línea de trabajo propuesta consideramos que un análisis de las características de esta banda y sus canciones en las décadas del sesenta y el setenta pueden servir para abrir o multiplicar los sentidos de la novela de Caicedo. Más

⁴⁶ Esta banda es constituida en un principio por Mick Jagger en la voz, Keith Richards en la guitarra, Brian Jones en la guitarra líder, Charlie Watts en la batería y Bill Wyman en el bajo. Hacia 1969 Jones, fundador de la banda, es despedido por su comportamiento errático y es reemplazado por Mick Taylor, quien renunciaría unos años después y sería reemplazado por Ron Wood, actual miembro de la banda. A su vez Wyman figura más como colaborador que como miembro de la banda.

adelante realizaremos un análisis más concreto de los diferentes enunciados de esta banda que aparecen en la novela, ya que consideramos que tienen una estrecha relación con su temática y estilo; pero antes creemos que un acercamiento más global será de gran utilidad para nuestros propósitos.

Los Stones son una de las bandas más emblemáticas de la historia del rock no solo por su larga trayectoria - que ya alcanza los 50 años -, sino por haber determinado desde sus orígenes una forma diferente de hacer rock'n roll. De hecho, junto a los Beatles, el cuarteto de Liverpool, los Stones determinan las dos principales vertientes del rock de los sesenta y principios de los setenta. Sergio Pujol en su libro *Las ideas del rock* nos recuerda que para aquellos que crecieron en estas décadas la supuesta rivalidad de los Beatles y los Stones definía dos tipos de identidades (73).

Por un lado se encontraba la imagen más prolija y cuidada de los Beatles - derivada de sus primeros años de traje y corbata - y por el otro la desfachatez, la irreverencia y la imagen intencionalmente desprolija y sexuada de los Stones (73). Aunque hacia finales de los sesenta la imagen y la música de las dos bandas se asemejan en la estética psicodélica, en el imaginario popular sigue demarcándose una gran diferencia entre ambas. Este imaginario es alimentado en parte por la actitud y el despliegue de los Stones en escena, caracterizado por la hiperactividad y la sensualidad de Jagger, en contraste con la actitud un poco más tranquila y la concentración virtuosa de los Beatles en concierto, y en parte por los frecuentes escándalos de los que hacen parte los miembros de los Stones por fuera del escenario - estadias en prisión por consumo y porte de estupefacientes, misteriosa muerte de uno de sus miembros, escandalosas relaciones, etc. - mientras los Beatles cuidaban un poco más su imagen (Davis. 2006. 21).

En lo musical, mientras la experimentación formal llevó a los Beatles a alejarse cada vez más de sus raíces, el folk, el blues y el rock'n roll de los cincuenta, los Stones se preocupan por establecer estas influencias como ejes de sus composiciones; lo que

implica que el sonido de los de Liverpool sea cada vez más pop y el de los Stones recuerde siempre a los orígenes del rock'n roll (Pujol, 73-80).⁴⁷

De alguna manera los Rolling Stones representan mejor el espíritu juvenil, beat y rebelde del primer rock'n roll y de las décadas en cuestión. Su música, sus presentaciones en vivo, la vida misma de sus miembros despliegan una energía y una vitalidad poco comunes, que resultaban - y aun resultan - sumamente atractivas para jóvenes con ideas contestatarias. Es esta imagen, esta idea que perdura incluso en la actualidad, la que creemos hace a los Stones uno de los protagonistas de la novela de Caicedo, aunque, como veremos más adelante, la canciones que aparecen en la novela juegan un rol muy diferente del que se creería en una primera lectura.

3.2.2. La salsa

Algunos de los principales estudiosos de la salsa⁴⁸ coinciden en la dificultad de definirla como un género musical. La variedad de ritmos, géneros y tradiciones que hacen parte de su repertorio ha llevado a pensar que su definición más acertada es la de una práctica musical; es decir, *“que la salsa representa una manera de elaborar sonoridades que se define más por sus prácticas que por sus contenidos específicos”* (Quintero. 1998. 18 y 392). Esto ha dificultado el ejercicio de denominación de algunos ritmos del Caribe; pero ha hecho posible abarcar algunas composiciones que por su movilidad entre diferentes géneros sería casi imposible de circunscribir en un género, ritmo o estilo en particular⁴⁹.

⁴⁷ Es interesante como la mayoría de los trabajos académicos sobre los Stones se centran en su historia y sus cualidades como fenómeno popular de masas a lo largo de los cincuenta años de su existencia; mientras que son reducidos y prácticamente imposibles de conseguir análisis musicológicos sobre los discos de la banda.

⁴⁸ Me refiero a Cesar Miguel Rondón y a Ángel Quintero Rivera, autores de dos de los estudios más sólidos sobre la salsa, su historia y su influencia cultural.

⁴⁹ De hecho dentro de la historia de la salsa existe una teoría que afirma que esta denominación fue acuñada a finales de los sesenta a ese nuevo tipo de música que, cómo las salsas de las comidas, está compuesta por la mezcla de diferentes ingredientes, para sazonar -la fiesta y la vida-.

A mediados de los años cincuenta con el auge del rock´n roll y al igual que las grandes bandas de jazz, las Big Bands de música tropical (mambo, charanga, boleros, chachachá), que habían llenado los grandes salones del mundo, entraron en una crisis sin salida. La Orquesta Aragón, La Sonora Matancera, La Orquesta América, y las orquestas que acompañaron a Benny Moré, Pérez Prado y La Lupe, entre muchas otras, se disolvieron, y músicos de todo el continente se vieron obligados a buscar nuevas formas de ganarse la vida. Muchos encontraron un medio de subsistencia entre las reducidas bandas de jazz que sobrevivían tocando en pequeños bares y restaurantes de barrio, una especie de circuito *underground*, en el que músicos latinos comenzaron a empaparse con las nuevas formas del jazz y en el que los músicos de jazz -en su mayoría afrodescendientes-, tuvieron un contacto con ritmos y formas musicales del Caribe. De esta alianza surgió un movimiento denominado Jazz latino.

New York fue una de las plazas donde se hizo más evidente la nueva configuración social y musical. Ésta había sido en las dos décadas anteriores la ciudad de los grandes salones de baile, lo que en su momento provocó una importante migración de músicos, bandas y orquestas de Cuba, Puerto Rico y el Caribe. Obviamente esta movilización artística es sólo el reflejo de un fenómeno de migración mucho más amplio, motivado por el auge económico del período de posguerra en los Estados Unidos⁵⁰. Es la época del *American dream*. Miles de latinoamericanos buscaron suerte en el “coloso del norte”, y es así como empezaron a constituirse grandes comunidades de latinos en las principales ciudades norteamericanas. Para principios de la década del sesenta Los Ángeles, Miami y New York ya contaban con barrios latinos en los que se desarrollaba una cultura alternativa a la *American way of life*. (Quintero. 159)

En estos barrios crecía una nueva generación de jóvenes, hijos de inmigrantes, que crecieron entre la cultura norteamericana y las costumbres hispanoamericanas, entre el inglés y el español, entre el jazz, el rock, los viejos ritmos y el folklor del Caribe. La configuración social del barrio suburbano proponía nuevas problemáticas. La música no se desarrolla más en salones de baile, entre lujo y ostentación, sino, en la calle del

⁵⁰ Proceso afianzado más tarde por la migración de exiliados y ciudadanos cubanos que huyeron de la revolución en la isla.

barrio marginal, en la esquina, en medio de serios conflictos sociales y culturales⁵¹. A diferencia del joven promedio norteamericano, el jazz o el rock -la nueva moda-, no alcanzaba a identificarlos plenamente, como tampoco los identificaba la música de origen rural de sus padres (Rondón. 2007. 11-37).

Entre estos mundos, el desarraigo y la búsqueda de una voz, a mediados de los años sesenta surge en los barrios latinos de New York una nueva forma de hacer música. Con escasos recursos y apoyo, algunas bandas de jóvenes de diferentes nacionalidades, en ocasiones con la compañía de músicos de la generación anterior, comenzaron a crear y producir música que encontraba sus raíces en diferentes tradiciones del Caribe (Quintero. 119). Un solo tema, por ejemplo, podía tener sonoridades del son cubano, la bomba puertorriqueña, y la cumbia colombiana, con despliegues jazzísticos en algunos momentos. *“La salsa le imprimió un carácter contemporáneo -áspero, urbano- a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones que se experimentaban en el mundo popular de estos países”* (118). Este fenómeno de pluralidad es lo que Quintero denomina como polifonía de la salsa, curiosamente, en referencia al uso del término que hace Bajtin a partir de la obra de Dostoievski.⁵²

Desde sus orígenes la salsa representó heterogeneidad, movilidad, libertad. Logró *“moverse entre diferentes géneros y formas tradicionales de acuerdo a la sonoridad que quería producir y al mensaje y sentimiento que intenta comunicar”* (392). Dio voz a diferentes tradiciones de diferentes épocas de diferentes países. Fue polirritmia, polifonía del Caribe y el mundo. De hecho podríamos arriesgarnos a afirmar que la salsa es una excelente manifestación de la intertextualidad, entendida en su sentido más amplio.

⁵¹ El barrio latino, se constituyó como un espacio marginal en las grandes ciudades norteamericanas. Los latinos a diferencia de otras comunidades de inmigrantes que se asentaron en EE.UU, se aislaron en una buena mediada en sus costumbres y su idioma. Al interior del barrio latino sólo se hablaba en español o en el llamado spanglish, y aunque parezca increíble, los problemas de seguridad, desempleo, violencia y pobreza no eran muy diferentes en estos barrios y en un barrio suburbano de Caracas, México o Bogotá. (Rondón. 2007. 47)

⁵² Es curioso en cuanto que el origen del término usado por Bajtin en su texto *Problemas de la poética de Dostoievski* proviene del mundo musical, específicamente de la música coral.

Esta mixtura o combinación de ritmos y géneros produjo un gran rechazo en algunos círculos de músicos puristas y tradicionalistas. Muchos asumieron erróneamente que la salsa no era otra cosa que un reciclaje del son y algunos ritmos cubanos mal interpretados por jóvenes irreverentes, que al vivir en EE.UU. no tenían un contacto real con sus tradiciones. Sin embargo, la salsa logró una rápida difusión y una gran acogida en ciudades de todo el Caribe, sin la necesidad -en un principio- de los grandes medios de comunicación, que para entonces se encontraban obnubilados por el pop internacional (Rondón. 43).

Otro factor de rechazo en algunos sectores fueron las letras. El folklore caribeño se caracterizó en buena parte por canciones y letras que hablaban del amor y el desamor, de la mujer amada, del campesinado y la labranza. La salsa, con irreverencia y furia, sin olvidar los temas románticos, hizo énfasis en la vida cotidiana del barrio; en el asesino, en el ladrón que roba a los suyos, en el inmigrante que recién llega a la ciudad, en la pobreza, en las alegrías y miserias de las personas comunes del barrio; en el desenfreno de la época, de una juventud que busca oportunidades en la calle. Esta actitud, que fue considerada por algunos como una especie de apología del malevo suburbano, no era otra cosa que una feroz crítica al mundo y al sistema en el que el malevo cobra vida. No hay, como en el rock del segundo lustro de los sesenta, una tendencia ideológica; pero la identificación que se dio entre los seguidores de la salsa con los personajes y las historias de las letras⁵³, sumado a las prácticas que se fueron dando alrededor del nuevo género, configuraron un discurso.

En este sentido Quintero (1998) en su libro *Salsa, sabor y control* destaca algunas de las prácticas que en su criterio definen una discursividad de este género⁵⁴; además de la libre combinación de formas, que mencionamos antes, da gran importancia al carácter colectivo de la composición. En las bandas de salsa, por lo general, además de un

⁵³ Algunas de las letras, por ejemplo, asumen la tendencia formal de ritmos guajiros y reemplazan o combinan, en muchas ocasiones, la lírica con la narrativa; relatos detallados de escenas de la vida del barrio y sus habitantes aparecen en las canciones, como cuentos o fábulas musicalizadas.

⁵⁴ Quintero está convencido que en el mundo contemporáneo “Los significados de la música están, pues, tanto en su sonoridad como en sus prácticas” y que ambas “se encuentran indisolublemente vinculadas en la realidad”; más aún en un contexto en el que la música además de arte se ha convertido en mercancía (79-80).

compositor hay un arreglista y estos en su proceso de creación vinculan constantemente a los diferentes músicos para que hagan su aporte. Heredera de la improvisación jazzística, la salsa realiza una ruptura con la concepción tradicional de autoría en la música occidental y redefine la música. Ya no es solo un medio de expresión, sino también un ejercicio de comunicación. En los recitales de salsa, como en los diferentes discos, se realizan modificaciones a las canciones con giros musicales, incorporaciones de instrumentos, *solos* de los intérpretes invitados⁵⁵ o mezclas de canciones que en muchos casos son fruto de la improvisación. Este ejercicio es reconocido por exigir un gran virtuosismo por parte de los músicos y por demandar una gran capacidad de escucha y comunicación entre estos. En esta misma línea la salsa incorpora constantemente la comunicación con el público como un recurso musical. Este es interpelado por los músicos para que canten, hagan la base musical con las palmas, imitando a la clave⁵⁶, o bailen. (82)

Para el inicio de la década del setenta, a través de recitales y de producciones de carácter bastante amateur, la salsa ya alcanzaba su madurez y el apoyo del circuito disquero latino de New York. Las principales estrellas de la salsa compartieron escena y trabajaron de cerca durante los años siguientes dando forma a lo que se conocería hacia 1975 como el *Boom* de la salsa⁵⁷. La *Fania*, un sello disquero creado por Jerry Masucci, músico norteamericano, y por Johnny Pacheco, músico dominicano que hizo parte de varias bandas de jazz latino de los años cincuenta, se dio a la tarea de reunir bajo la firma a los principales exponentes de la música tropical de las últimas dos décadas y de generar espacios de reunión de los mismos. La *Fania All Stars* logró reunir en decenas de discos y conciertos alrededor del Caribe y EE.UU. a figuras como Celia Cruz, Ray Barreto, Richie Ray, Willie Colón, Rubén Blades, Pete “el conde”

⁵⁵ Las bandas de salsa constantemente sufren modificaciones. Entre sus miembros cambian a veces de instrumento o es común que inviten a músicos de otras bandas para hacer parte de conciertos o sesiones de grabación; en estos casos es común que le den al músico la oportunidad de que se luzca con un solo musical.

⁵⁶ La clave es un instrumento que consta de dos palos de madera que se hacen chocar entre sí con una frecuencia rítmica para marcar los tiempos a los demás instrumentos.

⁵⁷ Es importante dejar en claro que este *Boom* no es sólo el resultado de la promoción mediática de la salsa. Para esta época Latinoamérica y lo Latino se encontraba en el centro de la atención de los países del primer mundo. Las revoluciones y guerrillas de izquierda -frentes de batalla de la Guerra Fría librada por las potencias-; el Boom latinoamericano de la literatura; el desarrollo semi-industrial de muchos países del hemisferio sur, son algunos de los aspectos que conformaron un fenómeno de grandes dimensiones en las décadas del sesenta y el setenta.

Rodriguez y muchos más. La labor de la Fania evidenció, por un lado, la importancia que tuvo New York como centro y eje del movimiento salsero y en segundo lugar la cohesión y solidez de las estrellas de la salsa en las primeras instancias del *Boom*⁵⁸ (Rondón. 69-72).

No olvidemos que al tiempo que la difusión mediática alcanzó su máximo punto y que la *salsa* se convirtió en un producto de exportación, su carácter barrial, marginal y contestatario perdió fuerza.

Destacamos que a diferencia del rock la salsa no tuvo muchas variables en su asimilación en los países del Caribe. Como se dijo antes, las circunstancias y condiciones del barrio latino en New York guardaban muchas semejanzas con las de los barrios marginales de la ciudad promedio latinoamericana. La salsa se impuso en las barriadas de las principales capitales; fue adoptada prontamente como propia, como voz y descarga de lo marginal, mientras las clases más favorecidas la miraban con desdén, y la tildaban de inmoral y anacrónica.

En Colombia, la salsa tuvo un éxito casi inmediato entre los jóvenes de los barrios suburbanos de las principales ciudades de la costa Caribe y del Pacífico. Pero en las clases altas urbanas esta práctica musical fue asumida como una expresión vulgar y resentida de gente pobre. Para muchos jóvenes que se encontraban alterados por la intrusión del rock'n roll, la salsa y sus raíces en el folklor latinoamericano, no era otra cosa que un lastre más que impedía a nuestras sociedades entrar en ese fenómeno mundial del progreso⁵⁹. Ahora, si bien el rock y la salsa llegan a Colombia desde EE.UU. como productos, la difusión de la salsa se daría por canales más alternativos y en comunidades menos exclusivas que el rock. Mientras este último se escuchaba en

⁵⁸ Estas serían otras de las características que diferencia los fenómenos mediáticos del rock y la salsa. El primero, no tuvo ni un centro de desarrollo único, ni una cohesión como movimiento. El proceso identitario de la salsa, rompía los esquemas etarios (al lograr unir diferentes generaciones de músicos y ritmos) y regionales (al tener un marcado carácter latinoamericano) que el rock tenía como producto cultural.

⁵⁹ Ya hemos mencionado cómo el rock en Colombia estuvo ligado al proyecto modernizador y a un fuerte rechazo de todo aquello que representara o vehiculara elementos tradicionales.

casas o bares de acceso reducido, la salsa se escuchaba y se bailaba en las calles del barrio, a todo volumen. Finalmente, la salsa se terminó tomando ciudades enteras como ocurrió con, Caracas, Barranquilla y Cali⁶⁰.

3.2.2.1. Richie Ray y Bobby Cruz

Ray y Cruz conforman una de las duplas más exitosas y duraderas de la salsa. Ricardo Maldonado, hijo de puertorriqueños nacido en New York, con apenas 18 años empezó a concebir la idea de formar su propia orquesta. Tocaba el piano desde los 7 años y había estudiado en el High School of Performing Arts y en Julliard School of Music, lo que le había dado la confianza para iniciar su carrera en la música tropical en compañía de su hermano Raymond, que era trompetista, y de su vecino, Bobby Cruz, un joven puertorriqueño, un poco mayor que él, portador de una voz maravillosa. Tras dos años de práctica y fogueo la orquesta de los hermanos Maldonado firmó contrato para su primer disco *Comején* en 1965, el cual alcanzó un éxito poco común para una banda que apenas iniciaba. Este disco marcó el inicio de una prolífica carrera para los miembros de la orquesta. En los siguientes años Ricardo, que asumiría con el tiempo el nombre de Richie Ray⁶¹, y su orquesta lograron constituirse una de las principales agrupaciones de salsa del medio latino y neoyorquino (Rondón. 48).

Luego de *Comején*, un disco que contenía arreglos con influencia de los principales ritmos del Caribe como el cha cha chá, el guaguancó, la pachanga e incluso con pasajes que revelaban el influjo de la música clásica, la orquesta de Ray y Cruz inició un periodo de experimentación musical y artística que los llevaría a ser los reyes de la denominada salsa brava. Esta es una expresión musical caracterizada por llevar los

⁶⁰No deja de ser curioso que una ciudad como Cali, con una historia de conflictos sociales tan marcados, terminara por ser una de las capitales de la salsa. La única por fuera del radio del Caribe. La ubicación de Cali, más cerca de los Andes y del Pacífico que del Caribe, la hace un caso excepcional en el proceso de acogida de la salsa. Sólo Arequipa en Perú vivió un proceso similar, sin llegar a ser uno de sus ejes de difusión. Probablemente esto se deba a la gran población negra de Cali y el Pacífico colombiano, que siempre sintonizó con género tropicales.

⁶¹ La orquesta se llamó en un principio La orquesta de Richie y Ray, por los nombres de los hermanos Maldonado, pero tras el primer éxito su público los empezó a denominar como la orquesta de Richie Ray y Cruz, por lo que Ricardo adoptó como apellido el apócope de su hermano.

ritmos constitutivos de la salsa a una velocidad mayor de la tradicional y por sumar “descargas”⁶² de gran intensidad.

En cuanto a su imagen como estrellas de la salsa Ray y Cruz fueron protagonistas de varios escándalos por el consumo de drogas dentro y fuera del escenario. Uno de éstos, es relatado por Caicedo en *Qvln* (116-135): al parecer en un concierto dado en el marco de la Feria de Cali en el año 1969, Bobby Cruz consume cocaína frente al público, razón por la cual son vetados de las siguientes ferias a pesar del fervor que generaban en el público caleño. Ambos músicos, que a partir del año 1975 se hacen cristianos, recuerdan que durante los primeros diez años de producción de la orquesta el consumo de drogas y lo excesos fueron una constante⁶³.

Además de sus virtudes en el ámbito musical creemos que la vida que Ray y Cruz llevaban por fuera de los escenarios, no muy lejana a la vida de una estrella de rock en medio de drogas, sexo y excesos, es una de las razones por las que ocupan un lugar protagónico en *Qvln*. Al igual que los Rolling Stones, las figuras de Ray y Cruz en el periodo que abarca la novela de Caicedo, se debaten entre la genialidad y la decadencia, entre la vitalidad y la desmesura; lo que de alguna manera establece vínculos con los jóvenes protagonistas de *Qvln*, que en medio de la lucidez y la desesperanza, afirman la vida en los excesos, que a su vez los consumen.

El acercamiento al rock y la salsa como prácticas discursivas, nos permite comenzar a hacernos a una idea de ciertos procesos y conflictos que tomaron luego diversas formas en la novela de Caicedo, estableciendo series de relaciones muy particulares con y en el texto literario.

⁶² Las descargas es el nombre dado a las improvisaciones de algunos instrumentos en medio de las canciones, al mejor estilo de las *Jamm sessions* de Jazz (Quintero. 83).

⁶³ Esta información es corroborada por los artistas en una entrevista que se menciona en el portal de la Feria de Cali (<http://www.feriadecali.com/porta/cali/nota/2649/>)

4. Intertextualidad:

Rock, salsa y literatura en *Qvlm*

En *Qvlm* nos encontramos frente a una novela en la que se cruzan dos discursos, el literario y el musical, a través de diferentes textos y productos culturales. Nuestro objetivo en este capítulo es identificar los límites dentro de los cuales se dan estos entrecruzamientos, para así determinar posibles funciones de los diferentes textos y finalmente, establecer las implicaciones que este diálogo tiene en las tradiciones discursivas involucradas.

4.1. Algunas consideraciones previas

Al realizar un análisis detenido de la novela de Caicedo encontramos alrededor de 70 referencias concretas a la música. En la primera mitad de la novela, en la que el rock es uno de los ejes temáticos, es posible identificar 20 alusiones a este género, de las cuales 12 tienen relación con los Rolling Stones y las restantes con canciones, bandas o intérpretes icónicos de la época. En la segunda mitad del relato, a partir del momento que María del Carmen abandona su última fiesta roquera y cruza la calle para iniciar su periplo en el mundo de la salsa, pudimos identificar más de cuarenta referencias concretas - fragmentos de letras de canciones, títulos y alusiones a intérpretes y músicos - de la salsa. De estas referencias, unas 28 tienen relación con Richie Ray y Bobby Cruz y las demás con otros intérpretes del género caribeño. Finalmente a lo largo del libro es posible encontrar alusiones a intérpretes y canciones de otros géneros, que el mismo Caicedo denomina en la discografía final como “*caballerías sin interés alguno*”, que en el argot de los jóvenes de la época quería decir canciones sin importancia.

Ahora bien, en la discografía que el autor presenta al final del libro como fruto de las investigaciones de una ficticia Rosario Wurlitzer⁶⁴, son citadas otras canciones e intérpretes que no hemos podido identificar con claridad en la novela, por lo que hemos optado por no hacerlas parte de nuestro análisis. Creemos, no obstante, que la muestra que hemos obtenido es bastante representativa.⁶⁵

En esta primera etapa del análisis que consiste en el rastreo e identificación de elementos relacionados con la tradición musical, hemos vislumbrado una diferencia importante en la forma en que el rock y la salsa aparecen en la novela. Las referencias al rock que ocupan la primera mitad de la novela, son explícitas. Los nombres de las canciones son mencionados e incluso resaltados en negrilla y aunque es posible establecer relaciones entre las letras de las canciones nombradas y la trama de la novela, las letras de estas canciones no aparecen en el texto - a excepción de la letra de *Moonlight mile*⁶⁶ que aparece traducida por Ricardito el Miserable (47) -. Igualmente es el momento para destacar que la novela está llena de guiños al lector joven fanático del rock y la salsa, guiños imperceptibles para quienes no están familiarizados, pero claros y casi obvios para algunos de los miembros de la generación a la que pertenece el autor y para la que está escribiendo.

Por otro lado, la salsa atraviesa toda la novela, desde el epígrafe, con un fragmento de la canción *Cabo E* (6)⁶⁷, a la última línea, con la referencia a *Hay fuego en el 23* (188)⁶⁸, y si bien los títulos de las canciones en la mayoría de los casos no son mencionados, fragmentos de las letras son incluidos en la narración en boca de los personajes. Esta incorporación de la palabra de la salsa como palabra propia por parte de los personajes de la novela está relacionada, por un lado, con la distancia que genera que las letras del rock sean en otro idioma, lo que hace de esta una palabra ajena, representación y

⁶⁴Wurlitzer fue a mediados del siglo pasado la marca de *rockolas* o *Jukebox* más reconocida a nivel mundial. Es un juego que plantea Caicedo con sus contemporáneos y con los melómanos de la segunda mitad del siglo.

⁶⁵ Para el proceso de rastreo e identificación de las canciones, bandas y cantantes, fue de gran ayuda el estudio que Sandro Romero Rey hizo en esta misma línea en su libro *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* (2007).

⁶⁶ Ver anexo página 113.

⁶⁷ Ver anexo página 109.

⁶⁸ Ver anexo página 149.

vehículo de otra cultura. En este sentido la novela misma nos da varias pistas de lectura. La protagonista y narradora resalta en diferentes momentos de la novela la dificultad y el abismo que representa para ella el idioma del rock para una comprensión y apropiación más basta de este género. Por otro lado, además de la lengua, la vitalidad e inmanencia que caracteriza a la salsa facilita su incorporación a la vida y rutinas propias de la protagonista. Mientras que la comprensión del rock supone además del conocimiento de otra lengua, cierto proceso intelectual, la salsa es un género que simplemente empieza a hacer parte de la vida de la narradora por un proceso de identificación, no solo con la lengua sino también con los valores que representa.

Igualmente dilucidamos que el uso de las letras de la salsa en algunos momentos de la novela supone una aceleración del ritmo de la narración que contrasta con los momentos de la novela en que se hacen referencias puntuales acerca del rock donde la fluidez es menor y el ritmo de la narración constante.

4.2. El rock en *Qvlm*

4.2.1. Preámbulo

La primera aparición de un referente del rock en el libro se da en el momento que la protagonista prueba la cocaína por primera vez al lado de Ricardito el Miserable; la narradora nos relata cómo alguna vez soñó con ese “*polvito blanco*” sobre un fondo azul (20); Romero (2007) afirma que esta es una alusión a la carátula del disco *Live Peace in Toronto 1969* de *The plastic Ono Band* (65), agrupación de rock vanguardista de la que hacían parte Yoko Ono, John Lennon y diferentes músicos invitados. Esta banda, fundada tras la separación de los Beatles fue reconocida por la experimentación formal con la música y las artes plásticas.

En este fragmento se menciona además el libro *Los de debajo* de Mariano Azuela - uno de los pocos textos literarios mencionados explícitamente -, que es donde extenderán la cocaína para ser inhalada. Texto publicado en 1915, relata la vida de un grupo de campesinos en la revolución mexicana desde la perspectiva de un médico que se suma a la revolución popular.

La asociación de estos dos elementos no puede ser ignorada. Veremos cómo a lo largo del libro son comunes las asociaciones de imágenes y elementos pertenecientes a las culturas letrada y popular, como un recurso que pone en crisis a ambas tradiciones. En este aparte de la novela las drogas, el rock y la literatura sirven de marco a uno de los momentos que dan inicio al desclasamiento y “la caída” de la narradora.⁶⁹

La historia de *Los de abajo*, que alude directamente a la revolución, al tiempo que remite a los días de militancia y de estudio del marxismo de la narradora, anticipa su historia y la de su generación. El breve relato de Azuela describe un grupo de campesinos que de pronto, casi sin darse cuenta, termina haciendo parte de una revolución. Lo curioso de este texto, es que a pesar de ser considerada la novela inaugural de la literatura de la revolución en México, no exalta la revolución, sino que la expone en sus diferentes dimensiones, incluso revelando el caos, la injusticia y la violencia al interior de las filas insurrectas. Asimismo, relata cómo una vez que los campesinos han empezado a hacer parte de la máquina de la revolución dejan de ser dueños de su destino, para ser como una piedra, que al echarse a rodar en un desfiladero, ya no para.

En otra línea de lectura encontramos que *Los de abajo* desarrolla, en la primera mitad del texto, un relato organizado y coherente, lo que cambia tras la consumación de la revolución, cuando el texto empieza a configurarse más fragmentario y se presenta

⁶⁹ Más adelante, hacia la página 79, realiza un juego semejante. Drogada con marihuana, la protagonista recuerda una tarde encerrada en un placar leyendo *El club de Pickwick* de Dickens, de pronto la acción de fumar otra pitada la regresa a su presente dónde escucha *Play with fire* (1965) de los *Stones*. Como dato anecdótico *Pickwick* fue escrito por Dickens a los 24 años. Quizás un pequeño lujo que se dio Caicedo al compararse con el genio inglés.

velado por cierto aire de delirio y ebriedad. La estructura de *Qvlm*, salvando las obvias diferencias, guarda cierta semejanza con esta descripción. Hacia la mitad del libro, a partir del paso de María del Carmen de la fiesta de la clase alta a la fiesta de la clase baja, del paso del rock y su pasividad a la salsa y su vitalidad, el texto asume otro ritmo, más vertiginoso, incluso con pasajes caracterizados por el delirio y la ebriedad de los diferentes protagonistas.

4.2.2. El primer día, la primera fiesta

El día que da inicio al relato, María del Carmen sale de su casa, sin saberlo, para nunca más volver. Ese día ella establece un nuevo vínculo con el rock a través de los personajes con los que tiene contacto en las calles de Cali y en la casa de Flores - un joven conocido recién llegado de Estados Unidos - donde realizan una fiesta. María del Carmen descubre así en el rock una nueva cultura - que reemplaza la cultura letrada de los marxistas y los intelectuales - que expresa de una forma más fiel las ideas y el *spleen* de su generación.

Durante este día la protagonista escucha en compañía de sus amigos música de Grand Funk, The animals, Santana, The Beatles, Cream y The Rolling Stones. Sobre los Rolling Stones y sus letras hablaremos más adelante, pero debemos subrayar que el resto de las bandas mencionadas son consideradas, incluso en la actualidad, algunos de los máximos representantes del rock virtuoso y sicodélico de los sesenta y setenta. Se le llama rock virtuoso porque los músicos que componen estas bandas son algunos de los mejores compositores e intérpretes del rock, quienes a través de la experimentación, llevaron al género a una veloz evolución formal y estilística durante los últimos años de los sesenta y los primeros de los setenta. Para resaltar, las referencias a los dos *Power trío*⁷⁰ británicos más importantes de la historia: Grand Funk (25)⁷¹ y su rock pesado, cuando María del Carmen y sus amigos encienden la radio mientras caminan - de hecho

⁷⁰ Power trío es el nombre que se le dio en los inicios del rock a bandas conformadas generalmente por bajo, guitarra y batería.

⁷¹ Mark Farner (guitarra y voz), Craig Frost (teclados) y Denis Bellinger (bajo)

la primer banda mencionada en el libro -; y Cream (43)⁷², cuando, en casa de Mariángela, Leopoldo Brooks acompaña con su guitarra eléctrica *White room*⁷³, uno de los éxitos de la banda, caracterizado por una fuerte influencia del blues, la distorsión de la guitarra fruto de la genialidad de Eric Clapton y una letra poética un tanto sicodélica.

Sin embargo, en el relato de este primer día hay dos referencias que ocupan un lugar destacado dentro de la totalidad de la novela. La primera es la mención a la canción *La casa del sol naciente* (30)⁷⁴. El párrafo donde aparece referido este tema evidencia un conflicto entre la cultura popular latinoamericana y la cultura popular anglófila que tendrá lugar a lo largo de toda la novela. Los jóvenes roqueros de la novela desdeñan y rechazan en gran medida la música popular colombiana y latinoamericana, llegando a criticar incluso el rock en español. Es por esto que al sintonizar en la radio *Llegó borracho el borracho*, una ranchera mexicana de José Alfredo Jiménez, los amigos de María del Carmen, reaccionan contrariados, hasta que, al cambiar de emisora, suena una versión en inglés de *La casa del sol naciente* en la voz de Eric Burdon, vocalista de The animals. La narradora aclara que sabía el contenido de la letra dado que había una versión en español de una banda colombiana llamada Los speakers, de ahí que nombre la canción por su título en español.

Aquí nos encontramos con uno de los guiños al lector conocedor. *The house of the rising sun* (por su título original en inglés) es una canción que establece una relación particular con la novela de Caicedo. Esta canción en la versión de *The animals* de 1964 es un hito en la historia del rock. Hoy en día es considerada la primera canción de *Folk rock* y es para los especialistas una canción revolucionaria dentro del género. La letra de este tema es anónima y su origen es imposible de establecer a pesar de que atraviesa el folklor norteamericano durante gran parte del siglo XX. *House of the rising sun* era a principios del siglo pasado un eufemismo para referirse a un burdel en algunos estados norteamericanos. La letra original⁷⁵ cuenta en primera persona algunos hechos de la

⁷² Eric Clapton (guitarra y voz), Jack Bruce (bajo y voz líder) y Ginger Baker (batería)

⁷³ Ver anexo página 112.

⁷⁴ Ver anexo página 112

⁷⁵ La diferencia con la canción citada por Caicedo radica en que fue modificada para ser cantada por un hombre; así que el sujeto poético cambia su género para ser masculino.

vida de una prostituta que pasa sus días en la casa del sol naciente, un prostíbulo en New Orleans.⁷⁶ La semejanza a pesar de ser simple es interesante si tenemos en cuenta que el relato de la novela es llevado a cabo por una mujer que se prostituye y comparte su historia con un lector o narratario.

La otra canción que queremos abordar es *Moonlight mile* (1968)⁷⁷, el primer tema de los Rolling Stones en aparecer en el libro (46-49), la única letra de rock en ser totalmente transcrita y la única en ser traducida. Minutos después de probar ácido María del Carmen encuentra los asistentes a la fiesta estáticos rodeando el “*stereo*” al tiempo que Leopoldo hace en su guitarra el contrapunteo de la canción. La protagonista siente en la música una enorme tristeza pero no entiende la letra ni conoce la canción, así que busca apoyo en Ricardito, quien le explica quiénes son los intérpretes y le traduce la letra. Ricardito es entendido en esta nueva cultura, su conocimiento del inglés y sus viajes a Estados Unidos lo han ilustrado en los nuevos fenómenos; es así que se convierte en el guía de la narradora en esta primera instancia de su viaje. Esta balada cierra originalmente el disco *Sticky fingers* de 1971, la primera producción de los *Stones* bajo su propio sello discográfico y en el que se usa por primera vez la imagen de la boca que los representa desde entonces (Davis, 405-408). Es un tema lento, con particular énfasis en las guitarras y el teclado, en el que el fraseo de Jagger recuerda un poco a algunos temas de música country. La letra hace referencias veladas al consumo de cocaína - que son rápidamente captadas por María del Carmen (48) - y emula una vida itinerante y solitaria en las carreteras y las vías de tren, al mejor estilo de los personajes *beat* de Kerouac y Ginsberg. De alguna manera esta letra es una especie de epígrafe al giro que la vida de la protagonista toma en las calles de Cali.

Al final de este episodio la narradora recuerda de nuevo la limitación y la ignorancia que supone para ella el desconocimiento del inglés, cuando Ricardito sugiere que ha mejorado la letra de la canción y cuando se confiesa ignorante ante Leopoldo.

⁷⁶ Para ampliar información sobre esta canción recomendamos la página de internet de la BBC dedicada a la música: http://www.bbc.co.uk/northernireland/music/story_behind/houseofrisingsun.shtml)

⁷⁷ Ver anexo página 113.

El primer día de la historia termina cuando la protagonista sale de la fiesta en compañía de Mariángela y Leopoldo. Este inicio del relato encuentra tres canciones nombradas explícitamente que de alguna manera empiezan a definir y prefigurar la novela. *White room*, de Cream, que con su virtuosismo, sus sonidos fuertes y su sicodelia, identifican a los jóvenes roqueros caleños que comparten esta primera parte del libro con María del Carmen; *The house of the rising sun*, de The animals, que establece una relación especular con la historia de la novela; y *Moonlight mile*, de los Stones, que anticipa la itinerancia que caracterizará la historia de la narradora.

4.2.3. Rock y piedras rodando

A partir de este momento María del Carmen inicia un periodo de educación musical en el apartamento de Leopoldo Brooks. Entre esas paredes, con sonido cuadrafónico, y grandes cantidades de cocaína y marihuana, ella se dedica a escuchar música y a hablar con los amigos de Leopoldo que llegan de Estados Unidos, con nuevos discos, con conocimiento y cultura. En estas páginas la historia relata cómo Ricardito cae en la locura y desaparece sin dejar otro rastro que un formulario de una clínica psiquiátrica (67-70); el suicidio de Mariángela que se lanza de un edificio tapando sus oídos, como haciendo un comentario (89); la lenta decadencia de Leopoldo que terminaría con su regreso a Estados Unidos siendo un inútil hasta para tocar la guitarra (77); la vida de Robertico Ross, el heroinómano más joven de Colombia, con tan sólo 13 años (85); y finalmente, el deterioro de la misma narradora simbolizado en la pérdida de brillo de su pelo⁷⁸ (74).

En este aparte de la novela, como si contara con una banda sonora, todas las referencias explícitas a canciones de rock remiten a discos de los Rolling Stones. De hecho como muestra de la “*impresionante cultura*” (70) adquirida en este periodo, la narradora relata su propia versión de la separación de la banda y la muerte de Brian Jones, guitarrista principal y líder de la agrupación en sus primeros años. Una especie de teoría de

⁷⁸ Desde la primera línea del libro la narradora se caracteriza por su pelo y empieza a definir su personaje a partir de éste (7).

conspiración que involucra a Jagger y Richards como responsables de la muerte de Jones.

La primera canción en ser mencionada es *Ruby Tuesday* (1966)⁷⁹, que María del Carmen adjudica a Jones, aunque la discografía oficial la presenta como un tema de Richards y Jagger (Davis. 236). Esta es una melancólica balada cuyas bases son el piano, la flauta y el violonchelo, que sólo emula el rock con la batería y la pandereta durante el coro. La letra sugiere una triste despedida a una mujer determinada por su libertad, una mujer que no puede ser encadenada a una vida en la que nada se gana y nada se pierde; que es invitada a luchar por sus sueños, que al parecer peligran. En una entrevista del '71 Richards afirma que esta canción fue dedicada a una *groupie*⁸⁰ de la banda. Al parecer fue una novia de Richards que comenzó a verse afectada por el consumo de drogas y el ritmo de vida de la banda, hasta el punto que el guitarrista tuvo que llamar a los padres de la chica para que la rescataran. Es difícil no encontrar aproximaciones con María del Carmen.

Más adelante la narradora recuerda que incluso sus pasos al caminar, su manera de golpear muros y rejas y la forma en que acompañaba los saludos repetían el teclado de *Salt of the earth* (1968), *She's a rainbow* (1967) y *Loving cup* (1972)⁸¹, pequeño homenaje a Nicky Hopkins tecladista de los *Stones* en esta época (74). Para resaltar, los tres temas son baladas con una fuerte influencia de música negra, del *soul* y *gospel* las dos primeras y del *funk* la tercera. Las letras guardan notables diferencias. *Salt of the earth* es una sarcástica exaltación de la vida de los trabajadores y de la gente del común; *She's a rainbow* describe a una chica que bien podría ser María del Carmen; y *Loving cup* es una canción que juega con un doble sentido entre la ebriedad y el sexo.

⁷⁹ Ver anexo página 114.

⁸⁰ *Groupie* era la denominación dada a las seguidoras incondicionales de una banda de *rock*. Estas seguían las giras, buscaban presenciar todos los recitales y con frecuencia visitaban los camerinos, y asistían a las fiestas, intimando en muchas ocasiones con los miembros de la banda o su *staff*.

⁸¹ Ver anexo páginas 115 y 116.

Poco a poco el relato de María del Carmen describe el letargo en el que empieza a vivir con su grupo de amigos. Una de estas descripciones se detiene en una escena en la que todos se quedan inmóviles en el piso escuchando música sin ser capaces de salir de la casa (77). La canción elegida para acompañarlos en este momento es *On with the show* (1967)⁸² una canción del periodo más sicodélico de los *Stones*, que con ruidos de bar y una voz lejana tipo *en off* crea un ambiente algo sórdido de cabaret o burdel, al tiempo que invita a los presentes a disfrutar del show y la velada. La sicodelia de este tema ayuda a establecer un ambiente para la situación descrita en el texto de Caicedo.

El siguiente tema con alguna relevancia que es referido es *Doo Doo Doo (Heartbreaker)* (1973)⁸³. Aparece por la frase "*Heartbreaker, painmaker*" en boca de un *gringo* que en compañía de Robertico llegó al apartamento de Leopoldo para aspirar cocaína e inyectarse heroína (83). De los temas hasta ahora mencionados es el más pesado y roquero; con una fuerte influencia funk en la guitarra y los vientos, su letra remite a un caso de gatillo fácil en la ciudad de New York y una chica de 10 años adicta a la heroína que es encontrada muerta en un basurero. La relación con la novela es clara. Esta canción ubica a los personajes de la novela dentro de un fenómeno mundial. Es un ejemplo, una muestra de que aquello que ellos están viviendo es compartido por muchos otros jóvenes en todo el mundo.

De pronto, en esta misma escena (84), mientras en la habitación suena *It's only rock'n roll (but i like it)* (1974) Robertico se está inyectando a sí mismo y entona *Si te contaran* (1965) un bolero cubano interpretado por Richie Ray y Bobby Cruz⁸⁴. Este contraste, entre una canción rocanrolera y un bolero anticipa lo que ocurrirá más adelante en la historia con la aparición de la salsa y el desplazamiento del rock dentro de los intereses de la protagonista. El solo título de la canción de los *Stones* suena como una justificación "es sólo *rock'n roll*, pero me gusta".

⁸² Ver anexo página 117.

⁸³ Ver anexo página 118.

⁸⁴ Para las dos canciones ver anexo página 119.

Finalmente, la última canción de rock en ser citada es *I got the blues* (1971)⁸⁵. Una melancólica balada con influencias del blues y el soul más clásicos. Esta canción aparece en la novela (89) como el tema que María del Carmen escuchaba para recordar y llorar a Mariángela. La letra es una despedida de alguien que recuerda y extraña con amor a una chica. Igualmente esta referencia cierra el ciclo roquero. Después de este aparte del libro María del Carmen y su grupo de amigos parten a una “*inmensa rumba*” en *Miraflores* (89) organizada por un amigo de Leopoldo recién llegado de Estados Unidos.

Esta fiesta determina el abandono de la protagonista del ambiente roquero de Cali. Unas páginas antes había adelantado “*el terrible proceso de descenso o de desgaste*”(86) de sus compañeros. La gente ya no bailaba, ni siquiera hablaba. Incluso había descrito al rock and roll como algo que “*le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio, y el encierro*” (88). Esta pasividad, este desgaste, terminan manifestándose por completo en la rumba de *Miraflores*. Cuando María del Carmen llega, nadie baila, la música suena a bajo volumen, se respira un sopor infranqueable. Ella trata de subir el volumen, de bailar, pero la interpelan, la insultan. Los asistentes piden tranquilidad, quietud. Aun cuando no se dice cuál es la canción que está sonando al llegar a la fiesta, el referente musical de esta escena es *Chicago*. Esta banda hace parte de la nueva generación del rock. El rock and roll clásico, fuerte, contestatario y revolucionario comienza a mediados de los setenta a perder terreno con nuevas corrientes, unas más virtuosas y conceptuales, pero menos potentes, y otras más cercanas al *pop*⁸⁶ como el *glam*⁸⁷. *Chicago* es considerada una agrupación de jazz-rock y de rock progresivo que llega a ser conocida por algunos éxitos más cercanos musicalmente al pop que al rock. Esta nueva expresión fue rechazada por los fanáticos del rock’n roll clásico, considerada como decadencia del género. De hecho, como reacción a este tipo de rock conceptual y

⁸⁵ Ver anexo página 121.

⁸⁶ Lo denominado pop en la música de los setentas y ochentas toma una distancia considerable de sus orígenes. En estas dos décadas el pop se caracteriza por sonidos más electrónicos, menos pesados y considerablemente más alegres.

⁸⁷ El glam rock es una de las corrientes que sin abandonar las bases roqueras como la guitarra, el bajo y la batería, opta por un despliegue musical y escenográfico más cercano al pop, caracterizado por la teatralidad y vestimentas estrambóticas. La palabra glam viene de *glamour* y simboliza una nueva etapa dentro del estrellato musical, en el que la actitud contestataria de la estrella de rock de los sesentas es reemplazada por la adhesión al ambiente de la moda y la alta costura.

virtuoso surgió el punk en Inglaterra, anteponiendo sonidos básicos y fuertes a las elaboradas construcciones del progresivo.

4.2.4. Otras referencias

No queremos dejar pasar esta ocasión para mencionar algunas referencias que, a nuestro parecer, establecen vínculos más de corte anecdótico entre *Qvln* y la historia del rock. Por ejemplo, en la novela son mencionados dos *posters* relacionados con el rock, ambos se encuentran en el apartamento de Leopoldo (63-64). El primero, “de gente enloquecida por las ondas de un concierto”. No creemos descabellado afirmar que probablemente sea una de las imágenes conocidas de *Woodstock 69*, el recital más emblemático de la historia del rock. El segundo es un cuadro con una fotografía de Salvador Dalí con Alice Cooper. Esta imagen representa, una vez más, la crisis de los conceptos de arte, cultura y de la dicotomía entre lo “alto” y lo “bajo”, entendidos de la forma más tradicional, ante las nuevas expresiones artísticas provenientes de la cultura popular. Dalí, uno de los genios más distintivos de los movimientos vanguardistas de mediados de siglo, al lado de una emergente estrella de rock pesado de principios de los setenta. Alice Cooper, nombre que adoptó el vocalista de su primera banda, es considerado en la actualidad uno de los padres del heavy metal y fue ampliamente reconocido en los setentas por hacer rock muy fuerte acompañado de espectáculos irreverentes, casi teatrales, en vivo. El encuentro de estos dos artistas en 1973 se da en el marco de un proyecto artístico de Dalí, que inspirado en la figura del roquero ideó la realización de un holograma llamado *First cylindric chromo-hologram portarait of Alice Cooper's brain*. Para considerar, uno de los primeros éxitos de la banda Alice Cooper, *I'm eighteen* (1971), fue considerado un himno generacional, que expone la incertidumbre ante la vida y la necesidad de escapar del mundo, de un chico de 18 años.

Otro punto de encuentro entre la denominada alta cultura y el rock se da el momento en que Leopoldo hace una mención a *La casa Usher* de Poe (60), y María del Carmen piensa que esa influencia hace de Leopoldo un poeta y supone que esto le permitirá hacer rock fuerte con buena letra. No es de extrañar que la obscura figura de Poe, con

su triste vida, su alcoholismo, su trágica historia, y su literatura plagada de muerte y horror sirvan como un referente de buen rock en el imaginario de la narradora - o del autor -.

Entre todo este juego hay una alusión breve a los Beatles, que sin embargo desempeña un punto de referencia importante para la narradora. Luego de describir el triple homicidio de Flores en la primera fiesta y relatar su destino, identifica a su generación como la que empezó con el cuarto *Long Play* de la agrupación británica. Fuera de Gran Bretaña este disco es *A hard day's night* de 1964⁸⁸. El primero de los Beatles en contar con todas las canciones originales, con una participación protagónica de Lennon en la composición y de Harrison en la guitarra. Es considerado como un disco fundamental por la influencia que tuvo a nivel mundial en otras bandas de *folk* rock y de rock'n roll.

A partir de la mitad del libro son pocas las referencias al rock y se dan por lo general con connotaciones negativas. Para la narradora el rock es síntoma y expresión del letargo en el que fue cayendo un segmento de su generación, incluso, adopta la visión latinoamericanista y rechaza el rock como expresión cultural que se debe "*sabotear para seguir vivos*" (103). Como despedida de su antiguo mundo María del Carmen, después de asistir a su primera fiesta de salsa, cruza la calle, entra a la casa que había abandonado horas antes siguiendo los acordes de la salsa, y viendo a todo el mundo tirado escuchando un disco rayado detenido en el mismo verso en inglés, ininteligible para ella y sus nuevo amigos, relata: "*Me inflé de vida, se me inflaron los ojos al recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro nace un sol, grité descomunadamente <<!Abajo la penetración cultural yanqui!>>*" (99-100).

Hacia el final de la novela, no obstante, la narradora rescata la figura de una de las intérpretes más importantes del rock, Janis Joplin. Describiendo su vida en el presente de la narración, habla de cómo entra a su cuarto donde tiene "*una vista de Santa Bárbara y otra de Janis Joplin pegadas a una botella de alcohol*" (183). Aunque fugaz,

⁸⁸ Para leer la letra de la canción que da nombre al disco ver anexo página 114.

esta alusión le da un lugar casi divino a la cantante norteamericana, si consideramos que Santa Bárbara dentro del sincretismo religioso antillano - tan presente en la salsa -, representa a Changó, una de las deidades orishas más importantes y más mencionada en los géneros del Caribe por ser la divinidad de los tambores y la percusión.

4.2.5. Conclusiones I

En primera instancia confirmamos un rol protagónico del rock en la temática de lo que aquí denominamos como el primer momento de la novela. Este género multiplica sus referencias en la medida que la historia se va desarrollando hasta la mitad del relato, a través de alusiones breves pero significativas.

Hemos identificado dentro de este primer momento cuatro situaciones: la primera, es el despertar de la protagonista en su habitación. Una introducción del personaje que sirve para establecer un punto de comparación para las transformaciones que sufrirá en la historia. En este preámbulo la música no aparece de una forma determinante. En su vida de niña buena y estudiosa, no hay un género o ritmo que sea influyente. Es el tiempo de la familia, la academia y los libros. Los discos que tiene son prestados por un amigo que se interesa por su cultura (15), pero en este contexto la música no puede ser escuchada en volumen alto porque molesta a los adultos. Así la única que llega a ser nombrada es la música de la madre, Janette Mac Donald y Nelson Eddy (17), ambos cantantes de ópera - soprano y barítono respectivamente -, que protagonizaron para Hollywood varios musicales en las décadas del treinta y el cuarenta. Como dato a tener en cuenta, son conocidos por haber acercado la música clásica a las clases populares, a través del cine. Una alusión más de la forma en la que los límites entre la alta cultura y la cultura de masas se fueron diluyendo en este periodo.

La segunda situación se desarrolla en las calles de Cali y la casa de Mariángela, donde en compañía de los “*muchachos psicodélicos*” (35) de la ciudad espera la llegada de la noche. No debemos ignorar que es el mismo Caicedo quien subraya la palabra

“psicodélicos”. Esta es una palabra que para los años setenta remite inmediatamente al rock, las drogas y a los movimientos hippies. Precisamente, como lo manifestamos antes, la mayoría de las bandas y canciones mencionadas en este aparte del libro son referentes del rock psicodélico - Grand Funk, Cream, Santana, Los Beatles -. La elección de estas bandas y no otras, de las decenas que tocaron antes y después del 68, sirve para identificar y caracterizar al grupo de jóvenes con los que comparte la protagonista, además de colaborar en la constitución del ambiente al lector conocedor. Este aparte además presenta un grupo de muchachos más activo, más vital del que se presenta a partir de la primera fiesta.

La fiesta sería la tercera situación. En esta no son muchas las canciones mencionadas. Pero es donde tiene lugar la transcripción y traducción de *Moonlight mile* que en compañía de *White room* y *The house of the rising sun*, anticipan elementos constitutivos de la historia como ya lo explicamos.

Finalmente tenemos el periodo entre las dos fiestas, cuando la protagonista se va a vivir con Leopoldo, el roquero norteamericano, con el que inicia una nueva vida atravesada por la música. Páginas atrás advertimos que todas las canciones y referencias allí mencionadas son a los *Rolling Stones*, e hicimos un recorrido por los temas más representativos. De este breve análisis surge que de estas canciones, todas, menos dos, son baladas. Al principio este descubrimiento nos generó algo de perplejidad. Creíamos que la elección de los Stones como principal representante del género derivaba precisamente de ser uno de los representantes del rock duro de la época, a diferencia de los Beatles, la otra banda emblemática de primera generación del rock que siempre fue identificada con un sonido más limpio y purista. Sin embargo, tras analizar la novela en su totalidad, se evidencia que las baladas representan el ritmo necesario para la estructura lógica de la novela.

La preeminencia de las baladas en este aparte de *Qvln* tiene como función establecer vínculos coherentes con la historia, los personajes y el contexto. Precisamente la narradora en este periodo describe a un grupo de jóvenes que están sufriendo la resaca,

las consecuencias, del verdadero periodo rocanrolero a finales de los sesenta y principios de los setenta. Ellos ya no tienen la vitalidad o la fuerza de los hippies del 68, tampoco comparten sus ideales o sueños. Ellos llegaron justo después, siendo aún unos niños, cuando el desgaste y el desencanto se hicieron inevitables. Al referirse al parricidio de Flores, la narradora nos cuenta como los diarios hablaban del “*malestar*” de una generación (57). En esta línea presentar las canciones más vitales y con ritmos más rápidos e intensos de los Stones o de cualquier otra banda hubiera ido en contra vía de la creación del ambiente que la narradora trata de establecer. Un ambiente de decadencia y letargo que sintoniza perfectamente con el ritmo lento y el sonido suave de las baladas.

Tenemos así que los textos provenientes del rock pueden considerarse un elemento protagonista del relato, con implicaciones fundamentales y esenciales para la historia, particularmente en la temática y en la caracterización de algunos personajes, al igual que desarrolla un papel en la estructura formal del texto, en particular en lo que podríamos denominar como ritmo de la narración. Siendo realistas, tenemos que aceptar que esta dimensión o posibilidad de interpretación de *Qvlm* se encuentra solo al alcance de melómanos y expertos en el género, dado que la multiplicidad de sentidos del texto musical, sin la melodía o la letra, depende totalmente del narratorio. Sin embargo, esta circunstancia no limita al texto en lo más mínimo. La mejor muestra de esto es que el libro ha permanecido vigente en varias generaciones posteriores ajenas al fenómeno del rock.

4.3. La salsa en *Qvlm*

4.3.1. Título, epígrafe y primeras consideraciones

Para empezar tenemos que el título de la novela es una copia del nombre de uno de los discos más reconocidos de Ray Barreto. Producido por la disquera de la Fania en 1972 *Qué viva la música* es considerada una de las producciones más importantes de la

década del setenta. Representa, en palabras de los expertos, una muestra de todo lo que ocurrió en el fenómeno de la salsa cuando el género comenzó a tomar fuerza e independencia. Además, es la última realización de Barreto con su orquesta tradicional y la consumación de un proyecto colectivo que tendía a realizar una convergencia de estilos que iban del latin-jazz al guaguancó. (Rendón 118-119)

Luego, Caicedo elige para su novela dos epígrafes que desde el inicio ubican al lector frente a una interacción entre diferentes tradiciones. Interacción que después será expuesta constantemente en la novela. El primer epígrafe, “*Qué rico pero qué bajo, Changó*” (6), es presentado como un fragmento de una canción popular. La cita original que dice “*Mira qué rico y bajo, Changó*”, pertenece en realidad a la canción *Cabo E*⁸⁹ de Richie Ray y Bobby Cruz, el cual es considerado un tema de santería, por las múltiples referencias a deidades orishas⁹⁰. Como epígrafe prefigura un juego entre el placer⁹¹ y la bajeza, el desclasamiento al que aludirá la misma narradora en medio de los excesos. Hay que resaltar en la canción, por un lado, la mezcla del español con el ñáñiga (Romero. 2007. 63), que es una lengua de origen africano hablada en algunas comunidades caribeñas; y por otro, que la letra habla de una mujer que es “*la reina del guaguancó*”, ritmo caribeño que surge de la influencia de los ritmos españoles en la rumba antillana; lo que de alguna manera anticipa el destino de la protagonista de la novela.

El segundo epígrafe, alude directamente al acto de escribir, a la cultura letrada. “*Con una mano me sostengo y con la otra escribo*” es una oración de *Por el canal de Panamá*, un relato de Malcolm Lowry, caracterizado por la exploración de nuevas formas literarias⁹² y una increíble cantidad de referencias a la tradición letrada, en medio de una profunda reflexión sobre la profesión y la vida del escritor. Fuera de su contexto original la frase remite al acto de escritura en el límite, al borde de un abismo;

⁸⁹ Ver anexo página 109.

⁹⁰ Orisha es el nombre dado a un culto antillano que tiene sus orígenes en la mezcla de las religiones de diferentes tribus africanas, que llegaron a América por el comercio de esclavos, y las religiones cristianas impuestas a los descendientes africanos durante el periodo de colonización.

⁹¹ En algunas tradiciones hispanas la expresión “qué rico” no se usa solo en contextos culinarios, sino que es usada como una expresión de admiración en situaciones de placer.

⁹² El texto cuenta con una serie de comentarios al margen derecho de algunas páginas que termina constituyendo una historia paralela al relato (Lowry, 31-122).

hace pensar en la caída⁹³. Por otro lado, la figura misma de Lowry remite a la decadencia, a cierto desclasamiento. Un escritor inglés, alcohólico, nómada, que escribe sobre y desde Centroamérica, textos caracterizados por el desencanto y la desesperanza. Desde un inicio tenemos pues en la salsa y la literatura una antesala a la intertextualidad que expone la novela.

4.3.2. Primeras apariciones

En las primeras páginas el texto deja entrever la forma en la que la salsa aparecerá en el relato. Son dos pequeñas referencias a canciones de Richie Ray y Bobby Cruz, *Guaguancó triste* (1971) y *Yo soy Babalú* (1968)⁹⁴. En las primeras páginas la narradora recuerda sus estudios de *El capital* de Marx, en compañía de tres amigos, con los que comprendió “íntegra, *la cultura de mi tierra*” (8) esta oración hace parte de la primer canción, en cuya letra un sujeto poético habla de un pregón que expone la pena, el llanto y la esperanza entorno a Latinoamérica, para después exponer su deseo de paz y felicidad en su tierra. Hay una correspondencia clara entre el latinoamericanismo de la canción y los supuestos conocimientos que el marxismo le brindó a la narradora de la situación de *su tierra*, de los que ella ya no quiere acordarse. Hay que aclarar que la canción encuentra una connotación política dentro del contexto de la época, ya que las referencias en sí no son para nada políticas. Este episodio resulta importante ya que la narradora propone una relación directa entre la inasistencia a las reuniones de estudio de Marx y su “*entrada al mundo de la música, de los escuchas y el bailoteo*” (8).

Más adelante, desde el presente desde el cual narra, María del Carmen expone el horror que empieza a desarrollar frente al día y la alegría que le brinda la noche, y recordando cómo unos días antes salía a la calle con la caída del sol, cierra diciendo “*Babalú con migo anda*” (10). De nuevo nos encontramos ante una referencia a una deidad orisha, *Padre del mundo* y dios de algunas enfermedades; aunque en realidad, la frase se usa en

⁹³ En el cuento, la oración es fruto de una escena en la que el narrador se aferra a su escritorio mientras trata de escribir en medio de una tormenta al interior de un barco.

⁹⁴ Ver anexo páginas 109 y 110 respectivamente.

este párrafo como una acotación, como un ejemplo de la forma en la que la narradora incorpora el lenguaje de la salsa a su vida, antes de presentar el género en la novela, lo que sucederá casi 100 páginas más adelante, después de su travesía por el mundo del rock.

4.3.3. La rumba empieza

Anticipando el cambio de género, unas páginas antes del cambio de fiesta de María del Carmen aparecen dos temas más de Ray y Cruz. El ya nombrado *Si te contaran* - bolero de amor que narra las tristezas y miserias de un hombre que añora a una mujer - es mencionado por su título al recordar que Ricardito lo entonaba mientras se drogaba con heroína, al tiempo que sonaba una canción de los Stones en la habitación (84). La otra canción surge cuando la narradora emula el suicidio de Mariángela, pero esta vez el título de la canción no es mencionado. Aparece a través de una oración, iniciando un párrafo en el que en apariencia evita hacer juicios sobre la decisión tomada por su amiga (89). “*Ahhhhhh, a mí no me digan ná! Yo me quedo callada y no hablo más*” es el coro de *Pa’ chismoso tú* (1964)⁹⁵ una canción de salsa que cierra el primer trabajo musical de Ray y Cruz juntos, que trata de un compositor que hace sones y boleros con lo que ve, oye y analiza desde el cuarto piso con vista al malecón donde vive. Esta referencia puede considerarse una reminiscencia del acto mismo de la escritura, al tiempo que presenta el recurso formal que será constante más adelante en la novela. Este párrafo presenta igualmente a *I got the blues* (1971)⁹⁶, la última canción de rock en ser nombrada en el libro.

Después viene la fiesta de Miraflores. Aquella en la que el sonido de *Chicago*, acompaña el adormecimiento de los compañeros de “rumba” de la protagonista. Perdida, empieza a mirar a un lado y otro en busca de una respuesta. Siente que es “*la crema de la vitalidad entre un mundo de gente rendida*” (91), “*en medio de cenizas, prisionera de sombras filudas*” (92) cuando escucha, a lo lejos, provenientes del sur, del

⁹⁵ Ver anexo página 120.

⁹⁶ Ver anexo página 121.

sur de la clase media y baja, “*acordes nuevos, durísimos, pero lejanos*”, sonidos de “*cobres altos, cuerdas, cueros*”, del piano que “*marca su búsqueda*”. En esta escena el relato se detiene cuando ella, al abrir una puerta, escucha la letra de esa canción que suena distante.

El párrafo siguiente, resulta fundamental para nuestra investigación. Es un guiño más al lector de parte de la narradora, y por qué no, del autor. En un momento casi de iluminación la protagonista descubre “*que todo en esta vida son letras*” y complementa:

Tal vez lo que yo cuento ahora se ubique en otro orden, inferior en todo caso. Apenas yo termine, el lector saldrá a tomarse un trago, y más habría valido que en lugar de escribir hablara como a mí me gusta, que mis palabras no fueran sino filamentos de aire, líneas vencidas, no importa: empiezo a hablar y no me paran, y no hago otra cosa que repetir letras, porque primero que yo existió un músico, alguien más duro y más amable que concede el que uno cante su letra sin ninguna responsabilidad, que una mañana se le pegue y la repita todo el día como una especie de marca (...)(92)

La posibilidad de incorporar las letras de la salsa a la vida, porque el idioma lo permite, porque la vitalidad del género lo hace posible, transforma la vida de María del Carmen.

Con solo cruzar una calle abandona el barrio de Miraflores y se adentra en ese nuevo barrio del sur. Allí, sorprendida por encontrar casas sin rejas la protagonista encuentra la fiesta y guiada por los vestidos de colores de las asistentes, se dirige hacia ella. A partir de este momento y durante las siguientes páginas las referencias, frases, oraciones y alusiones a la salsa se multiplican, hasta el punto de poner en crisis la coherencia del relato, y acelerar el ritmo de la narración. Un ejemplo de lo primero es el siguiente fragmento:

*Atendí la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el **bembé**⁹⁷: un, dos, tres y brinca, butín butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como un 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 (...)* (94-95)

⁹⁷ De nuevo una alusión a la santería antillana. El bembé es una fiesta religiosa en honor a los dioses orishas.

La negrilla es nuestra, para resaltar los fragmentos de las canciones *A jugar el bembé*, *TinMarín* y *En la punta del pie*, *Teresa*, respectivamente⁹⁸. Ahora, si bien no nos enfrentamos a un texto absurdo, para aquellos que no estamos familiarizados con los referentes musicales, se hace difícil comprender el o los sentidos de un párrafo como el citado.

En cuanto a la aceleración del ritmo. El mejor ejemplo es un párrafo - que no transcribimos por su extensión, casi dos páginas en nuestra edición - (95-97), en el que aparecen la mayoría de las 27 referencias a 15 canciones diferentes con las que cuenta el relato de esta primera fiesta. Recurso al que se suman el uso mínimo del punto seguido, priorizando la coma y los dos puntos, y una rápida sucesión de imágenes de la protagonista atravesando la fiesta y bailando con los voleibolistas - tres universitarios, con los que compartirá los siguientes días -.

De las 15 canciones señaladas 11 pertenecen a la discografía de Ray y Cruz, dos más son interpretadas por Willie Colón y Héctor Lavoe, una por Pete “El conde” Rodríguez y Jhony Pacheco y la otra por Cortijo y su Combo⁹⁹. Este conjunto representa una muestra bastante amplia de las diferentes expresiones salseras.

Como afirmamos en el segmento dedicado a la salsa, este es un género caracterizado por la mezcla de ritmos del Caribe, lo que no impide que en algunas canciones uno de estos ritmos tenga una influencia primordial. Entre esta primera muestra que ofrece la novela encontramos canciones con influencias del bolero cubano (*Si te contaran*), el bogaloo (*Iqui-iqui*, *Tin Marín*), el tumbao (*Iqui-iqui*), el guguancó (*Lo atare areché*), la bomba (*Con la punta del pie*), el jazz (*Toma y dame*, *A jugar el bembé*) e incluso de la música clásica (*Sonido bestial*).¹⁰⁰

⁹⁸ Ver anexo páginas 125, 124.

⁹⁹ Para una identificación más puntual de estas referencias dentro del texto recomendamos el libro de Romero Rey.

¹⁰⁰ Ver anexo páginas 119, 132, 124, 126, 124, 122, 125 y 127.

De este conjunto queremos destacar, para empezar, la canción que atrae a María del Carmen a la fiesta. Representada en el libro por la frase “*Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda a los hombres y los sabe controlar*” (94) se titula *Amparo Arrebato* (1969)¹⁰¹. Esta composición de Ray y Cruz, honra a una joven bailarina caleña que se hizo famosa en las versiones de la Feria de Cali de finales de los sesenta por su forma intensa y sensual de bailar la salsa. La cita de la narradora resume la letra de la canción: Amparo Arrebato es conocida por su baile y su forma de enredar y controlar a los hombres. Es interesante cómo esta canción, que en la historia funciona como un llamado, conmemora la figura de una mujer que sirve de espejo a la imagen que la protagonista y narradora tiene de sí misma. Recordemos que a lo largo de la historia la narradora hace énfasis tanto en su forma de bailar, como en el dominio que tiene sobre los hombres que la rodean.

Continuando con el análisis, pudimos identificar 6 canciones que en su letra realizan una invitación a la fiesta y al baile - *Tin Marín* (1968), *Con la punta del pie*, *A jugar el bembé*, *Bembé en la casa de Pinky*¹⁰², *Iqui-iqui* y *Sonido bestial* (1971) todas del dúo Ray - Cruz en consonancia con la escena descrita por la narradora. Quizás, una forma de darle la bienvenida a los narratarios fanáticos de la salsa, como quien celebra una fiesta.

Finalmente, en todo este entramado de referencias, algunas citas son utilizadas, como ocurrió con *Amparo Arrebato*, para presentar las canciones que suenan en esta primer velada salsera, entre ellas, *Tin Marín* de Ray-Cruz, *Piraña* (1972)¹⁰³ de Colón-Lavoe, *Sonido bestial* de nuevo de Ray Cruz, y el bolero *Convergencia* (1967)¹⁰⁴ de Rodríguez-Pacheco; todas referentes del género hoy conocido como Salsa brava¹⁰⁵.

¹⁰¹ Ver anexo página 121.

¹⁰² Ver anexo página 146.

¹⁰³ Ver anexo página 125.

¹⁰⁴ Ver anexo página 130.

¹⁰⁵No deja de sorprender la intuición musical de Caicedo, al elegir, entre una inmensa variedad de temas pertenecientes a un fenómeno comercial, canciones que sobrevivirían la prueba del tiempo por su calidad.

4.3.4. Periodo de reeducación

Si la educación musical de María del Carmen respecto al rock se dio en un amplio apartamento del norte, en compañía de “burguesitos” y gringos, su educación en la salsa, sería en un pequeño apartamento del sur, con los voleibolistas que conoció en la fiesta. Ellos eran tres estudiantes de universidad pública que compartían el apartamento y que habían comprado en comunidad una discoteca “*que cubría toda la etapa pre-revolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta, y el gran movimiento de esta salsa*” (101). Durante los siguientes siete días, escucha en orden de producción todos los discos de los voleibolistas, al tiempo que éstos le enseñan a bailar, a comprender y asimilar en sus movimientos la evolución y transformación de los diferentes géneros, hasta convertirse en salsa. A lo largo de este segundo momento de la novela el baile ocupará un lugar fundamental. El conocimiento de la salsa es imposible sin la asimilación de sus movimientos.

El vínculo entre el baile y la salsa es imprescindible, no solo en *Qvlm*, sino en el género mismo. En su libro *Salsa y control*, Ángel Quintero enfatiza el hecho de que la salsa no es un ritmo propiamente, dado que no se encuentra definida por estructuras ni fórmulas preestablecidas, sino que se encuentra determinada por las prácticas que la rodean (18-19). Entre estas prácticas que definen a la salsa como género se encuentra el baile. A las transgresiones musicales y culturales que la salsa representa, en cuanto subversión y mezcla de géneros tradicionales, se suma una transgresión física, corporal. La salsa, siguiendo los razonamientos de Quintero, se encuentra “*indisolublemente vinculad(a) al baile*” (43) dado el protagonismo que tiene el elemento rítmico en el género; lo que potencia la dimensión erótica y, por ende, transgresora del mismo¹⁰⁶.

Dentro de la historia de la salsa Cali ocupa un lugar muy importante, entre otras cosas, porque se cree que en esta ciudad fue donde los fanáticos del género empezaron a poner los L.P. de salsa no en las 33 revoluciones en las que fueron grabados, sino en 45 para

¹⁰⁶ Al respecto Quintero realiza un estudio fenomenológico y social de la salsa a partir de algunas de las teorías de Max Weber. (35-104)

aumentar la velocidad y la fuerza de la descarga, lo que con los años siguientes modificó, no solo la forma de bailar, sino también la forma de componer. En *Qvlm*, la narradora adhiere a esta idea (137), y realiza la siguiente reflexión al respecto:

El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila (...) Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse a buscar la claridad, el canto (...) Es apretujar esquelas de música, entrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailadores en una tercera realidad, en donde cantantes machos o han cambiado el sexo o son entes neutros, y bailar la irrealidad (...) llenar de fiebre las trompetas mareadoras, deshilar como carne trozos de música salada y caliente, volver consigna un suspiro involuntario del cantante, hacer acopio de fuerzas (...) Música que se alimenta de carne viva, música que no deja sino llagas (...) transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego. Sosegón, magnífica confusiña de ánimos vencidos por 3 minutos de canción: así es el 45. (137-139)

Precisamente por la falta de velocidad, de potencia, de energía, es que la narradora rechaza el baile de cualquier otro ritmo, como el pasodoble o la cumbia (101) y que no desaprovecha oportunidad de aborrecer a las bandas colombianas que en aquel entonces eran reconocidas por interpretar música tropical, como Los Graduados (101) o Alirio y sus Muchachos del Ritmo (104).

Regresando a la descripción que la narradora hace de su nuevo proceso educativo, no se puede omitir la alusión directa que hace a algunos de los músicos más representativos del género, Ray Barreto, Ricardo Ray y Larry Harlow, líderes de tres de las orquestas más importantes de la historia de la salsa; ni la breve referencia que hace a *Ponte duro* (1971)¹⁰⁷ de Roberto Roena, uno de los intérpretes del bongó¹⁰⁸ que más aportó a la percusión del género. En lo formal, las citas a canciones de salsa se hacen más espaciadas, como será la constante en el resto del texto, a excepción de otro par de episodios que recurren a un recurso semejante al usado para relatar y describir la primera fiesta salsera.

¹⁰⁷ Ver anexo página 132.

¹⁰⁸ Instrumento de percusión.

4.3.5. La fiesta del nortecito

Pasados siete días María del Carmen abandona el apartamento de los voleibolistas después que estos deciden descansar antes de ingresar a la universidad. Entonces comienza un periodo de itinerancia en el que duerme en hoteles y garajes que paga con el dinero que le da su padre cada quincena. De nuestro interés es el relato de una fiesta en el norte a la que la protagonista asiste invitada por una prima. Este, sirve para establecer la marcada diferencia que existe, entre el mundo del que proviene y al que pertenecía, como algunos de sus amigos roqueros, en las primeras páginas del libro, y el mundo en el que ahora habita, atravesada por la salsa y por cierta conciencia política que le ha brindado reconocer las diferencias entre la música en inglés y la música en español (102-103).

Esta fiesta es amenizada por la antes mencionada orquesta de Alirio y sus Muchachos del Ritmo. Los nuevos valores - morales y estéticos - adquiridos, llevan a María del Carmen a repudiar tanto el baile de los invitados como la música de la orquesta, por lo que decide sabotearla. Su método: cantar en voz alta y cerca de los músicos de la orquesta fragmentos de canciones de salsa. Este episodio es uno de los pocos en los que se comilla las frases provenientes de la salsa, como para no dejar lugar a dudas que es a través de la salsa que se enfrenta a ese “*reaccionario sonido paisa*”¹⁰⁹ (104). Consecuente con su nueva conciencia, la protagonista se enfrenta a la clase alta y sus expresiones, a través de las letras de un sonido revolucionario.

De nuevo, con la ayuda de Romero Rey (75), pudimos identificar en esta escena (104-106) 8 canciones: *El guarataro* (1969), *Agúzate* (1970), *Babalú* (1968), *El diferente* (1970), *El Abacué* (1968), *El hijo de Obatalá* (1970), *Adasa* (1968) y *Ae Cumayé* (1969)¹¹⁰. A excepción de la canción *El hijo de Obatalá* interpretada en su versión más conocida por Ray Barreto, todas las otras canciones referidas son de Ray y Cruz. Al

¹⁰⁹ La negrilla es del texto original y la expresión hacer referencia a un tipo de orquesta de músicaailable propia de algunas regiones del centro de Colombia.

¹¹⁰ Ver en el anexo páginas 131, 120, 110, 129, 132, 134, 135.

escuchar estas canciones y analizar sus letras se descubre, primero, que todas hacen parte de lo que se conoce como salsa brava o dura, ritmos fuertes con frecuentes descargas, lo que es de esperarse si consideramos su función en el texto. Además, encontramos en las letras expresiones consecuentes con la escena. Por ejemplo, en *El Guarataro* se realiza una exaltación de la salsa y de un barrio peligroso de Caracas; *Agúzate* es una invitación a despertar, a espabilar los sentidos; *El diferente* resalta la originalidad de Ray y su necesidad de llevar la contraria para diferenciarse de todos los demás; *El hijo de Obatalá*, *El Abacué* y *Ae Cumayé*, con múltiples fragmentos en ñáñiga, invitan a no olvidar las raíces africanas, a no abandonar los santos propios, a exaltar la música de las trompetas y los tambores. Por este acto contestatario, la protagonista será expulsada de la fiesta.

4.3.6. Rubén Paces: *una piedra rodando sobre sí misma*

A Rubén Paces, el segundo novio de María del Carmen en la historia, lo conoce caminando por las calles de Cali. Su vínculo con él inicia gracias a la salsa y el baile. Ambos hacían el mismo recorrido, él detrás de ella, con la misma canción en la cabeza. Al sentir una presencia tras ella, la protagonista reacciona con algunos movimientos propios de la salsa y el responde de igual manera, así en medio de la calle empiezan a bailar *Richie's Jala-jala* (1967)¹¹¹, una canción de Cruz y Ray que daría nombre a dos de sus discos, una invitación a seguir a Richie, a escuchar la salsa y sobre todo a bailarla (109-110). Jala- jala es el nombre de uno de los movimientos de baile de la salsa que consiste en halar al otro de la mano mientras se baila un poco separado. En este episodio, incluso se da la narración de la canción, no a través de su letra, sino de sus movimientos:

Su mano huesudísima, en mi cintura apenas, mi mano fuerte y dura en su hombro apenas, yo recostaría allí la cabeza. Brincamos duro en una exacta convivencia de la memoria de la canción en la cabeza: perfectamente sabido que íbamos por los últimos remolinos, 7 líneas rectas y nada de descarga, 3 de la tarde en las últimas trompetas y piedras desbocadas en el piano, donde la gente goza más (...) No nos separamos, penitas de roce de hombros y caderas ¿roce no más? Vente ya termina (...) parpadié, empecé a contar del 10 al 1 y Caína a ven-ven, mira qué rico está, jala que no jala pallá, yo marcaba cada

¹¹¹ Ver anexo página 137

número con sacudita de índice y él con rodilla izquierda y planta (gruesa) del pie derecho, tamboreo y jaaaaaaaaaaaaay (110)

Después de este romántico inicio, María del Carmen se va a vivir con Rubén, quien resulta ser el administrador y programador de una discoteca de fiestas llamada “*Ritmos Transatlánticos*” (111). En la convivencia y ayudándolo en su trabajo, María del Carmen descubre que Rubén en realidad es un personaje melancólico y atormentado a pesar de su pasión por la salsa. Así, las próximas páginas del relato se concentrarán en la narración de los hechos que llevaron a Rubén a convertirse en términos de la narradora, “*una piedra rodando sobre sí misma*” (133). Esta frase, a propósito, remite a la expresión “*like a rolling Stone*” que además de dar nombre a un clásico del blues - *Like a rolling stone* de Muddy Waters - a una canción de Bob Dylan y a la banda de Jagger y Richards, se usa para hablar de una causa perdida. No creemos casual que para hablar de un personaje que vive abrumado por su pasado use una referencia al rock, género que, como ya hemos visto, representa en la novela la falta de vitalidad y la decadencia.

La causa de los tormentos de Rubén, es pues, un concierto de Richie Ray y Bobby Cruz que tuvo lugar en la ciudad de Cali, el 26 de diciembre de 1969; recital al que Rubén asiste a los 14 años de edad, pero del que no recuerda nada por haberse excedido en el consumo de drogas - marihuana y seconal -. Este hecho, al tiempo que determina su gran pasión por la salsa, también se convierte en un lastre hasta su muerte.

En estas páginas que comprenden la historia de Rubén encontramos alrededor de 30 referencias a la salsa que incluyen canciones, afiches de estrellas del género, menciones a músicos y episodios de historia de la salsa. Algunas de las más representativas son por ejemplo, las referencias a los títulos de las canciones que anticipan la angustia de Rubén, *Ay compay* (1969)¹¹² de Ray-Cruz y *Seis tumbao*¹¹³ (1970) de La protesta - que la narradora denomina como “*la marca de fábrica*” (114) de Pacés. En sus letras se encuentran invitaciones a la salsa y su baile, en las que se destaca la letra de la primera,

¹¹² Ver anexo página 133.

¹¹³ Como no recuerda Romero, esta canción se llama en realidad *Coge tumbao*.

“*Ay compay no se pierda la jarana que la fiesta ya va a comenzar*”, una clara alusión al pasado que atormenta al personaje. Y en este mismo párrafo (114), las letras de *Guaguancó raro* (1970) y *Que se ríen* (1968)¹¹⁴, - ambas composiciones de Ray - sugieren una lucha con la sociedad, el desengaño de la humanidad, los sufrimientos que acompañan la vida, y la imposición a las desventuras a través de la voluntad. Finalmente, este aparte cierra con la mención a Colorao, como comúnmente se llama a la canción *Colorín Colorao* (1969)¹¹⁵ de Ray y Cruz, que habla de las reminiscencias de la infancia como una invitación al goce.

También debemos detenemos en la alusión al antedicho recital. Esta tiene como punto de partida un hecho real. El concierto del 26 de diciembre del 69 es recordado como uno de los mejores conciertos dados por la dupla de Ray y Cruz en Cali, en parte, por algunas de las anécdotas que reconstruye la narradora a través de Rubén; como aquella en la que *Los graduados*, que aquella noche compartían escenario con Ray y compañía, son “humillados” por Bobby Cruz y los músicos salseros (127); o aquella en que Cruz consume cocaína en el escenario (128), una de las razones de que la dupla no fuera invitada a la ciudad en los años posteriores.

De la historia entorno al recital también podemos rescatar las repetidas referencias, seis - probablemente más - a *Agúzate*, una de las canciones más potentes, rumberas y a su vez una de las más conocidas de la orquesta de Ray, y la cita de la introducción a la canción *Ahora vengo yo (Here comes Richie)*¹¹⁶, en la versión en vivo de 1973 con *La Fania All Stars* (125). De esta última no podemos ignorar el hecho de que toda la presentación que hacen, y que es transcrita en su totalidad en la novela, es en una muy latina combinación de inglés y español. Quizás un breve recordatorio de que el origen de la salsa no se encuentra en el Caribe, sino en los barrios latinos de Nueva York.

¹¹⁴ Ver anexo páginas 140 y 141.

¹¹⁵ Ver anexo página 142.

¹¹⁶ Ver anexo página 148.

Finalmente, llega el momento en el que la protagonista abandona a Rubén y su fiesta; pero antes de iniciar el relato de sus nuevas travesías con Bárbaro, su nuevo novio, la narradora cuenta cómo también la salsa y su ambiente se presta para que los jóvenes salseros, los jovencitos del sur, terminen arruinando su futuro en noches de excesos, agotados por el alcohol y las pepas¹¹⁷, por el exceso de las revoluciones de la salsa (139-140). No importan las elecciones, si el rock o la salsa, el destino generacional de aquellos que se entregan a la música es la caída, el desclasamiento, la muerte.

4.3.7. Decadencia y barbarie

El noviazgo con Bárbaro determina el último peldaño en el descenso de la protagonista por los diferentes estratos culturales y socio-económicos de Cali. Bárbaro, un joven de 17 años, de facciones indígenas, representa la criminalidad. A él lo conoce bailando salsa en la última fiesta a la que acompaña a Paces y con él se marcha a vivir al extremo sur de Cali, cerca de las montañas. Su sustento lo obtienen de robar a “gringos” que se adentran en el valle de Jamundí¹¹⁸ para consumir hongos. Curiosamente este episodio del libro no cuenta con muchas referencias a la música.

La única escena en que las referencias musicales son concretas es la que relata el viaje a Jamundí en un bus repleto de negros. La protagonista los mira con recelo, pero ellos están distraídos, felices. Es entonces cuando la narradora transcribe su versión de *Lo atare la areché*¹¹⁹ original de Richie Ray y Bobby Cruz (152-153), la única canción de salsa totalmente transcrita en la novela. Interpretación que se caracteriza por estar casi toda en ñañaiga, homenaje y exaltación de la cultura afrodescendiente y del sincretismo orisha.

¹¹⁷ Drogas fuertes entre las que se encuentran tanto medicamentos ansiolíticos como pastillas producidas con fines “recreativos”.

¹¹⁸ Municipio de la provincia de El Valle, caracterizado por los balnearios y zonas de reposo.

¹¹⁹ Ver anexo páginas 126.

La música, elegida por la protagonista para enfrentar el miedo a la muerte a lo largo del relato, es excluida de la escena del homicidio y la violación que protagoniza junto a Bárbaro. Este último muere en una extraña escena fruto del delirio que produce la psilocibina de los hongos. Así, dejando una imagen surrealista - fruto del delirio - detrás, María del Carmen regresa a Cali sin rumbo fijo.

De esta manera se llega al final del libro, donde en unas pocas páginas la narradora nos habla de su presente y comparte una especie de manifiesto generacional.

4.3.8. ¡Que viva la música!

En esta última estación, la narradora se detiene en su presente. Incapaz de elegir entre el Norte y el Sur, espacios de su pasado, se decide por el Este. Una calle colmada de bares y de música, de donde ya no se mueve. Donde se prostituye por elección, ya que sus padres le siguen dando dinero semanalmente. Para finalizar María del Carmen vuelve a incorporar las letras de la salsa a su discurso. Unas 25 frases que pertenecen, más o menos, a 20 canciones, sin unidad temática o rítmica. Juego de la narración con el narratario. De nuevo encontramos pasajes, que debilitan la coherencia en algunos fragmentos del relato y otros que guardan relación directa con el momento de la historia que expone la narradora; pero a esta altura no logramos identificar innovación en los recursos narrativos. Básicamente se presenta una apropiación del lenguaje de la salsa en el ejercicio literario.

Para considerar particularmente, en primer lugar, la alusión a *Here comes Richie Ray* (1969) que al sonar en uno de los seis negocios de una calle se convierte en el criterio de elección del lugar en el que la protagonista pasará sus noches prostituyéndose. Esta canción es una invitación al goce y disfrute de la salsa y la fiesta. Segundo, están las frases que usa para definir a su generación, “*Somos la nota melosa que gimió el violín. Se reían del bugalú y mira ahora qué*” (185) que pertenecen a *Convergencia* y a *Que se rían*, temas estos, que al igual que las frases por sí solas, presentan entre sus letras el

contraste de la melancolía y la derrota, con el desafío y la irreverencia. En tercer lugar, una de las oraciones con las que comienza su breve manifiesto generacional, el llamado a “*Que nadie sepa tu nombre, que nadie amparo te dé*” (185), que pertenece a la canción *El día que nací yo* (1971)¹²⁰ de la Orquesta Conspiración, cuya letra consiste en una melancólica maldición lanzada por un hombre a la que fue su mujer. Y como cierre, la frase final, “*Hay fuego en el 23*” (186), que la narradora suelta sin conexión alguna con el párrafo en el que se encuentra y que nombra una canción de Arsenio Rodríguez de 1969. Una expresión que en el contexto del manifiesto final invita a consumirse en el fuego, algo semejante a la expresión “*Quemar las naves*”.

4.3.9. Conclusiones II

Es evidente que al igual que el rock se establece como tema protagónico en la primera mitad de la novela, la salsa gobierna la segunda mitad con múltiples referencias a letras, canciones e intérpretes del género latino. Sin embargo, la intervención de letras de las canciones como parte del habla de la narradora le da una significación diferente a este género dentro de la novela, respecto al rol desempeñado por el rock. Mientras este último representa en todo momento una expresión ajena por la procedencia, el idioma, y el contexto en el que es consumido, escuchado y reproducido, la salsa es rápidamente incorporada como expresión propia, tanto por la lengua, como por hacer parte de la cultura latina del Caribe americano al que pertenece Colombia. A pesar de ser generado y comercializado desde New York representa los valores de un grupo bastante amplio de culturas y naciones, que para la época están copando el mercado cultural mundial, con un mensaje que puede ser interpretado como contestatario y regionalista.

Como en la primera parte, en esta segunda pudimos identificar cuatro situaciones en la que la salsa tiene un papel fundamental. De hecho podemos ver en la estructura de la novela un juego especular, entre la primera y la segunda mitad de la novela. La primera situación es la fiesta inicial. El origen del periplo de la narradora en el mundo de la salsa. En esta se presenta un contexto para el nuevo género en la novela. Una casa

¹²⁰ Ver anexo página 148.

humilde en un barrio tradicional de clase media, media-baja, donde mujeres y hombres usan prendas de colores vistosos, donde se respira un aire de alegría y festividad y donde la actividad, la vitalidad y el movimiento son fundamentales. Las canciones que son referidas en esta escena están en absoluta sintonía con el ambiente que se busca generar, canciones de ritmos rápidos, con frecuentes descargas y letras que invitan a la fiesta. Los diferentes elementos mencionados y descritos tienen como función definir el nuevo mundo de la narradora por contraste con el mundo que abandona y que es representado por la fiesta de Miraflores; además empiezan a caracterizar al grupo de personajes con los que va a compartir esta segunda parte.

La segunda situación consiste en la reeducación de la narradora. Este episodio, si bien se le dedican pocas páginas, es fundamental para la narración. Durante siete días con sus respectivas noches la narradora es ilustrada en toda la historia de la salsa con sus antecedentes y su actualidad y entrenada en el baile de los diferentes ritmos que componen el género. Finalmente, cuando abandona el apartamento se reconoce como una persona diferente, que al identificar las diferencias entre la música en español y la música en inglés adquiere “*una conciencia política estructurada*” (102) que parodia la conciencia adquirida de forma teórica. Para la narradora solo la acción transforma.

A continuación es invitada a una fiesta en el norte, donde se enfrenta con su nueva conciencia musical y política al medio social en el que creció. Incapaz de socializar con sus antiguos compañeros de fiestas y de escuchar el “*reaccionario sonido paisa*” (104) de la banda que ameniza la noche, María del Carmen decide sabotear la fiesta entonando canciones de Richie Ray y Bobby Cruz cerca de los músicos. Con ritmos y letras que recuerdan al barrio y a las comunidades negras del Caribe la protagonista se revela contra sus orígenes, contra la hipocresía y los valores de la clase alta caleña.

Esta fiesta determina el abandono definitivo de sus raíces. Después de esta lleva una vida nómada y solitaria por diferentes hoteles de la ciudad, siempre lejos del norte. En este periodo conoce e inicia su relación con Rubén Paces, protagonista de la tercera situación. Rubén evidencia que la decadencia que la narradora había atestiguado en el

mundo del rock no era exclusiva de los seguidores de este género, si no que era un fenómeno generacional, un sino y una obligación para aquellos que vivían la música con pasión. La vida de Rubén es narrada con múltiples referencias salseras, pero son Ray y Cruz quienes priman de nuevo en el relato. Como ya expusimos, las canciones citadas durante este episodio sugieren en sus letras un desengaño y un conflicto con el mundo y la sociedad, a la vez que son acompañadas de fuertes descargas musicales propias de la salsa brava.

Luego encontramos el periodo que la narradora pasa con Bárbaro, preámbulo del final del libro, que determina el desclasamiento total de la protagonista convertida en criminal. Este fragmento, que narra la forma en que Bárbaro y María del Carmen roban, y matan un turista y violan a su pareja, en medio del delirio producido por el consumo de hongos, se caracteriza por un ambiente denso y surreal. Como caso excepcional carece de referencias musicales concretas. Dado que la música para la narradora representa la vitalidad, esta escena plagada de violencia y muerte excluye a la salsa e incluso al rock. Se nos objetará que hay otros momentos del texto en los que la muerte y la música se entrelazan, el parricidio de Flores, el suicidio de Mariángela, pero en ninguna de esas escenas, la narradora es protagonista de los hechos como en el caso de Jamundí.

Así llegamos al final del relato y a la última situación en la que la salsa es fundamental. El manifiesto generacional que realiza la narradora en estas páginas se encuentra plagado de referencias al género del Caribe que remiten a canciones que ya han aparecido a lo largo de la segunda parte. Con la salsa como aliada y como herramienta María del Carmen invita a la soledad, al desclasamiento y a la decadencia como opciones y alternativas vitales - valga la paradoja - a las formas de vida tradicionales.

Al inicio de este capítulo expusimos cómo la aparición de los textos del rock y la salsa se da de manera diferente. En el primero aparecen las referencias explícitas a los títulos de las canciones, mientras que en el segundo aparecen fragmentos de las canciones mismas y referencias veladas como parte de la historia. En el primer caso se facilita la

búsqueda de los temas en caso de querer explorar esta dimensión del texto; en el segundo, en cambio, se exige un gran conocimiento de la producción musical del género, para identificar los fragmentos del relato que remiten a textos de la salsa. En ambos casos el lugar que ocupa el narratario es fundamental para multiplicar los sentidos de interpretación.

5. Conclusiones finales

Con mayores conocimientos de la historia y de la teoría de la música, serían más exhaustivas las series de relaciones que podríamos establecer entre música y literatura. Lamentamos profundamente el vacío teórico que se encuentra aún en el ámbito académico de ambas prácticas discursivas, sobre los posibles vínculos enunciativos entre la música y la narrativa, puesto que abriría nuevas posibilidades de lectura de un número importante de obras representativas de las culturas letrada y popular de las últimas seis décadas. Aunque no nos cabe la menor duda de que es posible ampliar el estudio de esta novela en la misma línea de trabajo que hemos planteado, damos por cumplidos nuestros objetivos.

A partir de los elementos explorados hasta ahora nos es posible afirmar respecto a nuestra hipótesis lo siguiente:

5.1. Tema, forma y composición en *Qvln*

Las herramientas hermenéuticas que brindan las teorías de la intertextualidad y de la interdiscursividad, aplicadas a la lectura de *Qvln*, ofrecen la posibilidad de establecer una serie de relaciones temáticas, formales y composicionales entre música (el rock y la salsa en este caso) y literatura (específicamente la novela).

Es necesario hacer énfasis en que la función de muchos de los enunciados relativos al contexto musical, depende de un narratario que conozca los géneros musicales que protagonizan la historia y que, incluso, esté familiarizado con el contexto de producción de la obra. Es una de las principales características de *Qvln* como texto literario y una de las razones que ha convertido a este relato en una novela de culto entre adolescentes y fanáticos del rock y la salsa. Caicedo al escribir este texto no consideraba a un lector

tradicional, él escribía para un segmento de la juventud que consumía ciertos productos culturales y que de hecho era el mismo mercado objetivo de los compositores, intérpretes y productores del rock y la salsa.

En lo que al tema se refiere nos parece evidente la correspondencia entre los temas que atraviesan muchas de las letras de las canciones de rock y salsa mencionadas en la novela y los temas de la novela misma. Hemos visto en los análisis previos que muchas de las canciones tienen, como enunciados, una función específica. Desde caracterizar a la protagonista y a su grupo de amigos en determinados momentos, hasta ambientar escenas; desde anticipar hechos y características de la historia, hasta identificar ideológicamente la postura política de algunos personajes. Descartamos por completo la idea de que las canciones desempeñan un rol anecdótico o que simplemente son una proyección de los gustos del autor. Hay un ejercicio consciente detrás de la elección de gran parte de las canciones.

En este mismo sentido afirmamos que los temas que son comunes en el rock y la salsa en general y en las canciones que recorren la novela en particular - las drogas, la juventud, la decadencia generacional, la fiesta, la vida en el barrio, la violencia, la música - son los temas que aborda la novela de Caicedo.

En cuanto a la forma, *Qvln* no es una novela particularmente vanguardista. Por lo menos no de la manera convencional, por paradójico que suene¹²¹. No hay una ruptura radical con los cánones formales contemporáneos ni con los tradicionales. Es una novela relativamente lineal¹²², con una estructura y un lenguaje sencillos, a pesar del uso de las jergas juveniles. No obstante, la intensidad con que recurre a enunciados pertenecientes a otras prácticas discursivas, que de hecho pertenecen más a la cultura

¹²¹ Es realmente paradójico, pero para los años setenta habían ciertas convenciones en cuanto a lo que recursos vanguardistas se refiere. En el Boom latinoamericano era común el uso de cierta simultaneidad o fragmentariedad temporal y espacial en la novela. *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes; *Rayuela* y *62 modelos para armar*, de Julio Cortázar; *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, son tan solo algunos de los ejemplos más populares de este tipo de juegos espacio-temporales. Además era común la inclusión de un lenguaje cercano al poético y las alusiones, casi borgeanas, a otros textos, literarios o periodísticos.

¹²² En el artículo que Mark Malin escribe sobre *Qvln*, se aborda la linealidad de la historia como una posible objeción al carácter postmoderno de la novela; sin embargo, al comparar la estructura de esta novela con *Cien años de soledad* de Márquez, se logra demostrar que a pesar de tener una estructura más sencilla, *Qvln* resulta ser un texto más postmoderno que la novela de Gabo, que tiene una estructura temporal más compleja.

popular de masas que a la alta cultura o la cultura letrada, y la forma en la que introduce estos enunciados, permite decir que esta novela hace parte de la narrativa que en las décadas posteriores transformaría la literatura latinoamericana.

La intertextualidad, tanto en la acepción más básica, como en sus expresiones más restringidas, enriquece a *Qvlm* de una forma particular. El uso frecuente de la cita, el plagio y la alusión a partir de canciones de géneros populares construye una narración diferente. Una novela que se expone a otro público, que no aspira a modificar el género narrativo, sino a ser leída con facilidad por jóvenes y a establecer procesos de identificación con éstos a través de un discurso exoliterario. En este sentido *Qvlm* no responde a un canon sino a las necesidades de un narratario que prefigura el autor. Una forma sencilla, pero que desde su contenido y su intertextualidad interpela los gustos, los conocimientos y la cultura del lector para el que escribía Caicedo.

Asimismo, estrechamente ligada a la forma se encuentra la composición. Aquí nos parece claro que la estructura de la novela está supeditada a la función narrativa que el autor adjudica a los dos géneros discursivos, el rock y la salsa y a sus respectivos enunciados. Encontramos, primero, una sutil pero evidente división de la novela en dos partes, cada una determinada por el predominio de un género. Segundo, el ritmo narrativo en cada una de estas partes, es a su vez consecuente con el ritmo de las canciones mencionadas, plagiadas o citadas. En el aparte dedicado al rock especificamos cómo la mayoría de las canciones aludidas en la primera mitad de la novela son baladas, ritmos lentos, que establecen para el conocedor un ambiente y un carácter lánguidos, que a su vez concuerdan con un ritmo de la narración más pausado y lento. Esto se evidencia en el inicio de la segunda mitad, donde la narración adquiere otro ritmo, uno acelerado, incluso frenético, con las múltiples alusiones y referencias a canciones y a letras de canciones de la salsa que dentro del género son denominadas como salsa brava por su ímpetu y ritmo acelerado. Ahora, es cierto que este frenesí no se mantiene durante toda la segunda mitad de la narración, pero sí aparece cada tanto en episodios de la historia que tienen especial importancia e intensidad. Y tercero, la incorporación, sobre todo, de las letras de las canciones de salsa en el lenguaje de la narradora, desempeña un rol fundamental en el estilo de la composición de *Qvlm*. Establece una especie de código para ser interpretado por un lector-narratario específico. En esta instancia es inevitable resaltar cómo esta intención afecta los

diferentes aspectos involucrados en la composición y estructuración de la novela en cuestión.

5.2. *Qvlm* en el canon literario

Estas relaciones interdiscursivas e intertextuales y sus consecuencias en el plano semántico, develan la singularidad de este texto respecto al canon literario latinoamericano y a la producción literaria contemporánea. No está en nuestras posibilidades conocer toda la producción literaria de un periodo determinado, sin embargo, al realizar un recorrido por la bibliografía crítica que estudia esta producción en las décadas del sesenta y el setenta, encontramos que si bien hay expresiones semejantes, en cuanto al uso de recursos provenientes o referentes de la cultura popular - *La onda* en la literatura mexicana, o textos más conocidos como *Tres Tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante, o *Boquitas pintadas* de Puig - no hay indicios de otro relato que incorpore las prácticas discursivas del rock y la salsa en la literatura, además de *Qvlm*. Por otro lado, los recursos que utiliza el autor para dicha incorporación, como lo hemos resaltado ya, resultan novedosos en sí mismos. En este sentido Shouse (1999) afirma que en esta novela

El caló del drogo caleño y los intertextos de letras de canciones de rock y salsa no se entretajan o transculturaron con el lenguaje y las estructuras de la literatura canónica, sino que los desplazan y los niegan. Este contenido, en combinación con la forma, la representación lexical del habla caleña/salsera/mariguanera, la ausencia de un glosario, y la inclusión de una discografía (con más de 90 títulos) en vez de una bibliografía forman un ataque directo contra la institución y el lector de la literatura moderna. (60)

La pervivencia de *Qvlm* en los circuitos locales de lectores adolescentes por más de treinta años, su posterior difusión en el mercado editorial latinoamericano y el hecho de que ha sido objeto de estudios académicos por varias décadas, implica que, más allá de su calidad, *Qvlm* es un texto que hace ya parte de la historia de la literatura latinoamericana, que establece relaciones desde su singularidad con las tradiciones precedentes, con su contexto y con las expresiones subsecuentes.

5.3. *Qvlm* y la tradición

Finalmente creemos que las relaciones que establece con las tradiciones de la música popular y de la literatura tienen implicaciones en estos campos culturales. No nos atrevemos a decir que los modifica o que constituye hitos en ellos. Pero creemos que los lazos que establece la intertextualidad en *Qvlm* es quizás uno de los ejemplos más evidentes de una serie de fenómenos culturales contemporáneos que podemos encontrar en la literatura de este periodo. Gran parte de los textos críticos que abordan la obra de Caicedo hacen énfasis en este aspecto, la tensión entre cultura popular y la cultura letrada o alta cultura.

En una primera instancia existe la tentación de afirmar que dicha tensión se presenta en la novela de una forma un poco burda, explícita y dicotómica; en cuanto, en apariencia, hay una exaltación de los valores juveniles y populares, con la música y las drogas como banderas, en oposición a los valores adultos, tradicionales y modernos. Tras explorar con un poco de cuidado los enunciados de una y otra tradición en la narración, no obstante, se llega a la conclusión de que la forma en la que se establecen estos lazos es más compleja. Es cierto que la novela presenta una exaltación de los valores presentes en la cultura popular y que con esta se ponen en crisis, a su vez, los valores de la cultura letrada - lo que se logra en la novela desde su temática y su forma -; sin embargo, no hay una sacralización de los valores juveniles y populares, sino que, por el contrario, a lo largo del libro se exponen también las fallas presentes en la idea, tan difundida por entonces, de un estilo de vida alternativo y marginal en un mundo de música y drogas. (Malin. 105 y 106)

Ahora, como producto de la tradición letrada, este libro logra algunos objetivos interesantes. Primero, alcanzar a un público que, para la época, buscaba tomar una distancia de la literatura, en cuanto era ajena a sus intereses culturales. Segundo, llegar a ser un texto de culto dentro de ciertos sectores de la juventud colombiana, a pesar de que su valor literario fue ampliamente cuestionado desde un principio - unas veces con argumentos teóricos, otras con presunciones morales -. Tercero, lograr difundir y

otorgarle un lugar a música, no solo popular, sino juvenil, en un canal comercial y cultural dominado por los adultos y por productos de la alta cultura¹²³.

Andrés Caicedo logra en *Qvln* exponer, de una forma brillante, el conflicto que suponía para el mundo de finales del siglo XX definir, qué es y qué no es arte, qué es y qué no es cultura, en sociedades mediatizadas y a travesadas por las dinámicas de consumo. La búsqueda que emprende Caicedo de incorporar en un texto literario, en una novela, elementos contemporáneos de la cultura popular de masas, evitando jerarquizar y supeditar unas expresiones a otras, nos ofrece una obra artística y un documento de gran valor, de los dilemas éticos y estéticos que desde hace algunas décadas desvelan a los teóricos. Estamos convencidos que el estudio de esta novela no ha sido agotado por la crítica, y que en los años venideros ofrecerá grandes preguntas y respuestas, que enriquecerán tanto el campo de los estudios literarios como el de los estudios culturales en Colombia y Latino América.

¹²³ Sabemos que en este periodo la juventud se había convertido en un gran mercado consumidor de todo tipo de productos culturales; pero los productores, los canales y la comercialización dependía casi por completo, a excepción quizás del rock, de los adultos y de instituciones tradicionales, que se abrían a nuevas manifestaciones solo con intereses comerciales. La salsa y el rock solo llegarían a ser objeto de estudio e interés de los círculos letrados un lustro después.

6. Bibliografía

6.1. Bibliografía de Andrés Caicedo

- CAICEDO, Andrés. *Destinitos fatales*. Santa fe de Bogotá. Oveja negra. 1994.
- Angelitos empantanados. Santa fe de Bogotá. Norma. 1995.
- *El atravesado*. Santa fe de Bogotá. Norma. 1999.
- *¡Que viva la música!* Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. 1977.
- *El cuento de mi vida*. Compiladora: CAICEDO, María Victoria. Bogotá. Verticales de bolsillo. 2007.
- *Mi cuerpo es una celda*. Compilador: FUGUET, Alberto. Bogotá. Norma. 2008.
- *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Edición de BONILLA, María Elvira. Bogotá. Norma. 2008.

6.2. Bibliografía sobre Andrés Caicedo y su obra

- CARVAJAL, Edwin Alberto. *Edición crítica de la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo Estela*. Tesis para la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Medellín. 2000.
- *Elementos del erotismo en varios cuentos de Andrés Caicedo*. Ikala, revista de lenguaje y cultura. Vol. 5, No. 9-10. Medellín. 2000.
- *La textura cinematográfica en los cuentos de Andrés Caicedo*. Estudios de literatura colombiana. No. 18. Medellín. 2006.
- *María del Carmen Huerta o la negación de identidad social en ¡Que viva la música!* Ikala, revista lenguaje y cultura. Vol. 3, No. 6. Medellín. 1998.
- *Música y ciudad en Que viva la música de Andrés Caicedo*. Estudios de literatura colombiana. No. 3. Medellín. 1998.
- DUCHESNE-WINTER, Juan. *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*. Cali. Archivos del índice. 2007.

- GÓMEZ, Felipe. *Canibales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical*. Ikala, revista de lenguaje y cultura. Vol. 12, No. 18. Medellín. 2007.
- GÓMEZ QUIJANO, Manuela. *Historia de una cinesífilis en una noche sin fortuna*. Escritos. Vol. 15, No. 35. Medellín. 2007.
- GUZMAN, Alma Ximena. *Crueldad y posmodernidad en Noche sin fortuna de Andrés Caicedo*. Rara Avis. No. 7-8. Bogotá. 2006.
- JARAMILLO, Dolores. *Andrés Caicedo: Notas para una lectura*. Revista Universitas Humanística. Vol. 15. Bogotá. 1982.
- JARAMILLO, Samuel. *La lucidez del sonámbulo*. Gaceta de Colcultura. No. 127. Bogotá. 1980.
- JIMENEZ, Camilo Enrique. *Literatura, juventud y cultura posmoderna. La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. Bogotá. Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional. 2006.
- MALIN, Mark. *Andrés Caicedo's ¡Que viva la música!: An implicit dialogue with the modern and postmodern*. Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. Vol. 4, No. 2. Quito. 2000.
- MOTATTO, Jesús Hernando. *Relaciones entre música y literatura: aspectos histórico-culturales en ¡Que viva la música!* Bucaramanga. Universidad industrial de Santander. 1994.
- OCHOA, Jorge Mario. *La narrativa de Andrés Caicedo*. Manizales. Fondo Editorial Series Artes-Literatura Universidad de Caldas. 1993.
- ROMERO REY, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá. Norma. 2007.
- TAMARA, Andrea. *La narrativa de la contracultura: una aproximación*. Nómadas. No. 8. Bogotá. 1998.
- VAN DER HUCK, Felipe. *Andrés Caicedo: Suicidio y consagración*. Sociedad y Economía. No. 6. Cali. 1999.
- SHOUSE, Corey C. *Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto postmoderno en ¡Qué viva la música!* Revista de estudios colombianos. No 20. 1999.

6.3. Bibliografía básica sobre rock y salsa

- ATALLI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México. Siglo XXI. 1995.

- CEPEDA SÁNCHEZ, Hernando. *Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. Tábula Rasa. No. 9, julio-diciembre 2008.*
- DAVIS, Stephen. *Rolling Stones. Los viejos dioses nunca mueren.* Barcelona. Swing. 2006.
- KREIMER, Juan Carlos. *Punk. La muerte joven.* Buenos Aires. Era naciente. 2006.
- POLIMENI, Carlos. *Bailando sobre los escombros, Historia crítica del rock latinoamericano.* Buenos Aires. Biblios. 2001.
- PUJOL, Sergio. *La década rebelde: los años 60 en la Argentina.* Buenos Aires. Emecé. 2002.
- *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde.* Rosario. Homo Sapiens Ediciones. 2007.
- QUINTERO, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical".* La Habana. Fondo Editorial Casa de las Américas. 1998.
- REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias del desencanto.* Buenos Aires. Norma. 2000.
- RONDÓN, Cesar Miguel. *Salsa: crónica de la música del Caribe urbano.* Caracas. Ediciones B. 2007.
- ROSZACK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura.* Barcelona. Kairós. 1981.
- SECA, Jean-Marie. *Los músicos Underground.* Barcelona. Paidós. 2004.
- SHUKER, Roy. *Diccionario del rock y de la música popular.* Barcelona. Manon troppo, Robin Book. 2005.
- URÁN, Omar (Comp.). *Medellín en vivo: la historia del rock.* Medellín. Corporación Región. 1997.

6.4. Bibliografía teórica

- ALONSO, Silvia (Comp.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos.* Madrid. Arco/libros, S. L. 2002.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires. Siglo XXI. 2008.
- *El método formal en los estudios literarios.* Madrid. Madrid. 2002.

- *Problemas de la poética de Dostoievski*. Sta. Fe de Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 2003.
- BARTHES, Roland; ECO, Umberto; TODOROV, Tzvetan y otros. *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coayacán. 1999.
- BATAILLE, George. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2004.
- BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona. Paidós. 2005.
- BRITOS, María del Pilar. Michel Foucault: Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple. *Tópicos* [online]. 2003, n.11 p. 63-82. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2003000100004&lng=es&nrm=S1666-485X2003000100004
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires. EDICIAL. 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI. 1985.
- *El orden del discurso*. México. Siglo XXI. 2005.
- *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires. Siglo XXI. 2008.
- FRANCO CARVALHAL, Tania. *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*. Lima. Fondo Editorial UCSS. 2006.
- CARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós. 2008.
- *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires. Eudeba. 2007
- GIRALDO, Luz Mary. *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomos I y II*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 2005.
- *Nuevo cuento colombiano. 1975-1995*. México. Fondo de Cultura Económica. 1997.
- GLANTZ, Margo. *Onda y escritura. Jóvenes de 20 a 33*. Biblioteca virtual universal. Recuperado 15 de julio de 2011. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300367.pdf>
- *La onda diez años después ¿epitafio o revaloración?* Recuperado el 16 de junio de 2011 En 148.226.12.104/bitstream/123456789/7265/1/19765P88.pdf
- GOFFMAN, Ken. *La contracultura a través de los tiempos*. Barcelona. Anagrama. 2005.
- KOZAK, Claudia (comp.). *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario. Beatriz Viterbo Editora. 2006.

- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*. Madrid. Editorial Fundamentos. 2001.
- LUKACS, György. *El alma y las formas*. Editorial Madrid. Madrid. 2002.
- *Teoría de la novela*. Editorial Madrid. Madrid. 2002.
- MANZONI, Celina; JITRIK, Noé; FERRO, Roberto y otros. *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires. Corregidor. 2005.
- MARTINEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid. Cátedra. 2001.
- MAZÓN GÓMEZ, F. P. *Narrar cantando en la novísima narrativa hispanoamericana: la democratización de la literatura*. Tesis Licenciatura. Literatura. Departamento de Filosofía y Letras, Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2007.http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/mazon_g_fp/capitulo3.pdf
- PIVANO, Fernanda. *Beat, hippie, yippie*. Roma. Ediciones Jucar. 1975.
- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2006.
- RODRIGUEZ, Ruiz, Jaime Alejandro. *Postmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2000.
- VIÑAS, David, RAMA, Ángel, HALPERÍN DONGHI, Tulio, SOSNOWSKI, Saúl, SKÁRMETA, Antonio, GARRELS, Elisabeth y otros. *más allá del boom: literatura y mercado*. México. Marcha editores. 1981.
- TABORDA SANCHEZ, Juan Fernando. *Oralidad y escritura en La virgen de los sicarios*. Revista: Estudios de Literatura Colombiana. No. 3, julio-diciembre. 1998.

ANEXO

Letras de canciones

- Pag. 6, 92¹²⁴

Cabo E

Richie Ray Y Bobby Cruz

Cabo' e, cabo' e, cabo' e, cabo sire oh (Bis x4)

La reina del Guaguancó, ike ina le llama uma Changó

Kaina bukángá

Que le llaman la reina del guaguancó

Kaina bukángá

Pum Katapum, viva Changó (Bis x2)

Kaina bukángá

Libranos de todo mal

Kaina bukángá

Eeh ina que ina, viva Changó

Kaina bukángá

Pachito un jamelgo y lo yambió

Kaina bukángá

Katapum, Katapum viva Changó

¡Libranos de todo mal!

Eeh, ina que ina viva Changó

¹²⁴ Las páginas a las que se hace referencia, son las páginas en las que dicha canción aparece mencionada o referida en la edición original de *QvIm*. El subrayado en algunos versos corresponde a la frase que es plagiada o aludida en el libro.

Kaina bukángá

Bobby Mira le llaman la reina del guaguancó

Kaina bukángá

Pum Katapum, Katapum y viva Changó

Kaina bukángá

Ina que eh, viva Changó

Kaina bukángá

Maooo (Bis x2)

Kaina bukángá

Changó, Changó, Changó, Changó

¡Ajá!

La diosa de Homelénko

Eh, mira que rico, y bajo Changó

Kaina bukángá

Le canto a Changó en mi guaguancó

Kaina bukángá

Katapum, Katapum y viva Changó

Kaina bukángá

Pancho que eh, mira a Changó

Kaina bukángá

Maooo, Maooo

Kaina bukángá

Changó, Changó (Bis x2)

Kaina bukángá

- Pag. 7-8, 94

Guaguancó Triste

Richie Ray Y Bobby Cruz

Para ti, traigo mi guaguancó.

Triste es su canto, sabor a llanto, y a soledad

Puedo oír ecos de un pregonar

que hablan de penas y de esperanzas

Lloran por la tierra mía, porque se lleven contentos.

Monte adentro nace un sol

y no encuentro a mi amor

Vago sin rumbo, triste es mi mundo

y allá a lo lejos se oye un pregón, se oye un pregón

¡Ahí viene Cocolía! Uuuh

Eeh, que yo le canto a Borinquén, la tierra que amó Colón.

Oye que yo quiero que haya paz y que haya amor en mi tierra.

Felicidad y paz en mi tierra.

Ooh, que no, que venga a Borinquén, la tierra que quiero yo.

Felicidad y paz en mi tierra.

Mira... Richie Ray vino a Borinquén, ahora se quedó en mi tierra.

Felicidad y paz en mi tierra.

Ay... yo quiero felicidad yo quiero paz en mi tierra.

Uuuh, toca con mucha maña Richie Ray

Que dios me salve a Borinquén la tierra que quiero yo

Ay, yo quiero que haya paz y que haya amor en mi tierra.

Felicidad y paz en mi tierra.

Ooh yo quiero felicidad yo quiero paz en mi tierra

Felicidad y paz en mi tierra

Dice, dice, dice, dice Cocolía, ay qué bonita es mi tierra.

Felicidad y paz en mi tierra.

Oye que yo quiero paz y mucho amor en mi tierra.

Felicidad y paz en mi tierra.

- Pag. 8

Yo Soy (Babalú)

Richie Ray y Bobby Cruz

¡Ahí na' má!

yo soy Babalú, camino arará

y con mi trabajo la tierra temblá. (Bis)

Que Babalú me dijo a mí

yo soy quien te está cuidando

que Babalú me dijo a mí

yo sé quién te está velando

y sé quién te está tirando.

Pero a ti no te entra ná

yo siempre te estoy cuidando,

Pa' que no te pase ná .

Yo soy Babalú, camino arará

y con mi trabajo la tierra temblá.(Bis)

Ay que yo suelto mi perro

Cojo mi muleta

me pongo mi capo y camino pa' allá

y en cuanto yo llegue

Todos se te irán, todos se te irán

y también lo dirán.

Yo soy Babalú, camino arará
y con mi trabajo la tierra temblá. (Bis x 3)

Ahí na' má

Llamo a Babalú, el viene pa' acá.

Babalú conmigo anda.

Ay que yo llamo a Babalú

y el viene pa' acá,

porque Babalú conmigo anda

Llamo a Babalú, el viene pa' acá

Babalú conmigo anda.

Que tú me tiras fluidos

y te vas para atrás

porque Babalú conmigo anda

Llamo a Babalú, el viene pa' acá

Babalú conmigo anda

Ay que yo traigo saoco

y tú lo verás, que Babalú conmigo anda.

Llamo a Babalú, el viene pa' acá

Babalú conmigo anda. (Bis x 2)

- Pag. 21

Vanidad

Yaco Monti

Vanidad por tu culpa he perdido,

un amor vanidad,

que no puedo olvidar.

Vanidad con las alas doradas,

yo pensaba reír,

y hoy me pongo a llorar.

Me cegué,

la arranque de mi vida,

pero yo,

la volvería besar.

Vanidad con las alas doradas,

yo pensaba reír,

y hoy me pongo a llorar.

Me cegué,

la arranqué de mi vida,

pero yo,

la volvería besar.

Vanidad con las alas doradas,

yo pensaba reír,

y hoy me pongo a llorar.

Vanidad.

- Pag. 30

Llegó borracho el borracho

José Alfredo Jiménez

Llegó borracho el borracho

pidiendo 5 tequilas

y le dijo el cantinero

se acabaron las bebidas

si quieres echarte un trago

vámonos a otra cantina

(llegó borracho el borracho).

Se fue borracho el borracho
del brazo del cantinero
y le dijo qué te tomas
a ver quién se cae primero
a aquel que doble las corvas
le va a costar su dinero,
y borracho y cantinero
segúan pidiendo y pidiendo
mariachis y cancioneros
los estaban divirtiendo
pero se sentía el ambiente
muy cerquita del infierno.

Gritó de pronto el borracho
la vida no vale nada.
Le dijo el cantinero
mi vida está asegurada,
si vienes echando habladas
yo te contesto con balas
(llegó borracho el borracho)

Los 2 sacaron pistola,
se cruzaron los balazos
la gente corrió hecha bola,
segúan sonando plomazos,
de pronto los dos cayeron
haciendo cruz con sus brazos.

Y borracho y cantinero
los 2 se estaban muriendo
mariachis y cancioneras
también salieron corriendo

y así acabaron 2 vidas
por un mal entendimiento.

- Pag. 30

The house of the rising sun

The Animals

There is a house in New Orleans,
they call the Rising Sun
and it's been the ruin of many a poor boy,
and God I know I'm one.

My mother was a tailor,
She sewed my new blue jeans,
My father was a gambling' man
Down in New Orleans.

Now the only thing a gambler needs
is a suitcase and trunk
and the only time he's satisfied
is when he's on a drunk.

Oh mother tell your children
not to do what I have done,
spend your lives in sin and misery
in the House of the Rising Sun.

Well, I got one foot on the platform
the other foot on the train,
I'm goin' back to New Orleans
to wear that ball and chain.

Well, there is a house in New Orleans,
they call the Rising Sun,

and it's been the ruin of many a poor boy
and God I know I'm one

- Pag. 43

White room

Cream

In the white room with black curtains near the
station. Black roof country, no gold pavements,
tired starlings. Silver horses ran down
moonbeams in your dark eyes. Dawn light
smiles on you leaving, my contentment.

I'll wait in this place where the sun never shines;

Wait in this place where the shadows run from
themselves.

You said no strings could secure you at the
station.

Platform ticket, restless diesels, goodbye
windows.

I walked into such a sad time at the station.

As I walked out, felt my own need just
beginning.

I'll wait in the queue when the trains come back;

Lie with you where the shadows run from
themselves.

At the party she was kindness in the hard crowd.

Consolation for the old wound now forgotten.

Yellow tigers crouched in jungles in her dark
eyes.

She's just dressing, goodbye windows, tired
starlings.

I'll sleep in this place with the lonely crowd;

Lie in the dark where the shadows run from
themselves.

- Pag. 47

Moonlight mile

The Rolling Stones

When the wind blows and the rain feels cold
with a head full of snow

with a head full of snow

In the window there's a face you know

don't the nights pass slow?

don't the nights pass slow.

The sound of strangers sending nothing to my
mind,

just another mad mad day on the road.

I am just living to be lying by your side,

but I'm just about a moonlight mile on down the
road.

Made a rag pile of my shiny clothes,

gonna warm my bones

gonna warm my bones

I got silence on my radio,

let the air waves flow,

let the air waves flow.

Oh I'm sleeping under strange strange skies

just another mad mad day on the road

my dreams is fading down the railway line

I'm just about a moonlight mile down the road.

I'm hiding sister and I'm dreaming

I'm riding down your moonlight mile

I'm hiding baby and I'm dreaming

I'm riding down your moonlight mile

I'm riding down you moonlight mile.

Let it go now, come on up babe

Yeah, let it go now

Yeah, flow now baby

Yeah move on now yeah

Yeah, I'm coming home

Cause, I'm just about a moonlight mile on down
the road

Down the road, down the road.

- Pag. 57

It's been a hard day's night

Beatles

It's been a hard day's night

and I've been working like a dog.

It's been a hard day's night

I should be sleeping like a log.

But when I get home to you,

I find the things that you do,

Will make me feel all right.

You know I work all day

to get you money to buy you things

and it's worth it just to hear you say

you're gonna give me everything.

So why I love to come home

'cause when I get you alone

you know I feel okay.

When I'm home

everything seems to be all right

when I'm home

feeling you holding me tight, tight

Yeah, it's been a hard day's night

and I've been working like a dog.

It's been a hard day's night

I should be sleeping like a log

But when I get home to you

I find the things that you do

Will make me feel all right, Oh!

So why I love to come home

'cause when I get you alone

You know I feel okay

When I'm home

everything seems to be all right

when I'm home

feeling you holding me tight, all through the
night

Yeah, it's been a hard day's night

and I've been working like a dog.

It's been a hard day's night

I should be sleeping like a log.

But when I get home to you

I find the things that you do

Will make me feel all right

You know I feel all right

You know I feel all right.

Rudy Tuesday

Rolling Stones

She would never say where she came from
yesterday don't matter if it's gone
while the sun is bright
or in the darkest night
no one knows, she comes and goes
goodbye ruby tuesday
who could hang a name on you?
when you change with every new day
still I'm gonna miss you.
Don't question why she needs to be so free
she'll tell you it's the only way to be
she just can't be chained
to a life where nothing's gained
and nothing's lost, at such a cost.
Goodbye ruby tuesday
who could hang a name on you?
when you change with every new day
still I'm gonna miss you.
"There's no time to lose", i heard her say
catch your dreams before they slip away
dying all the time
lose your dreams and you will lose your mind
ain't life unkind?
Goodbye ruby tuesday
who could hang a name on you?
when you change with every new day
still I'm gonna miss you.

- Pag. 74

Salt of the earth

Rolling Stones

Let's drink to the hard working people
Let's drink to the lowly of birth
Raise your glass to the good and the evil
Let's drink to the salt of the earth.
Say a prayer for the common foot soldier
Spare a thought for his back breaking work
Say a prayer for his wife and his children
who burn the fires and who still till the earth.
And when I search a faceless crowd
a swirling mass of gray and
black and white
they don't look real to me
in fact, they look so strange.
Raise your glass to the hard working people
Let's drink to the uncounted heads
Let's think of the wavering millions
who need leaders but get gamblers instead.
Spare a thought for the stay-at-home voter
his empty eyes gaze at strange beauty shows
and a parade of the gray suited grafters
a choice of cancer or polio.
And when I look in the faceless crowd
a swirling mass of grays and
black and white
they don't look real to me

or don't they look so strange.

Let's drink to the hard working people

Let's think of the lowly of birth

Spare a thought for the rag taggy people

Let's drink to the salt of the earth

Let's drink to the hard working people

Let's drink to the salt of the earth

Let's drink to the two thousand million

Let's think of the humble of birth.

- Pag. 74

She's a rainbow

Rolling Stones

She comes in colors everywhere;

she combs her hair

she's like a rainbow

coming, colors in the air

oh, everywhere

she comes in colors

She comes in colors everywhere;

she combs her hair

she's like a rainbow

coming, colors in the air

oh, everywhere

she comes in colors

Have you seen her dressed in blue?

see the sky in front of you

and her face is like a sail

speck of white so fair and pale

have you seen a lady fairer?

She comes in colors everywhere;

she combs her hair

she's like a rainbow

coming, colors in the air

oh, everywhere

she comes in colors

Have you seen her all in gold?

like a queen in days of old

she shoots her colors all around

like a sunset going down

have you seen a lady fairer?

She comes in colors everywhere;

she combs her hair

she's like a rainbow

coming, colors in the air

oh, everywhere

she comes in colors

She's like a rainbow

coming, colors in the air

oh, everywhere

she comes in colors.

- Pag. 74

Loving Cup

Rolling Stones

I'm the man on the mountain, come on up.

I'm the plowman in the valley with a face full of mud.

Yes, I'm fumbling and I know my car doesn't start.

Yes, I'm stumbling and I know I play a bad guitar.

Give me little drink from your loving cup.

Just one drink and I'll fall down drunk.

I'm the man who walks the hillside in the sweet
summer sun.

I'm the man that brings us you roses when you
ain't got none.

Well I can run and jump and fish, but I won't
fight you

if you want to push and pull with me all night.

Give me little drink from you loving cup.

Just one drink and I'll fall down drunk.

I feel so humble with you tonight,

just sitting in front of the fire.

See your face dancing in the flame,

feel your mouth kissing me again,

what a beautiful buzz, what a beautiful buzz,

what a beautiful buzz, what a beautiful buzz.

Oh, what a beautiful buzz, what a beautiful
buzz.

Yes, I am nitty gritty and my shirt's all torn,

but I would love to spill the beans with you till
dawn.

Give me little drink from you loving cup.

Just one drink and I'll fall down drunk.

- Pag. 77

On with the show

Rolling Stones

Good evening one and all we're all so glad to
see you here.

We'll play your favorite songs while you're all
soak up the atmosphere.

We'll start with old man river, then maybe
stormy weather, too.

I'm sure you know just what to do.

On with the show good health to you.

Please pour another glass; it's time to watch the
cabaret,

your wife will never know that you're not really
working late.

Your hostess here is Wendy; you'll find her very
friendly, too.

And we don't care just what you do.

On with the show good health to you.

Petina, start the show at 2 o'clock,

and if by chance you find that you can't make it
anymore,

we'll put you in a cab and get you safely to the
door,

but we've got all the answers, and we've got
lovely dancers, too,

there's nothing else you have to do.

On with the show good health to you.

You're all such lovely people dancing gaily
round the floor,

but if you have to fight, please take your trouble
out the door.

For now I say with sorrow, until this time
tomorrow.

We'll bid you all a fond adieu.

On with the show good health to you.

- Pag. 79

Play with fire

Rolling Stones

Well, you've got your diamonds and you've got
your pretty clothes,

and the chauffeur drives your car,

you let everybody know

but don't play with me, 'cause you're playing
with fire.

Your mother she's an heiress, owns a block in
Saint John's Wood

and your father'd be there with her

if he only could

but don't play with me, 'cause you're playing
with fire.

Your old man took her diamonds and tiaras by
the score

now she gets her kicks in Stepney

not in Knightsbridge anymore

so don't play with me, 'cause you're playing with
fire

Now you get some diamonds and you will have
some others

but you'd better watch your step, girl

or started living with your mother,

so don't play with me, 'cause you're playing with
fire.

So don't play with me, 'cause you're playing
with fire.

- Pag. 80

This could be the last time

Rolling Stones

Well I told you once and I told you twice

but you never listen to my advice.

You don't try very hard to please me

with what you know it should be easy

Well this could be the last time,

this could be the last time,

maybe the last time.

I don't know. Oh no. Oh no.

Well, I'm sorry girl but I can't stay

feeling like I do today.

It's too much pain and too much sorrow,

guess I'll feel the same tomorrow.

Well this could be the last time,

this could be the last time,

maybe the last time.

I don't know. Oh no. Oh no

Well I told you once and I told you twice

that someone will have to pay the price

but here's a chance to change your mind

cause I'll be gone a long, long time.

Well this could be the last time,

this could be the last time,

maybe the last time.

I don't know. Oh no. Oh no.

Well, this could be the last time.

- Pag. 83

Doo doo doo doo

Rolling Stones

The police in new york city

they chased a boy right through the park

and in a case of mistaken identity

the put a bullet through his heart.

Heart breakers with your forty four
i wanna tear your world apart.
You heart breaker with your forty four
i wanna tear your world a part.
A ten year old girl on a street corner
sticking needles in her arm,
she died in the dirt of an alleyway
her mother said she had no chance, no chance!
Heart breaker, heart breaker
she stuck the pins right in her heart
Heart breaker, pain maker
stole the love right out of you heart
Heart breaker, heart breaker
you stole the love right out of my heart
heart breaker, heart breaker
i wanna tear your world apart
Doo, doo doo doo doo doo doo, doo doo doo....

- Pag. 84

Si te contaran

Richie Ray y Bobby Cruz

Si te contara
mi sufrimiento,
si tú supieras
la pena tan grande
que llevo yo adentro
la triste historia
que noche tras noche
de dolor y pena
llena mi alma,
surgió en mi memoria
como una condena.

Si tú supieras,
te importaría
si te dijera
que en mí ya no queda
ni luz ni alegría
que tu recuerdo
es el daño más fuerte
que me hago yo mismo
por vivir soñando
con que tu regreses,
y arrepentida.

- Pag. 84

It's only rock 'n roll

Rolling Stones

If I could stick my pen in my heart
and spill it all over the stage
Would it satisfy you? Would it slide on by you?
Would you think the boy is strange? Ain't he
strange?
If I could win you, if I could sing you
a love song so divine.
Would it be enough for your cheating heart
If I broke down and cried? If I cried?
I said I know it's only rock 'n roll but I like it.
I know it's only rock 'n roll but I like it, like it,
yes, I do
Oh, well, I like it, I like it, I like it
I said can't you see that this old boy has been a
lonely?
If I could stick a knife in my heart,

suicide right on stage,
Would it be enough for your teenage lust?
Would it help to ease the pain? Ease your brain?
If I could dig down deep in my heart
feelings would flood on the page
Would it satisfy you, would it slide on by you?
Would you think the boy's insane? He's insane
I said I know it's only rock 'n roll but I like it
I said I know it's only rock'n roll but I like it,
like it, yes, I do
Oh, well, I like it, I like it, I like it
I said can't you see that this old boy has been a
lonely?
And do you think that you're the only girl
around?
I bet you think that you're the only woman in
town
I said I know it's only rock 'n roll but I like it
I said I know it's only rock 'n roll but I like it
I said I know it's only rock 'n roll but I like it,
like it, yes, I do
Oh, well, I like it, I like it. I like it...

- Pag. 89

Pa' chismoso tu

Richie Ray y Bobby Cruz

Yo no digo na'

Yo me quedo callao y no hablo más. (bis)

Pa'chismoso tú.

Yo vivo en un cuarto piso
con vista hacia el malecón,
yo miro, escucho, analizo
y luego les canto un son.

Yo no digo na'
Yo me quedo callao y no hablo más. (bis)
Pa'chismoso tú.

Yo hablo y no escandalizo
en mayo como en enero,
yo oigo, veo, analizo
y luego canto un bolero

Yo no digo na'
Yo me quedo callao y no hablo más. (bis)
Pa'chismoso tú. (bis x 3)

- Pag. 89

Agúzate

Richie Ray y Bobby Cruz

¡Agúzate Miguel!

Epa ya

Siento una voz que me dice agúzate
que te están velando (Bis)
y yo pasaría de tonto si no supiera
que uno debe estar mosca por donde quiera
y es por eso que yo digo de esta manera,
que ese individuo no sabe en que se metió.

¡Ajá!

Ponle sabor Richie Ray

¡Uuuh!

Siento una voz que me dice agúzate que te están
velando (Bis)

y yo pasaría de tonto si no supiera
que uno debe estar mosca por donde quiera
y es por eso que yo digo de esta manera,
que ese individuo no sabe en que se metió.

Agúzate que te están velando

Siento una voz que me dice cuidao que te están
velando.

Oooh... esa voz siempre me dice cuidao que te
están tirando.

Agúzate que te están velando

Pero yo no me escondo del diablo porque yo soy
buena gente.

Agúzate que te están velando

Que yo le bailo mi tingo talango como persona
decente.

Agúzate que te están velando

Soo, si sorongo, sí sorongo bolongo

Una voz me está diciendo cuidao que te están
velando.

Agúzate que te están velando

Oye esa voz siempre me dice, agáchate que te
están tirando.

Agúzate que te están velando

Sooo yo siento una voz que me dice cuidao que
te están velando

Agúzate que te están velando

Ay agúzate me dice cuidao que te están velando

Agúzate que te están velando

¡Cuero, cuero!

¡Cuero, cuero!

Hasta la Guaira

Eeh pa'lla

- Pag. 89

I got the blues

Rolling Stones

As I stand by your flame

I get burned once again

feeling' low down, I'm blue

As i sit by the fire

of your warm desire.

I've got the blues for you, yeah

Every night you've been away

I've sat down and i have prayed

that you're safe in the arms of a guy

who will bring you alive?

won't drag you down with abuse

In the silk sheet of time

I will find peace of mind.

Love is a bed full of blues

And I've got the blues for you

and I've got the blues for you

and I'll bust my brains out for you

and I'll tear my hair out,

I'm gonna tear my hair out just for you,

if you don't believe what I'm singing

at three o'clock in the morning, babe, well

I'm singing my song for you.

- Pag. 94

Amparo Arrebato

Richie Ray y Bobby Cruz

Amparo Arrebato le llaman
siempre que la ven pasar
esa negra tiene fama
de Colombia a Panamá

Amparo enreda a los hombres
y los sabe controlar.

Amparo Arrebato le llaman
la negra más popular.

Amparo Arrebato le llaman
siempre que la ven pasar
esa negra tiene fama
de Colombia a Panamá.

Amparo enreda los hombres
y los sabe controlar.

Amparo Arrebato le llaman
la negra más popular.

Oh, que esa negra
es sandunguera nadie lo puede
negar.

Amparo Arrebato
le llaman la negra más popular
y ella dice que la cucaracha
ya no puede caminar.

Amparo Arrebato le llaman la negra

más popular.

A Juanchito me voy
a pescar al río
oye, que yo me voy
pa Juanchito a pescar al río
a Juanchito me voy
a pescar al río
pero qué bonito es Juanchito
Juanchito es lo mío.

A Juanchito
me voy
a pescar al río
que me voy
pal bar
de Richie Ray

Juanchito
es lo mío

A Juanchito
me voy
a pescar al río

Eh, con Amparo Arrebato
a pescar al río
a Juanchito
me voy
a pescar al río.

Que viva Cali
Cali, Chipichape
y Yumbo
que viva Cali
Cali, Chipichape

y Yumbo. (Bis x 3)

Toma y Dame

Richie Ray y Bobby Cruz

No sé por qué
solo quieres recibir
si ayer yo a ti te di
¿Por qué te escondes ahora?
Yo sé que tú
no gastas aunque no comas,
solo dices dame y dame
pero nunca dices toma.

Toma y dame
Palabra que yo sé que tú
lo quieres todo para ti,
pero la vida no es así

(Bis)
Cuando pedías
decías “hazme un favor
y que te lo pague Dios
el rey de todas las cosas”.

Más si te piden
dices “lárguese de aquí
yo nunca a usted le pedí
lo que tengo no me sobra”.

Toma y dame
Palabra que yo sé que tu
lo quieres todo para ti
pero la vida no es así.

(Bis)

Ya estamos en paz.
Echa pa'llá
Toma y dame,
Caballero, que ya estamos en paz.
Vete pa'llá
toma que toma y dame que dame.
Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Si yo te doy papa con bacalao
¿Por qué no me das un poco
aunque sea de ñame?
Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Que tu solo conoces san dame
Caballero como conoces san toma y que toma
Ya estamos en paz
Vete pa'llá
toma y dame
que ya estamos en paz
vete pa'llá, te digo, mira
que toma y que dame
Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Caballero que ya estamos en paz
Vete pa'llá
toma que toma y dame que dame

Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Si yo te doy papa con bacalao
¿Por qué no me das un poco
Aunque sea de ñame?
Ya estamos en paz
Vete de acá
Toma y dame
Vete pa'llá, no me hables más
Baranda toma que toma y dame que dame
Ya estamos en paz
Echa pa'llá
Toma y dame
Que la rumba que traigo
es para mí no más.
Toma que toma y dame que dame
Ya estamos en paz
Vete de acá
Toma y dame.

- Pag. 94

Tin Marín

Richie Ray y Bobby Cruz

Tin Marín de do pingue
cucara macara que títere fue (Bis)
Vengan las chicas a Brooklyn
vengan todas a gozar
Que Tin Marín de do pingue
Cucara macara y que títere fue.

Tin Marín de do pingue

cucara macara que títere fue (Bis)
Que yo no juego a dar limón
y London Rich ya se cayó
yo juego la peregrina
1 ,2 ,3 y brinca (Bis x 2)

Tin Marín de do pingue
cucara macara que títere fue (Bis)

Butín Butero Tabique y afuero

Tin Marín de do pingue
Brinca la tapita que yo la brinque
Tin Marín de do pingue
Bríncala hasta ahora que yo me canse
Tin Marín de do pingue
Arriquitititi devon de disque
Tin Marín de do pingue

La peregrina (Bis x8)

- Pag. 95

Con la punta del pie, Teresa

Ismael Rivera, Cortijo y su Combo

Con la punta del pie Teresa
Con la punta del pie.
(Bis)
A Teresa qué le pasa,
a Teresa yo no sé
que cuando baila conmigo
lo hace con la punta del pie.

Con la punta del pie Teresa

Con la punta del pie

(Bis)

Con la punta, con la punta, con la punta

del pie

Teresa baila mi bomba

con la punta del pie.

Con la punta del pie Teresa

con la punta del pie.

(Bis x 2)

Caballero si usted viera

lo sandunguera que se la ve

a la negrita Teresa bailando

en la punta del pie

mi bomba

Con la punta del pie Teresa

Con la punta del pie

(Bis)

Teresa baila la danza

también vacila el birué

pero cuando baila la bomba

caballero, en la punta del pie,

La baila.

Con la punta del pie Teresa

con la punta del pie.

(Bis)

A Teresa qué le pasa

a Teresa yo no sé

que cuando baila conmigo

lo hace con la punta del pie

Con la punta del pie Teresa

con la punta del pie

(Bis)

- Pag. 95, 100

A jugar Bembé

Richie Ray y Bobby Cruz

Vamos a casa de Pinky

a jugar bembé

a casa de pinky a jugar

que Ricardo va a tocar

todo el mundo va a gozar

sí Ricardo va a tocar

A casa de Pinky a jugar bembé (bis)

(Canto en ñañiga)

Piraña

Willie Colón y Héctor Lavoe

Que es lo que pasa que el piso no arranca,

mujer sin grasa, sin transmisión, sin gasolina

sin aceite y sin motor, estás más enmuafangá

¡bendito!... para que sufras.

Sobre tierra dormida

duramente abatida

por la luz del sol,

por ahí crucé, para verte a ti.

Nada fue la distancia
con mi loca esperanza
de volverte a ver,
otra vez mujer y palabra que sí.

Mira cómo te encontré
convertida en mala maña
no hace falta ni saber
porque te llaman piraña.

Ay, me dirás que me quieres
que por mí tú te mueres,
una y otra vez.

Arranca de aquí piraña
mujer que todo lo daña.

Lo atare la areché

Richie Ray y Bobby Cruz

A la, la le lo le la, la lo, lo, lo, lo, lo
O lo la, la, la, la, la, la, la, la, la
Oiga mi socio, oiga mi cumbilá le voy a encama
calo
A la, la le, le lo le lo la
enfilame pa'los Anforo, como le giro este butín
¡Guaguancó!
A la, la le, le lo le lo la
Oiga mi socio, oiga mi cumbilá le voy a encama
calo
le lo la o lo, lo, lo, lo
enfilame pa'los Anforo, como le giro Este butín

¡Guaguancó!

Cuando mi me era un chiquitín y ya empezaba a
rodá

Pachito un jamelgo yambío y no me pudo tira
pa' allá, óyelo.

A la, la le lo le la, la lo, lo, lo, lo, lo

O lo la, la, la, la, la, la, la, la, la

y el niche que facha rufa

aunque diñe bien su yira.

Cuando van a la tira lo atara la areché

el niche que facha rufa

Eeh cuando consiguen en coche

lo atara la areché

Aunque diñe bien su yira

lo atara la areché

y que ina que ina la noche

lo atara la areché

El niche que facha rufa

lo atara la areché.

El niche que facha rufa

Eeh si facho un jamel guañanbio

lo atara la areché

Mira como lo, mira como lo, mira como coge la
noche

lo atara la areché

Eeh, Caina, caina lo coge la noche

lo atara la areché

El negro que monta coche

lo atara la areché

lo atara la areché

Pero Belén, pero Belén lo coge la noche

lo atara la areché

El negro caballero y su coche

lo atara la areché

Eeh, Caina, caina lo coge la noche
lo atara la areché
Yembere cai, yembere cai, yemberé caina la
noche
lo atara la areché
Aunque diñe bien su yira
lo atara la areché
Pero maina, maina lo coge la noche
lo atara la areché
Yira bacosó, yira bacosó, bacosó
lo atara la areché
El negro, negro que monta coche.

Sonido Bestial

Richie Ray y Bobby Cruz

Tú que decías
que ya no servía
oye
tú que decías
que ya no salía,
ahora mismito
mi amigo
yo te vengo
a saludar
escucha
escucha

oye sonar

las trompetas

oye los cueros

sonar

Ricardo viene

de frente
con su sonido
bestial.

Ahí, viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao.
(Bis)

Ábranle paso
que está callao
como bestia
tocando
un tumbao

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao

mira que dice
Maelo
que está asustao
porque viene
tocando
un tumbao.

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia

tocando
un tumbao.

Ay, tócame

Richie

tócame ya

como bestia

toca el tumbao.

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao.

Salte del medio
que está
endiablao
como bestia
gozando
un tumbao.

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao.

Ay que viene
Richie
viene virao
como bestia

gozando
el tumbao

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao.

Ay no es
Stravinski
es estrabancao
pero viene
gozando
el tumbao

Ahí viene Richie
viene virao
como bestia
tocando
un tumbao.

Vamos tocando
como bestias
(Bis x 3)

Viene Richie Ray
les viene
a tocar

Vamos tocando
como bestias.

ay, ay al son
de los cueros
los cueros na má

Vamos tocando
como bestias
(Bis x7)
Cómo no

Vamos tocando
como bestias
dice Pacheco
que viene
a gozar

Vamos tocando
como bestias
a la fiesta
grande
se viene a bailar.

Vamos tocando
como bestias.
(Bis x4)

Te conozco (Bacalao)

Willie Colón y Héctor Lavoe

Yo te conozco bacalao
no vengas con pugilatos,
que tú vienes cada rato
pidiéndome una peseta,
te conozco bacalao

conmigo tú no te metas.

Yo te conozco bacalao
no trates de persuadirme,
siempre que te veo me dices:
compadre estoy arrancao.
Conmigo tú no te metas
te conozco estás salao.

Tengo que cerrar las puertas
y ventanas de mi casa;
cuando te veo caminar
y pegadito la pasas.

Que muchacho tan incordio,
que tipo más agarrao.
Me tiene ya ta'cansao
te conozco bacalao.

Te conozco bacalao
aunque vengas disfrazao.

- Pag. 96

El diferente

Richie Ray y Bobby Cruz

Hay que dilema tan grande
este problema que tengo
si no llevo la contraria no puedo vivir contento.
Hay quien se conforma con ver
cómo la vida le pasa
Sin tratar de corregir al mundo, cambiarle nada,
mas yo buscaré la forma

de ser siempre diferente
pa' que no diga la gente
que Ricardo se copió.

Ahora voy a buscar
a ver si la forma encuentro
de poder entrar pa' fuera y poder salir pa'
dentro.
pa' que la gente no diga
que sueno como Pacheco
Bombombombo camará
Poquito se mueve ya
Bombombombo camará
con Pacheco camará
Bombombombo camará
Óyelo bien tu boro
Bombombombo camará
Bonguito, bongueto está
pa que la gente no diga
que sueno como Tito Puente.
Y aquella mulata
se parará también
sepárala Tito Puente
se parará también
Como el Tito está de moda
se parará también,
ay como se le acomoda

Se parará también.
Sepárala Tito Puente,
Pa' que la gente no diga que sueno como Joe
Cuba,
Oye y ese pito

así se toca
si es que la rumba es sabrosa
así se toca
oye, así gozaba Cheíto
así se toca.
Yo quiero que todos sepan
que quien le toca a Ricardo
hay que buscar la forma de ser siempre diferente
que es muy difícil bajar pa arriba
y es muy difícil subir pa abajo,
hay que buscar la forma de ser siempre diferente
Sentarse de pies o pararse sentao o estar derecho
si es jorobao,
hay que buscar la forma de ser siempre
diferente,
cruzar un puente hasta la mitad o ahogarse en
tierra por no nadar,
hay que buscar la forma de ser siempre
diferente,
que es muy difícil morirse vivo y es más difícil
vivir ya muerto,
hay que buscar la forma de ser siempre
diferente.
Oye llevo una trilla para Ponce de León
... a toda máquina.

Convergencia

Pete "el conde" Rodríguez y Johnny Pacheco

Aurora de rosa en amanecer
nota melosa que gimió el violín
no veles tu insomnio no viví el amor
así eres tú mujer
principio y fin de la ilusión.
Así eres tú en mi corazón,

así vas tu inspiración.

Madero de nave que naufragó
piedra rodando sobre sí misma
alma doliente vagando a solas
en playa sola así soy yo.

La línea recta que convergió
Porque la tuya al final vivió
Aurora de roce en amanecer
nota melosa que gimió el violín

no veles tu insomnio no viví el amor,
así eres tú mujer
principio y fin de la ilusión.
Así eres tú en mi corazón,
así vas tu inspiración.

Madero de nave que naufragó
piedra rodando sobre sí misma
alma doliente vagando a solas
en playa sola así soy yo.

La línea recta que convergió
porque la tuya al final vivió.

- Pag. 97, 104

El guarataro

Richie Ray y Bobby Cruz

¡Allá en Guarataro!

¡Ajá!

Oiga amigo, ponga oído, el guaguancó que les traigo es pura salsa y sonido.

Arara rara, arara ae, ae

y si no tiene ni fe ni amparo,

no se atreva a ir de guapo al barrio del Guarataro

Arara rara, arara ae, ae

Oiga amigo ponga cuidado, si va por el Guarataro.

Con cuidado si vas por el guarataro!

¡Oye, Phidias Danilo tenga cuidado,

Siempre que vaya al guarataro, tu ve

Con cuidado si vas por el guarataro

que el que se guilla de guapo, se muere en el Guarataro.

Con cuidado si vas por el guarataro!

Una ola de misterio,

esta es la salsa del Guarataro, ¡ajá!

Uuuh

Allá en Guarataro

Oooh como se baila y se goza en Guarataro

Allá en Guarataro

Caballero la rumba está dura, está dura en Guarataro

Allá en Guarataro

Oooh, que en Guarataro se baila y se goza, en Guarataro

Allá en Guarataro.

caballero la rumba es sabrosa en Guarataro

Allá en Guarataro.

Phidias Danilo tenga cuidado, mucho cuidado

allá en Guarataro

que allá en Guarataro se baila y se goza

Allá en Guarataro.

Este es el tumbao del Guarataro, ahí na' má

Allá en Guarataro.

El que es guapo se muere en Guarataro, en Guarataro.

Allá en Guarataro.

Oye, caballero tenga cuidado, mucho cuidado

Allá en Guarataro

que yo conocí a un mulato bravo ya muerto en el Guarataro

Allá en Guarataro

Oooh pero se baila y se goza en Guarataro

Allá en Guarataro

¡Guarataro!

- Pag. 100

Iqui con iqui

Richie Ray y Bobby Cruz

Arranca negra

échate paja

para que goces

mi jala-jala.

(Bis)

Que arranca, arranca mulata,

échate pa' cá

y tu verás

para que goces conmigo

Jala-jala

arranca negra

échate paja

para que goces

mi jala-jala

(bis)

Chevere-chevere

Iqui-con iqui

Iqui con iqui na' má

Ponte Duro

Roberto Roena

Ponte duro bongo

Ponte duro

(Bis x 6)

- Pag. 104

Abacú

Richie Ray y Bobby Cruz

Eyebari benkama

Hua

Siento un caño so abasí ya yo

Sankantión manantión

Iré

Sankantión manantión

que sua

Sankantión manantión

Oré

Eyebari benkama Sua

Siento un caño so abasí ya yo (Bis)

Sankanti3n mananti3n ir3

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n or3

Eye barib3 benkama sua

Siento un ca3o so abas3 ya yo

Eye barib3 benkama sua

Siento un ca3o so abas3 ya yo

El Abaku3, que bonito es, el Abaku3, mira qu3 bonito es

Cuando sale del Famb3, siguiendo la se3al y el enkame del Moru3

3l va llevando su rito, oye y saludando a todo aquel que es Abaku3

Oye el enkame del Moru3, viene saludando al Abaku3

Eeh mira, mira, mira qu3 bonito es el Irimo, cuando sale del Famb3

Oye el enkame del Moru3, viene saludando al Abaku3

que ponle atenci3n al Enkame caballero, el Enkame del Moru3

Oye el enkame del Moru3, viene saludando al Abaku3

Legila, mira legila, legila que est3 sabroso el enkame del Moru3

Oye el enkame del Moru3, viene saludando al Abaku3

¡Oye Puerto Rico, te traigo la bomba!

Ah3 na' m3

Ojo a Ña3e, ¡uuuh!

Sankanti3n mananti3n ir3

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n or3

Primero Zambia que to'as las cosas

Sankanti3n mananti3n ir3

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n or3

y que Sankanti3n Mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n ir3

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n or3

y que a m3 los santos me libren de to'as las cosas

Sankanti3n mananti3n ir3

Sankanti3n mananti3n que sua

Sankanti3n mananti3n or3

El3 dolo sabe, la virgen hermosa

¡Oye, t3rame pa' los Anforo, caballero!

Legila Abaku3.

¡Ay compay!

Richie Ray Y Bobby Cruz

¡Ay Compay!

Tr3igame ac3 la comae

Chico pa' bailar una jarana, chico, que pasa

Ay compay no se pierda la jarana que la fiesta
va a comenzar,

venga aquí pa' que baile un jala jala el ritmo
que no sigue igual.

(Bis)

¡Compay, compay, compay!

Uuuh, ajá

Fíjate con Miki tin

¡Epa!

Tumba que tumba, que tumba y que tumba

¡Acérquese compay!

Sooo, la rumba, la rumba me llama, báilala tú
como yo

la Jarana, con jala jala no más

Tumba tumbaló, tumba túmbalo, túmbalo, la
jarana,

que la jarana ya está formá

la Jarana, con jala jala no más

Cuero cuero, cuero, cuero, cuero, cuero, cuero,
cuero, cuero, cuero e' vaca

que la Jarana mira ya está formá

¡Compay, compay! ¡compay!

Uuuh, ajá

¡Óyeme!, Zambumbia, quien se lleva la comae,
¡ay!

Cara e' vaca Uuuh

Suelto como los indios

la rumba, pa' que goce Carlín Rodríguez

¡Dame ese ajá!

Damas y caballeros,

Con ustedes el hombre del cuero duro y el palito
chiquito

¡Mike Collazos!

Mike, a puro collazo.

Cuero, cuero, cuero, cuero, cuero,

cuero, cuero, cuero, cuero, cuero e' vaca.

Con Mike Collazos mira vamos a gozar

la jarana, con jala jala no más.

Eeeh suelta la tumba y vente a bailar,

que la jarana, mira ya está formá

la jarana, con jala jala no más.

Tumba tumbaló, tumba túmbalo, túmbalo,

la jarana, que la jarana ya está formá.

Compay, compay ¡compay!

Mira qué bonito, mira qué bonito

Epa, guapo como los indios

Allá va la comae.

- Pag. 105

El hijo de obatalá

Ray Barreto

El Hijo de Obatalá

Ray Barreto

Eñeñeñeñeñeñeñe

Enñeñeñeñeñeñeñe

Tiene todos los sabores del África primitiva.
(Bis)

Pero dímelo en tambores por que el tambor fue
mi vida. (Bis)

Si me llevas como hermano pon tu mano en el
tabor que el hijo de obatalá ya se contentó. (Bis)

El hijo de obatalá ya se contentó

Trompeta. (Bis x 3)

Y el hijo el hijo de obatalá ese ese soy yo
el hijo de obatalá ya se contentó
obatalá y obatalá a el santo mayor cabeza de los
demás
el hijo de obatalá ya se contentó

Tambo tambo tambo tambo que la rumba llama
ya se contentó
no pare, no pare que la rumba llama
ya se contentó
oooobatala oobatala
ya se contentó
Yo soy un niche del África primitiva
ya se contentó.
Barreto toca el tambo que a mí eso me inspira
ya se contentó
eeeeeh tambo tambo tambo tambo
ya se contentó
ehh tambores tabores
ya se contentó.
El África se viste de mil sabores
ya se contentó
que siga que siga no pares los cueros
ya se contentó
eeeesto esto si está bueno
ya se contentó
ay no pare la rumba que está sabrosa.

Adasa

Richie Ray y Bobby Cruz

Aba Adaaasa, arde pa' ti mi Sahara (Bis)
Va a ani betó onula te ama y son deli (Bis)

Aba Adaaasa, arde pa' ti mi Sahara (Bis)
Va a ani betó onula te ama y son deli (Bis)
Aba Adaaasa, arde pa' ti mi Sahara (Bis)
Va a ani betó onula te ama y son deli (Bis)
Aba Adaaasa, arde pa' ti mi Sahara (Bis)
Va a ani betó onula te ama y son deli (Bis)
El amor de Adasa quedó en mi corazón (Bis)
Diosa del desierto dame tu bendición (Bis)
Aba Adaaasa, arde pa' ti mi Sahara (Bis)
Va a ani betó onula te ama y son deli (Bis)
Ayúdame Adasa, dame tu bendición
que yo te quiero Adasa, con todo el corazón,
ayúdame Adasa dame tu bendición
ay Diosa del Desierto, escucha mi canción
ayúdame Adasa dame tu bendición
pero que ayúdame Adasa dame tu bendición
ayúdame Adasa dame tu bendición
¡Habla!
Ay Diosa del desierto escucha mi canción
que yo te canto Adasa con todo el corazón
Ayúdame Adasa dame tu bendición
Ay, que ayúdame Adasa dame tu bendición
Ayúdame Adasa dame tu bendición
Ay Diosa del desierto escucha mi canción
Ayúdame Adasa dame tu bendición

Ae Cumayé

Richie Ray y Bobby Cruz

Ah!

Ae Cumayé, (Bis x 6)

Nunca te fijas en los santos del otro lao
y quédate con los tuyos, ño babalao (Bis)

Ae Cumayé, (Bis x 3)

yo nunca tiro al camino hueso quemao
y no le pido a los muertos soro enterrao (Bis)

Ae Cumayé (Bis x 6)

Que Chorombólo te male un pie

Ae Cumayé

Oye mira Chorombólo que yo aquí no me quedo

Ae Cumayé

que yo a los muertos no le pido dinero

Ae Cumayé

Salsa, salsa, mira salsa, salsa y control es lo que
quiero

Ae Cumayé

Cumayé, Cumayé, Cumayé, Cumayé, Cumayé
caballero

Ae Cumayé

Ina, ina que ina, lo dice Inés, lo dice Inés

Ae Cumayé

Caballero Luisa no rompe aché, no rompe aché

Ae Cumayé

¡Eh, Cumayé, Cumayé, Cumayé, caballero!

Ae Cumayé

Uuuh

Para los muertos

Ahí na' má

Tumba Miki, tumba Miki

Qué tal los santos Miki

Que Chorombólo te male un pie

Ae Cumayé

que ina, que ina lo dice Inés, lo dice Inés

Ae Cumayé

Mira caballero, Chorombólo que yo aquí no me
quedo

Ae Cumayé

yo, yo, que yo a los muertos no le pido dinero

Ae Cumayé

Salsa, salsa, salsa y control, salsa es lo que
quiero

Ae Cumayé

Cuma, Cuma, Cumayé, Cumayé, Cumayé
caballero

Ae Cumayé

Tumba la tumba victoria, que yo aquí no me
quedo

Ae Cumayé

Dame salsa, salsa y control, salsa es lo que
quiero

Ae Cumayé

Uuuh (Bis x4)

Salsa y control

¡Ah!

Pag. 107

Cheche Colé

Willie Colón

Vamos todos a bailar

al estilo africano

si no lo sabes bailar
yo te enseñaré mi hermano.

A ti te gusta la bomba
y te gusta el baquiné
para que goces ahora,
africano es el bembé.

Che che colé, (que bueno e')
Che che cofriza, (muerto e' la risa)
Coqui saranga (ay viene la malanga)
Caca chilanga, (viene de catanga)
Ayeiyeee, (a ver e' tú lo ve)

Che che colé, (que bueno e')
Che che cofriza, (muerto e' la risa)
Coqui saranga, (Coqui saranga)
Caca chilanga, (Caca chilanga)
Ayeiyeee, (a ver e' tú lo ve)

Oye tú sentado allá
pareces venezolano
ven aquí vamo' a bailar
que todos somos hermanos.

Lo bailan en Venezuela,
lo bailan en Panamá.
Este ritmo es africano
y donde quiera va acabar.

Che che colé, (que bueno e')
Che che cofriza, (muerto e' la risa)
Coqui saranga (ay viene la malanga)

Caca chilanga, (viene de catanga)
Ayeiyeee, (a ver e' tú lo ve)

Che che colé, (te re cumbe')
Che che cofriza, (muerto e' la risa)
Coqui saranga, (no me age relajanda)
Caca chilanga, (baile la malanga)
Ayeiyeee, (a ver que pachanga no e)

Ya yo sé que te gustó,
quieres bailarlo otra vez,
báilalo en la punta del pie
y veras que bueno es.

Ya yo sé que te gustó,
quieres bailarlo otra vez
pues ponte bien los zapatos
que los tienes al revés.

Che che colé, (que bueno e')
Che che cofriza, (muerto e' la risa)
Coqui saranga (ay viene la malanga)
Caca chilanga, (viene de catanga)
Ayeiyeee, (a ver e' tú lo ve) (Bis)

Richie's Jala Jala

Richie Ray y Bobby Cruz

En Puerto Rico, la gente goza más,
el Jala Jala sabroso de verdad
Ya todo el mundo quiere jalar pa' allá
que Jala Jala pa' vacilar
El Jala Jala pa' vacilar

que Jala Jala para gozar
Puerto Rico me llama vamos pa' allá
que Jala Jala pa' vacilar
Tiembra que eh mira pa' allá
que el Jala Jala para gozar, aaah, aaah.

Oye Cortijo, quiere jalar pa' acá
y ese Gran Combo, que jala de verdad
Ahora Ricardo quiere jalar pa' allá
Pero vente con Richie pa' vacilar

Vente con Richie pa' vacilar
Pero vente con Richie para gozar
Jala Jala que rico para gozar
Pero vente con Richie pa' vacilar

Tiembra que eeh mira pa' allá

Pero vente con Richie para gozar, aaah, aaah
y yo traigo pa' ti, Puerto Rico me llama

Jala Jala
Mira porque será
Jala Jala
Caballero yo me voy pa' allá
Jala Jala
Pare cochero, míreme allá
Jala Jala
Mira bendito me voy pa' allá
Jala Jala
Pare cochero, cochero, Pare cochero
Jala Jala
Pare cochero, cochero, Pare cochero

Jala Jala
que de caina mira pa' acá
Jala Jala
y con Richie na' má
Jala es pa' rico
Jala Jala
Mira pa' cumbanchar
Jala Jala
Caserita llévame pa' allá
Jala Jala
A Puerto Rico yo voy pa' allá
Jala Jala
Mira que rico está
Jala Jala
Jala Jala para vacilar
Jala Jala
Empare caina mira pa' acá
Jala Jala
Pare cochero lléveme allá
Jala Jala
y que yo traigo pa' ti
Mira que rico está
Jala Jala
yo me voy pa' allá
Jala Jala
Jaaala, Jaaala, Jaaala
Jala Jala
y caina ven, ven, y caina ven, ven
Jala Jala
Mira que rico está, caballero para vacilar
Jala, Jala
Jala que ino y jala pa' allá
¡Jala!

¡Ay!

- Pag. 107

Colombia's Boogaloo

Richie Ray Y Bobby Cruz

¡Con la sabrosura!

Voy pa' Colombia, me voy pa' Colombia mi hermano (Bis)

Voy pa' Colombia con alegría.

Llevo intenciones de cumbanchar.

Allí siempre hay fiestas de noche y día,

en Barranquilla y en Bogotá.

Cuando yo llegue a Colombia hermano

Voy a cantarle con emoción

un guaguancó, un mambo, un bolero,

porque me sale del corazón.

Ay, que un guaguancó, un mambo, un bolero,

porque me sale del corazón.

Voy pa' Colombia, me voy pa' Colombia mi hermano (Bis)

Colombia tiene lindas mujeres de piel canela, de blanca piel,

de ojos azules, ojos castaños

y ellas sí que saben querer

y ahora a Colombia yo le traigo hermano

el nuevo ritmo del boogaloo.

Pregúntale a todos si se enteraron

Colombia tiene su boogaloo.

Ay pregúntale a todos si se enteraron

Colombia tiene su boogaloo

Ajá, ojoma y ajá

¡Epa!

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

que pa' Colombia yo le traigo rico

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Mira que en Barranquilla Bailan rico

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Chémpere caina con el Boogaloo

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Hasta baviban baila el boogaloo

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Pa' ti yo traigo Colombia, rico

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Ay mira, Colombia baila mi lindo Boogaloo

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Mira negrona baila el boogaloo

Boogaloo, Boogaloo,

Ye, ye Boogaloo

Barranquilla yo te traigo rico boogaloo.

Guaguancó raro

Richie Ray y Bobby Cruz

Ya yo estoy desengañado, que mala es la
humanidad

por los muchos sufrimientos, que yo he pasado,
en esta vida

y por eso digo ahora no se pongan bravos,

(Aguarangaría con su rabia hiere mi)

que a mí lo mismo me da, que me quieran o no

porque yo tengo mi casa, la misma la del barrio,
y yo no soy de las masas,

yo soy de mi guaguancó no se pongan bravos,

(Aguarangaría con su rabia hiere mi)

que a mí lo mismo me da.

Uuuh

Este guaguancó que traigo, es un guaguancó
muy raro.

Mi guaguancó sarcástico, que guaguancó más
bravo,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Yo sé que me tienes roña porque tengo mil
mujeres.

Que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro,

y más vale que dejes el tira maneje que a mi
changó me protege,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Chango con sus siete tiros, changó siempre me
protege

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Este guaguancó no es raro, simplemente es la
verdad,

la hipócrita humanidad que siempre al lodo te
tira,

por delante son sonrisas, mientras que por detrás
te queman,

y es por eso que le digo a Lázaro que me libre
de la traición del amigo

que yo tengo a mi enemigo, ay que guaguancó,

que guaguancó, que guaguancó más raro

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Más vale mira que tengas cuidao, que ahora
vengo de frente,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Eeh Richie Ray se levantó, oye y eso lo sabe la
gente

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

¡Dame ese Aja!

¡Ajaa!

¡Sabor!

le llaman Goldfinger...

Toca ese cuero Manuel, eso Manolito

¡Ajá!

¡Epa!

Este guaguancó que traigo es un guaguancó
muy raro.

Mi guaguancó sarcástico, que guaguancó más
raro,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro.

Vuelve a la escuela te digo, que tu conmigo no
puedes,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro

y más vale que dejes el tira maneje que a mi
Changó me protege,

que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó
más raro

Hasta ahí na' má...

¡Sale pa' allá!

- Pag. 114

Que se rían

Richie Ray y Bobby Cruz

Siento que el mundo me oprime,

pero yo lo venceré,

aunque se oponga el destino

Yo siempre conquistaré.

Que todos se burlen

de mí por doquier.

porque yo

a nadie le hago mal,

porque nadie a mi

me puede desorientar.

Creo en mí

y sé que yo he de triunfar

he de triunfar.

Aunque el camino sea duro

aunque tenga que peliar,

yo seguiré hasta la cima,

nada me podrá aguantar.

Que todos se burlen

de mí por doquier.

Yo aquí voy

y nada me detendrá.

Lucharé

hasta lograr conquistar.

Creo en mí

y sé que yo he de triunfar

he de triunfar.

Y que se ría la gente

de Richie Ray

se reían del bugalú,

y mira ahora qué

y que se ría la gente

de Richie Ray.

Doble bugalú

eso pasará.

Y que se ría la gente

de Richie Ray.

Sigue tú con tu montuno

que yo te veo allá

y que se ría la gente

De Richie Ray,

que yo te digo a ti

pobrecito de ti.

Pero que goce mi gente

con Richie Ray,

yo sigo pa'lante y pa'lante
y usted ya lo ve.

Pero que goce mi gente
con Richie Ray
y que lo diga el Gran Combo
que baila bugalú
.Pero que goce mi gente
Con Richie Ray (bis)

Pag. 115

COLORÍN COLORAO

Ricardo Ray & Bobby Cruz

Que vengan todos a gozar
aquellos juegos de infancia,
aquellos juegos de ayer,
que vengan todos a gozarlos.

Se jugaba paz y misin
y doña Ana no está aquí.
Me agua peri toco el palo
y cómo va Colorín colorado

Que vengan todos a gozar
aquellos juegos de infancia,
aquellos juegos de ayer,
que vengan todos a gozarlos.

¡Oye!, mira, Oye, oye,
que, qué te acuerdas, mira,
qué de aquellas noches
haciendo cuentos de brujas,

y para te que se queda pegao
y cómo va Colorín colorao.

Que vengan todos a gozar
aquellos juegos de infancia,
aquellos juegos de ayer
que vengan todos a gozarlos.

Ajá Sorongo, Uuh... Uuh

¡Epa Sorongo!

Y yenyé que nosotros llegamos.
Baila ahora pimpollo que ya llegamos
y yenyé que nosotros llegamos
Llegó Richie Ray y la orquesta llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
Mira bailando Sorongo que ya llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
Cortijo los trajo y nosotros nos damos
Y yenyé que nosotros llegamos
Sooo, epa soro, epa sorongo que ya llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
Ae, caballero mira que ya llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
Tú pediste salsa y salsa te damos
Y yenyé que nosotros llegamos
Tumbando sorongo nosotros llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
Ah ah, Soro, ah japa sorongo nosotros llegamos
Y yenyé que nosotros llegamos
¡Mira qué bonito!
Colorín colorao cuento acabao.
Que aquel que no se pare se queda pegao
Colorín colorao cuento acabao.

Eh, caballero se queda pegao
Colorín colorao cuento acabao
Este cuento se acabó está terminao
Colorín colorao cuento acabao
Sáltate de la silla o te quedas planchao
Colorín colorao cuento acabao
Mira perico, perico, perico báilalo de lao
Colorín colorao cuento acabao
Epa, epa colorín mira colorín colorao cuento acabao
Colorín colorao cuento acabao
Que cuento, que este cuento se acabó está terminao
Colorín colorao cuento acabao
Que en el tuñica la hamaca, teinta pelao
Otra vez sorongo,
Uuh, Uuh
Ah
uh, Uuh
Sorondongo que nosotros nos vamos
Mira pimpollito que ya nos vamos
sorondongo que nosotros nos vamos
Suéltame sorongo, suéltame sorongo
Que ya nos vamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Bailando sorongo nosotros nos vamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Dice Richie Ray que ya acabamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Ae caballero, mira caballero que ya nos vamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Que repiquen el cuero que ya acabamos
Sorondongo que nosotros nos vamos

Vuelve a repicar, vuelve a repicar,
vuelve a repicar, vuelve a repicar, vuelve a repicar
Sorondongo que nosotros nos vamos
Mira caballero que nosotros nos vamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Tumba que tumba, que tumba, que tumba, que ya nos vamos
Sorondongo que nosotros nos vamos
Epa sorongo, epa, sorongo
Bomba Camará
Richie Ray y Bobby Cruz
Bomba Camará
Camará, camará
Bomba camará
Pero que rico está
Bomba Camará
Y que rico va
Bomba camará
Mire mi camará
Bomba camará
Quédese quieto que le voy a cantar
Bomba camará
Camará, camará
Bomba camará
Camará, camará
Bomba camará
Ajá
Bomba camará
Aquí donde usted me ve

Camará
Yo soy el negro más bravo
Camará
Que aquí donde usted me ve
Camará
Yo soy el negro más bravo
Camará
Yo no reconozco guapo
Camará
Ni me dejen amenazar
Camará

A mí nadie puede decirme
Que yo estuve aquí primero
O que yo tengo dinero
O soy más blanco que tú
Porque formo un “vente tú”
Y con el sitio me quedo
Yo se lo dijo

Bomba Camará
Camará, que rico

Bomba Camará
Mira que rico está
Bomba Camará
Ae que ina, Bomba,
Bomba Camará
Ajá
Bomba Camará
Aquí donde usted me ve
Camará

Yo soy un negro decente.
Mira que aquí donde usted me ve
yo soy un negro decente,
yo se respeta a la gente
si respeto se merece,
pero no digas sandeces
que eso sí que no lo aguanto.
Yo temprano me levanto
para estar bien enterado
y para el que no lo crea traigo el “vente tú”
formado
yo se lo digo
“Hey que ina, mira que rico está”

Bomba camará
Camará, camará
Bomba Camará
Ee, Ee, Ee

Vayá

Llévatela
Y con ustedes el embajador del Piano: Ricardo
Ray

Mucho Richie...
Y mucho Ray...

¡Eepa!
Bomba camará (Bis x10)

Pag. 137

Qué bella es la navidad

Richie Ray y Bobby Cruz

Yo le pido a Dios, estas Navidades,
mil felicidades, a mis familiares
y le ruego a Dios, por la humanidad,
gloria en las alturas y en la tierra paz
los niños que esperen a los Reyes Magos,
ellos siempre vienen con muchos regalos
y en el Año Nuevo tan espiritual,
todos rogaremos por eterna paz
Cuidao Ramón, ¡Eepa!

Ay, que bella es la navidad
Ay cantando aguinaldo y bailando na' má
Ay, que bella es la navidad
que pa' casa de Pedro me voy a guarachear
Ay, que bella es la navidad
yo para ir Fonseca, ay qué barbaridad.

Ay, que bella es la navidad

¡Ay!

Y en casa de la comae, vamos a hacer una
fiesta,
tendremos arroz con pollo, compadre no se la
pierda

Ay, que bella es la navidad

Ay Saoko maino que barbaridad,

Ay, que bella es la navidad

¡Hum!

Saludo a Carlos Colón, saludos a Junior
Vásquez

y pa' Manolín Martínez, compadre no se me
canse

Ay, que bella es la navidad

que yo me voy pa' ina y que barbaridad

Ay, que bella es la navidad

Puente tierra me llama maina, y que barbaridad

¡Oye pa' que Puerto Rico goce! Ay

Haber eso guayamó que sanfo que dice

que no se me queden los de hormigueros, si hay
salsa mamá

Huye Fonseca, huye Fonseca

y me voy Pa' Bayamón, a comer el chicharrón,
ahí na' má

Oye y con Santo Tolosa, Santo Colón, el de
Mayagüez que pasa.

Pag. 137

Micaela

Pete Rodríguez

Uh ah

Uh ah

Ay ay ay Micaela se botó

que se botó

que se botó

Ay ay ay Micaela se botó

Cuando yo baile con ella

Micaela se botó.

(Bis x2)

El bugalú lo bailó

y yo sé que ella es candela

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó

y cuando yo bailo con ella

atrás me dejó

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó

Micaela cuando baila el bugalú arrebatata (Bisx2)

Toda la gente la llama la reina del bugalú

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó (Bis x 2)

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó

y cuando yo bailo con ella atrás me dejó

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó (Bis x 2)

Ay ay ay Micaela se botó

Que se botó

El bugalú lo bailó

Y mucho lo gozó.

Y se botó Micaela

Bugate mama

Bugate baby

Ay mira Micaela

Como baila bugalú (Bis x7)

You want more

Yea

You want more

Uh ah

Uh ah

Bembé en casa de Pinky

Richie Ray y Bobby Cruz

Este año en la navidad yo quiero tener,

un cuatro, un güiro y un redoblante pa' ir a un bembé,

a casa de Pinky donde la cosa se pone bien, yo se lo digo se pone bien,

allí no hay jevas, ni ron ni torro hasta el granel,

y el baile empieza a ponerse duro como a las diez,

no se lo pierda, que allí lo espero, no tenga miedo de ir para allá,

que allí no hay perros ni bandoleros, solo la orquesta de Richie Ray,

El Niche que facha rufa, lo atara la areché

no se pierda la rumba grande que allí va a haber,

compadre, si le parece tráigase un cuero y tiémplole bien

pa' que descargue siempre contento junto a la orquesta de Richie Ray

y luego tenemos como sorpresa Vimari tocando en un pie o tres.

Toca Vimari, dilo Arsenio, ahí na' má

Tengo tres María, tengo tres María (Bis)

y después del Bembé,

la fiesta sigue hasta por la mañana,
 mientras nos quede ron no tomaremos agua,
 porque el agua solo sirve para irse a bañar
 ¡Ay yo se lo digo!
 ¡Compay!
 Ay que la rumba está sabrosa
 ¡Compay!
 Yenyé, yenyé y yenyé
 ¡Compay!
 Eeh que chengue que eche pa' acá
 que eche pa' acá, que eche pa' acá
 ¡Compay!
 Ay qué vamos a cumbanchar, ay qué mira que
 vamos a vacilar
 ¡Compay!
 Toori, toori, está compay, hay que dura está la
 salsa
 ¡Compay!
 Ay me dice Pinky Arias, chévere, chévere,
 chévere, chévere, chévere
 ¡Compay!
 Ay yo se lo digo
 ¡Compay!
 Ahí na' má
 yo se lo digo que eche pa' acá
 la rumba es gratis y no cuesta ná
 Ooh, ay dice Pinky Arias que no cuesta ná
 la rumba es nati y no aguanto más
 Bembé, que bembé, que bembé, no le vale ná
 la rumba es nati y no aguanto más
 Oye, tiémplese un cuero y venga pa' acá
 la rumba es nati y no aguanto más.
 Eeh que la salsa está dura y te embala más

la rumba es nati y no aguanto más
 Yenyé, yenyé, yenyé le digo que eché pa' acá
la rumba es nati y no aguanto más
 Ay mira le digo vamos a rumbear
 Ajá
 ¡Epa Pinky!
 El paso de Encarnación
Larry Harlow
 La trigüeña (mulata) Encarnación
 cuando se pone a bailar
 no hace más que tararear
 lo que la orquesta interpreta
 su compañero Tomas
 como la conoce bien
 le dice con gran desdén
 tirate que va a llover
 y que no puedes correr
 por lo estrecho del vestido (2)
 (Cambia el paso que se te rompe, el vestido)
 (cambia el paso que se te rompe, el vestido)
 (Cambia el paso que se te rompe, el vestido)
 (cambia el paso que se te rompe, el vestido)
 La trigüeña Encarnación
 la del pasito sencillo
 (Cambia el paso que se te rompe, el vestido)
 con sus simples movimientos
 no se sale del ladrillo
 (Cambia el paso que se te rompe, el vestido)

cambie ese paso mamita, por favor yo te lo pido

Ataca Pacheco

(Cambia el paso que se te rompe, el vestido)
(Bis x 2)

Con su forma de bailar a cualquiera mete lio

(Cambia el paso que se te rompe, el vestido)

(cambia el paso que se te rompe, el vestido)

ay no me siga ese movimiento o vas a acabar
conmigo.

Here comes Richie Ray

Richie Ray y Bobby Cruz

Si los rumberos me llaman, yo los pongo a
guarachear

Si los rumberos me llaman, yo los pongo a
guarachear

y va a sonar, mi guaguancó,

y va a sonar mi guaguancó

Con güiro, timbal y piano, para que puedan
gozar

Con güiro, timbal y piano, para que puedan
gozar

y va a sonar, mi guaguancó,

y va a sonar mi guaguancó

Con güiro, timbal y piano

Con Richie Ray

Vamos a gozar ahora

Ahora con Richie Ray

Maina, maina, maina, maina, vamos a gozar
ahora

Ahora con Richie Ray

Belén, belén, belén, belén

Caina, mi mambo ahora

Con Richie Ray

Oooh lo ooh lo, lo, lo a la

El día que nació yo

La Conspiración

Ay, mi Triana

en su río de cristal

Ay, mi Triana

muchas veces me miré

yo no tengo más tesoro ni caudal

que el barrio que mi dio mi cuna

Ay, ay, ay, Triana de mis amores

el día que nació yo

¿qué planeta reinaría?

por donde quiera que voy

que mala estrella me guía

Ay maldita, maldita sea

y caiga mi maldición

en lo que tú más deseas

en lo que tú más deseas

en mitad del corazón.

que nadie seque tu llanto

que nadie amparo te dé

y que por mí, llores tanto

como yo por ti lloré.

Que sea tu mayor castigo

que cuando te bese otra
tú estés soñando conmigo
ay pero llora como yo lloré
la rumba buena

Llora como yo lloré

Hay fuego en el 23

Arsenio Rodríguez

Fuego.

La la la la (Bis x4)

En el 23, de la 110
no se puede estar tranquilo,
le diré por qué..

A veces a las 12 del día
a la 1, o las 3..
a veces de madrugada
lo mismo al amanecer.

Se forma una rebambaramba
que se juntan 4, 5, 7, 8, 9 o 10
y salen gritando
avísale al súper
que nos estamos quemando
y no se sabe del fuego en dónde es

Una mañana dormía
y corriendo me tiré
por un grito que decía

hay fuego en el 23.

Que se prendió la bombilla
y no se sabe cómo.

Yo lo sé..

Hay fuego en el 23, en el 23
unos dicen, unos dicen que fue a la 1
y yo les digo que fue a las 3
Hay fuego en el 23, en el 23
miraba Jose

miraba Jose Molina
que lo pegaron con gasolina
Hay fuego en el 23, en el 23
pero Mamá, pero Mamá, bendito fuego
Fuego bajo tu piel.

Fuego.

Que te quema..

Caliente!

Caldera!

Agua..

Hay fuego en el 23, en el 23

Cuidado que te quemas

El febrero con su extinguidor

Hay fuego en el 23, en el 23

Bombero, pon la manguera

hay fuego en la carretera.

Hay fuego en el 23, en el 23

Unos dicen, unos dicen que fue a provo

pero eso yo no lo sé.