La música salsera y la santería: Un vínculo entre expresiones afrocubanas al servicio del culto yoruba

Salsa music and Santería: A link between Afro-Cuban expressions in the service of the Yoruba religion

David Steven Mendoza Carmona
Universidad Católica Luis Amigó (Colombia)
Universidad Pontificia Bolivariana (Colombia)
mendozacarmona16@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-8551-3671
Recibido: 19 de marzo de 2026. Aceptado: 16 de junio de 2026.

Resumen: El objetivo del siguiente artículo es identificar la influencia que ha tenido la santería dentro del género musical de la salsa y que ha permanecido por décadas en canciones con contenido yoruba. Esta investigación considera el tema relevante para reflexionar sobre el papel de las creencias religiosas dentro de la música y para profundizarlo desde la teología. Se realizó un rastreo de fuentes bibliográficas, clasificadas en secciones según los temas presentados y seleccionadas por su relevancia. Asimismo, se ha hecho un análisis documental hermenéutico para presentar una argumentación sobre cómo la santería ha permeado algunas letras de la salsa y reconocer en este estilo musical un vehículo de transmisión de esta creencia hacia América Latina. La investigación permite concluir que algunas expresiones de la salsa hunden sus raíces en una espiritualidad propia de la cultura cubana y vinculada con tradiciones africanas, lo que ofrece a la teología un terreno fecundo para percibir la espiritualidad articulada con la música.

Palabras clave: Salsa, santería, culto yoruba, sincretismo, África, Cuba.

Abstract: The objective of the following article is to identify the influence that Santería has had on the musical genre of salsa, an influence that has persisted for decades in songs with Yoruba content. This research considers the topic relevant to the discussion of the role religious beliefs play in music and worthy of further theological exploration. A review of bibliographic sources was conducted, with the sources classified into sections according to the topics presented and selected for their relevance. Likewise, a hermeneutic documentary analysis was conducted to present an argument regarding how Santería has permeated some salsa lyrics and to recognize this musical style as a vehicle for transmitting this belief to Latin America. The research leads to the conclusion that some expressions of salsa have their roots in a spirituality characteristic of Cuban culture and linked to African traditions, which offers theology fertile ground for perceiving spirituality articulated through music.

Keywords: Salsa, Santería, Yoruba worship, syncretism, Africa, Cuba.

© 2026 David Steven Mendoza Carmona
BY-NC-SA Creative Commons BY-NC-SA 4.0
ISSN 2953-5336

Introducción

Dentro de las prácticas religiosas y sincréticas reconocidas en América Latina y el Caribe, existe una que ha gozado de gran popularidad después de los años de la época colonial, y es precisamente la *santería*. Esta es considerada como una religión que tiene sus orígenes en una tribu africana, conocida como *yoruba*, y que es procedente de Benín (antiguo Dahomey), así como de otros países de África, tales como Nigeria y Togo.

Cuando los miembros de esta y otras tribus realizaron forzadamente variados viajes transatlánticos como esclavos al continente americano, formaron allí diversas religiones, entre estas, la *santería* en Cuba, que integra ciertas influencias provenientes del catolicismo judeocristiano, del espiritismo kardeciano y del palo monte, religión también africana[1]. En este territorio, la santería es considerada como su religión más representativa y, fuera del país, se popularizó a través de las migraciones de los cubanos (Saldívar Arellano, 2016b).

Ahora bien, en la medida en que esta religión se iba configurando en el tiempo dentro de la isla, fueron emergiendo diversos géneros musicales que, poco a poco, propiciaron el surgimiento de la salsa, sobre todo, influenciada por la música norteamericana. La salsa cubana, junto con la santería, integró todo un conglomerado de riquezas culturales que distinguieron a Cuba de muchos otros territorios, y así se fue forjando la identidad del isleño hasta el día de hoy.

Cabe destacar que la santería, como cualquier otro sistema religioso, ha contado con multitudinarias manifestaciones sociales, que la han dado a conocer a extraños y han cimentado la autenticidad de sus fieles. Uno de esos medios de los que se ha valido

---

[1] La santería, también conocida como Regla de Ocha, religión yoruba o religión lucumí, integra un conjunto de prácticas y creencias africanas, entre las que figuran "el candomblé de Brasil con sus variantes (…), el vudú en Haití y su expansión en República Dominicana a través del 'gaga', el Shangó cult de Trinidad y sus variantes en Tobago […] y el palo monte en Cuba" (Matory, como se citó en Saldívar Arellano, 2013, p. 50). Tiene sus inicios en Nigeria con la tribu yoruba, sociedad que cayó como esclava junto con otras tribus entre 1820 y 1840 (Sánchez-Naranjo, 2007) de manos de la colonia europea, siendo introducidos en diferentes lugares de América para ser sometidos a trabajos forzados (Salas y Zea, 2007), ya que en el continente había muchos productos para ser extraídos y comercializados, por lo cual se requería mano de obra barata y fuerte (El Libro Santería Cubana, Rituales-Magia, s.f.). Como un requisito para que los africanos pudieran ingresar a Las Indias, fue necesario hacerlos bautizar (Sánchez-Naranjo, 2007), así como emplear con ellos un proceso evangelizador. Empero, dicho proceso no contó con la suficiente fuerza y coherencia, ya que el mensaje de la Iglesia colonial se encontraba dividido entre los modelos evangelizadores del catolicismo español/portugués y el protestantismo holandés, inglés y francés (Saldívar Arellano, 2015a). Además, el mismo estaba permeado de prácticas sincréticas de los últimos años, provenientes de la Baja Edad Media. Los africanos, pues, recibieron "un catolicismo con una doctrina y liturgia de contenido muy emocional, que favoreció los singulares procesos de sincretismo con las religiones nativas africanas debido a que estas también alcanzaron un carácter existencialista" (Sánchez Cervera, 2017, p. 98). Este sincretismo religioso compaginó con la intención de los yorubas de conservar sus tradiciones. Asintieron de manera superficial a creer todo lo que el cristianismo les imponía, no sin camuflar a sus dioses en advocaciones marianas y en santos de renombre para la Iglesia colonial, "como estrategia de supervivencia o adaptación" (Sánchez Cervera, 2017, p. 92). Por ejemplo, Elegguá-Echú se fusionó con el santo Niño de Atocha, Changó con santa Bárbara Bendita, Ochún se sincretizó con la Virgen del Cobre, y Yemayá con la Virgen de Regla (Saldívar Arellano, 2013). De este modo, se puede afirmar que "la santería es emblemática del sincretismo caribeño, al articular la religión yoruba africana con la católica como una manera de combatir la aculturación impuesta desde el poder religioso" (Cabanillas, como se citó en Salas y Zea, 2007, p. 12). Este fue el origen de la santería.

para salir del anonimato es la salsa cubana, género musical con el que los artistas demuestran devoción a sus dioses y la protección que de ellos reciben.

Reflexionar en torno a este tema dentro de la teología contribuiría a generar nuevos enfoques que ayuden a entender las dinámicas religiosas en relación con la cultura, y cómo diferentes tradiciones subyacen en la creación de prácticas poco convencionales dentro del cristianismo. Asimismo, permitiría abordar la música como un medio de comunicación de creencias y cosmovisiones abiertas a un sentido de trascendencia vital dentro de un contexto determinado.

Desde la teología, se abre la posibilidad de entender este vínculo entre salsa y santería, el cual ha permanecido por décadas hasta pervivir en forma de canciones con contenido yoruba. Dicha cuestión ha suscitado el presente artículo resultado de investigación en torno a la influencia que ha tenido la santería dentro del género musical de la salsa, con el objetivo de entender dicha relación, quizás desconocida para la mayoría, pero no tanto para quienes la han evidenciado hasta incorporarla en sus prácticas religiosas santeras.

Motivó, pues, la realización del presente estudio la necesidad de escudriñar este tema, que resulta interesante cuando se analiza más a fondo el significado de canciones que, desde el mismo título, generan dudas e inquietudes sobre el significado de ciertas palabras, como "Aguanile", "Yo soy Babalú" y "¡Qué viva Changó!".

La manera en que se ejecutó la investigación ha sido presentada en la sección "Metodología" del presente artículo. Allí se da cuenta de la cantidad de documentos que se emplearon para el estudio del vínculo entre la salsa y la santería, destacándose artículos de investigación, tesis académicas y libros. Por medio de una búsqueda detallada de fuentes, la clasificación en carpetas según los temas presentados y una minuciosa depuración, se logran seleccionar los más relevantes, sin descartar los restantes para futuras investigaciones. Son obras donde se destaca la cultura cubana, el proceso de evolución de la santería en la isla y en otros lugares, así como la importancia que ha tenido la salsa como género musical y su reconocimiento como vehículo de transmisión de la santería hacia diferentes lugares de América Latina. Los "Resultados" dan cuenta de los logros obtenidos de este acuciante rastreo.

Las referencias consultadas dan a conocer la relevancia de este tema, en el marco del reconocimiento de las culturas características de los cubanos, algunas de ellas de origen africano y surgidas en el ámbito de la esclavitud negrera. Quien más ha trabajado el asunto ha sido el profesor mexicano de Antropología y Sociología, Juan Manuel Saldívar Arellano. En esta investigación se tuvieron presentes ocho de sus trabajos realizados en torno a Cuba, la santería y la salsa, aunque este docente tiene más escritos para ser analizados, incluso con fechas recientes. Este y otros autores consultados logran evidenciar que el tema de la salsa y la santería ha sido ampliamente abarcado, lo cual permite considerar su pertinencia en el campo académico. Las ciencias sociales y humanas logran descubrir diversas aristas desde donde es posible analizar y reflexionar este fenómeno, principalmente en el marco de la psicología y la sociología.

Esta investigación logró entrever el interés latente por destacar este aspecto tan importante para la comprensión de la cultura cubana en otros lugares de América Latina. En los apartados "Resultados" y "Discusión", se hace alusión a ello con más detalle. El artículo resultado de investigación también ha permitido proponer en el

apartado "Conclusiones" algunas reflexiones, con las cuales se refleja la necesidad de considerar este tema como propicio dentro de la teología.

Metodología

La investigación se fundamentó desde el paradigma cualitativo, con un carácter histórico hermenéutico sobre el vínculo de la salsa y la santería en cinco países (Cuba, Perú, Bolivia, Chile y Colombia), empleando una lectura analítica de la bibliografía de las obras de Barragán Gutiérrez, Barbetti Rondón y Ramos Vásquez (2019), Delgado Ordóñez (2017) y Saldívar Arellano (2011-2012, 2013, 2015a, 2015b, 2016a, 2016b, 2018, y Anticona, 2015) acerca de la influencia de la santería y la salsa en ciudades como La Habana, Cuba; Lima, Perú; La Paz, Bolivia; Santiago, Chile y Santiago de Cali, Colombia.

Asimismo, se tuvieron en cuenta las lecturas alternativas de la religión tradicional de algunos antropólogos y sociólogos que han trabajado el tema de las religiones africanistas, la umbanda, la santería y la religiosidad popular con ancla en dichas vertientes. Aquí se destaca a Frigerio (2002), quien aborda el fenómeno de la transnacionalización de las religiones afrobrasileras en el Cono Sur, lo que permitió tener una visión de las consecuencias que ha traído este movimiento social en el contexto de las prácticas culturales al interior de los sectores populares y, por ende, en las relaciones interpersonales entre quienes provienen de diferentes países.

Por otro lado, la lectura hecha de la obra de Semán (2021) ayudó a ampliar el horizonte de comprensión del fenómeno religioso en Latinoamérica, particularmente en Argentina, donde el pentecostalismo y el catolicismo han asentado el terreno entre los sectores populares de una mixtura que ha generado un panorama complejo. Esto se evidencia desde una matriz de creencias cosmológicas, donde lo institucional da paso a la configuración de prácticas que se escapan de lo convencional y se acercan a la devoción intimista, encantadora e inmanente (Carbonelli, 2022). Este planteamiento reforzó en la investigación la idea de cómo se configura el sincretismo por la falta de consolidación de los valores y principios religiosos oficiales en los sectores populares latinoamericanos.

De igual modo, Viotti (2010) se inserta en el contexto argentino y, valiéndose de una investigación etnográfica, refuerza lo que Semán plantea sobre la influencia de la religiosidad en el desarrollo de creencias emocionales dentro de los sectores populares. Su trabajo lo enmarca desde los grupos en los que se ejercita la oración carismática, la meditación y las terapias alternativas. Esta integración de prácticas espirituales y pseudo-espirituales estaría en la base de la penetración de nuevas religiosidades de la llamada *Nueva Era*.

Todas estas contribuciones permitieron entender que la santería en América Latina no se anida en una cultura determinada simplemente con la llegada de personas que traen los valores y las prácticas de dicho culto. Más bien encuentran su nido en contextos populares donde la religiosidad vivida de manera animosa y subjetiva se mezcla con realidades sociales que hacen de la santería una necesidad de expresión y devoción. Esta perspectiva se enriquece con la multiplicidad de significados de la "religiosidad popular" que pueden relacionarse entre sí. Para ello, fueron vitales las indagaciones de

Martín (2007), quien ha investigado de forma detallada las definiciones consolidadas en torno a este concepto para ser más precisos en la contextualización del fenómeno y el papel que la salsa juega allí.

La propuesta de trabajo se ejecutó a partir de la técnica del análisis documental que permitió interpretar la literatura disponible para reconocer la correlación existente entre el género musical de la salsa y la religión afrocubana de la santería, tanto en la isla de Cuba como en el resto de países latinoamericanos.

Este trabajo se comprendió como una investigación documental de baja interferencia, donde se requirió, básicamente, recolectar e interpretar los datos ya obtenidos, con el fin de presentar las ideas de manera clara dentro de la investigación propuesta (Angeli, 2015).

La documentación fue extraída de diferentes fuentes cibernéticas o bases de datos, siempre buscando que las mismas tuvieran validez, por el contenido y la pertinencia para la investigación. Se apeló a un documento de Word para registrar las fuentes en forma de referencias bajo el formato APA séptima edición.

Fue importante la revisión y el análisis de los antecedentes investigativos acerca de la relación que pudiera existir entre la salsa y la santería. Se hallaron aproximadamente cincuenta y un documentos consultados, entre los que se destacaron tesis académicas, artículos de revistas, memorias, libros y demás.

A raíz de la lectura desarrollada, se planteó la siguiente pregunta de investigación: *¿cómo entender el vínculo entre el género musical de la salsa y la religión afrocubana de la santería, que ha permanecido por décadas hasta pervivir en forma de canciones con contenido yoruba?* El objetivo de la investigación consistió en asimilar la influencia que ha tenido la santería dentro del género musical de la salsa.

El procedimiento para la investigación consistió en dividir el plan de trabajo en tres secciones:

1. En la primera, se investigaron de manera rigurosa y sistemática los documentos que dieran detalles sobre la santería cubana.
2. El segundo momento se basó en la indagación de las obras académicas que comprendieran todo lo relacionado con la santería y su influencia en el género musical de la salsa.
3. La tercera etapa consistió en estudiar aquellos recursos bibliográficos donde se hiciera alusión a la salsa como vehículo de transmisión de la santería en diversos lugares de América Latina.

La lectura atenta de cada documento permitió depurar qué información podía ser pertinente para la investigación. Algunos archivos fueron puestos en más de una carpeta de trabajo, pues la información contenida servía para fundamentar dos dimensiones a la vez. No se descartaron las restantes, pues se tuvieron presentes por si se desean realizar futuras investigaciones o si, en el marco de la presente, se hubiera requerido información adicional que pudiera ser extraída.

La siguiente tabla da cuenta de la clasificación de los archivos:

Tabla 1

Carpetas de trabajo y clasificación de archivos

Carpetas de trabajo	Archivos consultados	Archivos considerados
1. Santería	15	7
2. En la salsa	26	10
3. América	13	8
Total	54	25

Nota. Elaboración propia.

Vale mencionar que una cuarta carpeta de trabajo contuvo los pronunciamientos de la Iglesia frente a la santería (en total cinco formatos). Se tomarán cuando el trabajo investigativo que se continúe apunte, ya no a una demostración documental sobre la relación entre la salsa y la santería (para lo cual se hizo pertinente seguir ahondando), sino a un marco investigativo en torno a la santería y la Iglesia Católica.

Resultados

A partir de los hallazgos logrados, se ha identificado que existe una presencia significativa de la matriz religiosa santera en determinadas expresiones de la salsa.

En primer lugar, se evidenció que el contexto en que nació la santería en Cuba presenció el auge de diversos ritmos musicales. De acuerdo con Redonet (2019), fueron los europeos quienes no solamente habían traído de sus tierras la religión y los sistemas sociales y políticos del momento, sino que introdujeron en la isla bailes de salón como las cuadrillas, el cotillón, el fandango, los tangos gaditanos, el vals y la contradanza.

Otros géneros musicales van a aparecer a partir del siglo XIX, como la danza, el danzón, el son montuno y el son urbano. Según los estudios de Cervantes Márquez (2004), Redonet (2019), Monterroza Morelo y Rojas Monrroy (2017), con la llegada de norteamericanos a raíz de la Guerra hispano-cubana de 1898, la música en el territorio asumirá en sus composiciones diversos recursos para amenizar las canciones, sobre todo, provenientes del jazz y la guaracha, dando origen al mambo, al chachachá y la música de casino. Finalmente, en los años setenta, nacerá en Nueva York la salsa, como una necesidad de crear un género representativo de la cultura latina que se distancie de la influencia norteamericana.

Detrás de este proceso se encuentra la santería, principalmente porque, desde un principio, los afrocubanos poseían una destreza musical con los instrumentos, sobre todo la percusión y el dominio de cantos y bailes, adquiridos en sus prácticas religiosas, que les permitieron integrarse prontamente a las orquestas que florecieron en Cuba. Desde ahí, Fernández Cano (2008) comprende que la mayoría de cantantes y grupos musicales salseros, tanto en Cuba como en la diáspora, introdujeron en sus repertorios canciones referentes a los orishas o algún otro aspecto de la santería.

Una explicación desde la musicología para entender el origen de esta relación entre santería y salsa la ofrece Rafael Quintero, el cual, a partir de sus investigaciones,

no duda en afirmar que la presencia de la santería en la salsa proviene de los ritmos afrocubanos. Esa relación de la música con los rezos santeros y las deidades de la santería son propias de la más tradicional música cubana, que incorporó no solo la rítmica de los tambores procedentes de África, sino también los cantos de los diferentes rituales, toques musicales, sonidos, coros y rezos propios de la santería.

> Esta música en Cuba, como en ninguna otra parte del Caribe, se pudo desarrollar gracias a una comunidad cultural que fue la de la religión Yoruba, que es una religión procedente de África Occidental, Nigeria, Benín y eso se extendía hasta Senegal. Había mundos culturales que lograron ser desarrollados porque los esclavos en este lugar no fueron separados. Cada etnia aportó sus tambores a esta musicalidad. (Quintero Tello, s.f., párr. 11-12)

Como un antecedente del vínculo entre la salsa y la santería, Cole (2008) rastrea los años cuarenta y cincuenta, épocas en que emergió la música popular cubana en toda la isla, con fuerte influencia de la religión lucumí, por su estilo musical y toques yoruba, con intérpretes como Celia Cruz, Mercedita Valdés y Gina Martín.

Además, en la investigación se reconoció que la expansión de la santería en la isla se hizo efectiva a través del canto guajiro del dúo Celina y Reutilio, sobre todo, con canciones como "A Santa Bárbara", donde se evidencia la asimilación de esta santa católica con la deidad yoruba *Changó* de la siguiente manera:

> Santa Bárbara bendita, para ti surge mi lira
> Santa Bárbara bendita, para ti surge mi lira
> Y con emoción se inspira, ante tu imagen bonita
> Que viva changó, Que viva changó, Que viva changó,
> Que viva changó Señores
>
> [...]
>
> Virgen venerada y pura, Santa Bárbara bendita
> Virgen venerada y pura, Santa Bárbara bendita
> Nuestra oración favorita, llevamos hasta tu altura
> Que viva changó, Que viva changó, Que viva changó,
> Que viva changó Señores
>
> Con alegría y ternura, quiero llevar mi trovada
> Allá en tu mansión sagrada, donde lo bueno ilumina
> junto a tu copa divina, y tu santísima espada
> Que viva changó, Que viva changó, Que viva changó,
> Que viva changó Señores
>
> [...]

La canción contiene ciertos versos en los que se presenta de manera intencionada una asimilación directa entre santa Bárbara y Changó. Los atributos de la figura femenina presente en la devoción popular del pueblo cubano son empleados para reforzar el poder divino que tiene la deidad santera. Se demuestra con este son un fervor que reconoce a una misma divinidad en dos formas complementarias pero comprensibles para cualquier afiliado a la santería.

En la canción "A San Lázaro" también se hace otra asimilación, esta vez con la deidad *Babalú* en estos versos:

> Babalú ayé mi mozo
> Babalú ayé ekua
> Que Babalú ayé mi mozo
> Babalú aye ekua
>
> […]
>
> Ay Babalú ayé
> Padre mío San Lázaro...
> Ay padre mío aehh
> Padre mío San Lázaro...
> Ayúdanos en nombre de dios
> Padre mío San Lázaro...
> Ay pero que sea de corazón
> Padre mío San Lázaro...
>
> […]

Lázaro es la figura que aparece en la parábola del rico y el pobre, contenida en el Evangelio de Lucas (16:19-31). La paternidad de Babalú es apreciada por los santeros al identificar esta deidad con un hombre que encarna los sectores marginados por el poder institucional. Por ende, se confía en que, así como Lázaro fue asistido por Dios y llevado al "seno de Abraham", así también la deidad santera, al asimilarse con este pobre abandonado por los hombres, ayudará "de corazón" a quienes le suplican su auxilio en medio de las necesidades personales y sociales.

Finalmente, en la canción "A la Caridad del Cobre", Celina y Reutilio le rinden homenaje a *Ochún* sincretizado con la advocación mariana favorita de los cubanos con estas letras:

> Madre mía
> Virgencita milagrosa
> Eres caridad del cobre
> Si tú te paseas sobre
> Nuestra nación hermosa
>
> […]
>
> Madre buena
> Tú que eres la favorita
> De la que te está cantando
>
> Oh, dios mío
> Ochún me quedo pensando
> En tus bendecidos planes
> Si salvaste los tres juanes
> Que estaban por ti clamando
>
> […]

Madre buena
La santa fe que me guía
A darte un verso bonito
Mira madre
Llega hasta tu altar bendito
Al par que mi lira suba
Y en el nombre de mi cuba
Ochún, yo te felicito

[…]

Se afianza aquí la identidad cubana del son y, al mismo tiempo, de la santería. Es Ochún la defensora de los cubanos que la veneran en la isla como la Virgen de la Caridad del Cobre. De cierta manera, se asegura la protección para todos los cubanos, pero, de manera especial, a quienes reconocen en ella la deidad santera que les bendice desde el cielo.

En estas y otras canciones se reconocen las bondades y poderes de las deidades yoruba sincretizadas en imágenes de devoción católica, cómo estas pueden bendecir a quienes les suplican y de qué forma se refuerzan los vínculos afectivos, no solamente por parte de un orador en particular, sino también sobre una nación que es puesta bajo el amparo divino.

Ahora bien, la investigación halló que la salsa ha tenido, como primeros exponentes durante los años setenta, a la Sonora Matancera, en cuyas letras pervive el culto a los orishas (Saldívar Arellano y Anticona, 2015). Otras agrupaciones, como Los Van Van y demás artistas, encontraron en la salsa un espacio para mostrar ante Cuba y el mundo, ya en progreso de aceptación de la santería, su devoción a los *santos* y el carácter vital de los elementos que componen la religión.

Por ejemplo, hay canciones como "Tengo el iddé" de Celia Cruz, donde se revela el poder de los collares y las pulseras frente a las malas influencias. Sus primeros éxitos estuvieron fuertemente marcados por la religión santera, como se demuestra en la canción "Ocanosordi":

El otro día yo fui
a casa de un babalao.
Pa' que mirara mi cuerpo
porque yo estaba salao…
Me dijo que yo te voy a mirar.
La letra que a ti te salga
el tablerito te lo dirá.

Como se puede apreciar el vocabulario de la canción se refiere al Babalao. Este es el mayor sacerdote de la Regla de Ocha o santería. Según aparece en *Anagó: Vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en Cuba)* de Lidia Cabrera (1957), ser babalao significa "sacerdote de Ifá, adivino". (como se citó en Rodríguez Torres, 2014, p. 19)

Asimismo, artistas como Héctor Lavoe en "Rompe Saragüey", "Para Ochún" y "Aguanile", resaltan en sus letras plegarias santeras de súplica y protección de los orishas. La última canción reza lo siguiente:

Aguanile... Aguanile

Santo Dios, Santo fuerte, Santo Inmortal

Aguanile, Aguanile, Mai Mai
Aguanile, Aguanile, Mai Mai

Eh Aguanile, Aguanile Mai Mai
Aguanile, Aguanile, Mai Mai
Aguanile, Aguanile, Mai Mai

Eh kyrie eleison christe eleison no te metas a mi mona
Que yo también me sé de'so

Aguanile, Aguanile, Mai Mai
Aguanile, Aguanile, Mai Mai

Oye todo el mundo reza que reza
Pa'que se acabe la guerra
Eso no se va acabar eso será' una rareza

Aguanile, Aguanile, Mai Mai
Aguanile, Aguanile, Mai Mai

[…]

Esta canción tiene bastantes tintes santeros, tanto en la obra artística como en los trasfondos históricos de esta, y que valdría la pena reconocer para profundizar en el significado de las expresiones que allí se contienen:

> El título de la canción es en honor a Oggun, dios de la guerra, de los herreros, de la tecnología, de los cirujanos, del ejército y de los policías. Se suele relacionar con San Pedro ya que este tiene las llaves de los cielos hechas en metal, el elemento de Oggun.
>
> Aguanile es una palabra elaborada por dos raíces yorubas: 'aguan' que significa limpieza, aunque también se relaciona con una cesta que se usa en los ritos para poner alimentos y ofrendas, e 'ilé' que quiere decir casa.
>
> Se retiñe mucho la leyenda de que esta canción fue escrita por ellos [Willie Colón y Héctor Lavoe] luego de que fueran juntos a un rito santero para despojar a Lavoe de las malas energías y la negatividad que lo rodeaban en ese momento [1972]. Lo cierto es que el tributo del Cantante a la religión yoruba no paró ahí: 'Para Oshún', 'Che Che Cole", "Rompe Saraguey", "El Todo Poderoso" o "Mi Gente" y 'Sangrigorda' fueron otras canciones en el que el culto africano se manifestaba en todo su esplendor.
>
> Otra de las historias que se dicen entre bares y salsómanos sobre la relación de Lavoe y la santería es que durante la preparación para los conciertos africanos de la Fania All Stars, Héctor pasó un largo y duro síndrome de abstinencia acompañado de santeros que ayudaron a limpiarlo. (Redacción Canal Trece Colombia, 2020, párr. 26-29)

Como estos temas, hay otros donde proliferan oraciones a los dioses. Así se manifiesta en diversas canciones de Richie Ray y Bobby Cruz, quienes, bajo la forma de rezos sistemáticos, le cantan en varias ocasiones a *Agallú*, a *Adasa* y a *Babalú Ayé*. A

este último le dedican la canción "Yo soy Babalú", que recita sobre el orisha la siguiente melodía:

> Ay, na' má
>
> Yo soy Babalú, camino a ra rá
> y con mi trabajo la tierra temblá
> yo soy Babalú, camino a ra rá
> y con mi trabajo la tierra temblá
>
> 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 a ra rá
> y con mi trabajo la tierra temblá
> yo soy Babalú, camino a ra rá
> y con mi trabajo la tierra temblá
>
> Ay, que yo suelto mi perro
> cojo mi muleta
> me pongo mi capa
> y camino pa' allá
>
> Y en cuanto yo llegue
> todos se te irán
> todos se te irán
> y pa' quien lo tira
>
> […]

Como en la canción "A San Lázaro", aquí hay una asimilación con la deidad santera Babalú. Aunque no se menciona directamente el nombre del personaje de la parábola lucana, se hace alusión a los rasgos característicos de su figura, a fin de que no les queden dudas a los oyentes, especialmente a los santeros, que Lázaro y Babalú son la misma deidad, con los mismos atributos y la misma historia en la que se le involucra en la letra de esta salsa.

Estas canciones, en su mayoría clásicas, se caracterizan por su afrocentrismo, que se manifiesta en los ritmos sincopados de los tambores, animados, según las creencias santeras, por los dioses africanos. Hay en ellas improvisación y espontaneidad, tanto en las llamadas como en las respuestas de cada canción, así como una auténtica narrativa de ciertos eventos amorosos o de la vida cotidiana de los barrios populares (Ochse, 2004). No se emplean muchos elementos tomados de la naturaleza, pero sí se hace uso de diversos objetos usados con fe en los ritos santeros (Garrido-Pérez, 2015).

De acuerdo con Motato, estas letras dan la impresión de que "cuando escuchamos una canción en el ámbito de la salsa quizás estemos bailando la invocación a un dios africano" (2011, p. 108). En este orden de ideas, pueden ser consideradas como maneras particulares de expresar la fe en una práctica sincrética que ha impactado toda la sociedad desde su expansión por América Latina, y que, apropiándose de "productos artísticos populares como la música salsa", ha logrado "reforzar el proceso de sincretismo que se ha venido gestando en toda América Latina desde tiempos de la colonización" (Vega Umaña, 2024, párr. 16).

Algunos estudios evidenciaron cómo la santería permeó en ciudades como Lima (Perú) por medio de la música, principalmente por la salsa cubana (Saldívar Arellano, 2015b, 2016b). Y es que, "a partir de los años 90 y con el arribo de grupos de salsa cubana a la ciudad, se forman las primeras salsotecas, entre estas, el Cohiba Club Café, Aché pa´ ti, Tumbao, entre otras" (Saldívar Arellano, 2015b, p. 138). En esos lugares, se escuchaban canciones santeras de artistas de la talla de Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, Óscar de León, Celia Cruz y Celina y Reutilio, así como de agrupaciones como Los Van Van, Irakere, La Sonora Matancera, La Charanga Habanera y Dan Den.

La investigación mostró que la música y la religión han generado una especie de identidad cultural entre los limeños y cubanos, quienes asumen las creencias religiosas de la santería y la descubren gracias a la música. Así lo expresa el siguiente testimonio:

> Mi conocimiento de la santería fue gracias a la música. Siempre he sido una gran amante de la música y los bailes cubanos y un día escuché la canción Soy todo de la mejor orquesta de timba que hay en Cuba, los Van Van. Esta canción habla de los orishas y del amor que el cantante le tiene a su religión y a sus raíces. Después de ello me dediqué a leer libros sobre santería, ir a tambores. (Ollin Islas Romo, como se citó en Saldívar Arellano y Anticona, 2015, p. 33; Rossbach de Olmos, 2014)

Un segundo testimonio sobre la santería y la música en Lima es el siguiente:

> Mira, que yo conocí de la santería por medio de las canciones que se cantaban en esos tiempos, en los años de Celia Cruz y desde antes, otros cantantes que ahorita no recuerdo bien porque son muy antiguos, salían cantando canciones a los santos y nombraban que a Ochún, a Yemayá, a Changó, a San Lázaro y entonces esos son los que relativamente la gente conoce. Yo me acuerdo que mi papá me ponía a bailar "Que viva Changó" de Celina y Reutilio y yo no sabía ni a qué se referían, pero bailaba, hasta después que tengo amigos cubanos y me explican quién era Changó; por medio de la música se conoció mucho de la santería acá en Lima, después llegaron ya los cubanos y empezaron que a practicar la santería y que tiraban el coco y daban collares de protección, pero antes de eso, yo ya tenía referencia de la religión. ("Salomón", como se citó en Saldívar Arellano, 2011-2012, p. 251)

Otros lugares donde la santería y la salsa han surgido de modo articulado son Bolivia (Saldívar Arellano, 2016a), Colombia (Barragán Gutiérrez, Barbetti Rondón y Ramos Vásquez, 2019; Delgado Ordóñez, 2017) y Chile (Saldívar Arellano, 2015b). En el caso de la ciudad de Santiago, durante los años noventa, varios chilenos que vivieron en Cuba trajeron nativos a la ciudad, con quienes se creó todo un mercado de salsotecas, no solamente para el ocio, sino también para construir redes santeras.

Aún los nombres de estos lugares aluden a jergas religiosas de la santería, tales como *Salsoteca Orixas, Pub´s Xangó, Aché pa´* ti, *Ilé Habana, Restaurante Santería*, etc. Así pues, "con lo del exilio muchos cubanos se chilenizaron y ahora muchos chilenos se están cubanizando a través de la música, los espacios para cubanos, la santería misma" (Krauss, como se citó en Saldívar Arellano, 2018, p. 184).

De este modo, la investigación permite concluir que la santería ha viajado por diversos países, empleando ritmos afrocubanos que calaron en los ambientes donde llegó de improviso. Así se entiende que el panteón de las deidades africanas que conforman el selecto grupo de divinidades de la santería, personificados en imágenes propias del catolicismo tradicional,

> se ha paseado con éxito en el son, la guaracha, la salsa y el guaguancó. Allí en el eco de un tambor se volvió leyenda y convirtió cada canto en una expresión de respeto musical por los ancestros africanos, por los mayores… Por eso, como dice Celia "aché para todo el mundo y a los que tengan collares que los santos los protejan de envidia y enfermedades. Qué retumben los tambores al ritmo de los batá y para todos los hogares que siempre reine la paz". (Quintero Tello, s.f., párr. 49)

Este trabajo reconoció, desde estas perspectivas abiertas, que la salsa es un camino de conocimiento de los orishas y de iniciación a la santería, siendo las salsotecas espacios adecuados para empezar a conocer aquellas prácticas de origen yoruba y con ropaje cristiano.

Discusión

Teniendo en cuenta el estudio realizado y el relevamiento de las canciones analizadas, todo parece indicar que hay una interrelación considerable entre la santería y la salsa como género musical identitario de Cuba. Esto puede ser cierto, en cuanto que la religión yoruba condiciona la manera en que se componen algunas canciones de este género musical. No obstante, en los años setenta surgió la salsa en las calles de Nueva York, y no precisamente como una expresión religiosa de la santería, sino como una necesidad de crear un género representativo de la cultura latina, que se distanciara de las influencias del jazz y de la guaracha norteamericanas (Cervantes Márquez, 2004; Redonet, 2019; Monterroza Morelo y Rojas Monrroy, 2017).

Pese a esto, la identidad latina de la salsa se puede entender desde las tradiciones y costumbres de los territorios donde provenían los artistas que dieron auge al género musical, algunos de ellos exiliados a raíz de la independencia de Cuba y la etapa de la Revolución comunista (Salas y Zea, 2007; Argyriadis, 2005). Aquí cabe la posibilidad de que, entre ellos, hubiera uno que otro santero o iniciado en dicha práctica. Esto quizás refuerza la idea de que las costumbres latinas fueron representadas notoriamente por medio de la salsa, lo que incluía sus prácticas religiosas. De este modo, los artistas de antaño pueden ser considerados como devotos y/o adeptos santeros con talentos musicales, integrados a las orquestas cubanas junto con sus referencias sincretistas desde los orishas y demás aspectos propios de la santería (Fernández Cano, 2008).

Por otro lado, se plantea otra discusión no menos interesante. Aunque se hace alusión a que algunos géneros musicales y bailes pueden nacer de una religión, no siem-

pre esto suele ser verdadero. La salsa emergió como una necesidad de crear un género propio de la cultura latina. Los bailes de salón traídos por los europeos hacia Cuba, como las cuadrillas, el cotillón, el fandango, los tangos gaditanos, el vals y la contradanza (Redonet, 2019), no necesariamente debieron nacer de alguna práctica religiosa o sincrética. Lo mismo ocurre con el vallenato, que tuvo sus comienzos por la fusión de la poesía y el uso del acordeón en la zona Atlántica colombiana.

Sin embargo, no es menos importante destacar el hecho de que la religión puede estar involucrada en el proceso de desarrollo de los géneros musicales. Es el caso de los cantos cubanos y la misma salsa, los cuales, gracias a la santería, tuvieron mayor resonancia en las personas de la isla y demás territorios latinoamericanos. En este sentido, se entiende que los géneros musicales, en su proceso de concreción en el tiempo, han dependido, en gran medida, de los factores culturales donde provienen o se desarrollan.

En el caso de la salsa, ella no solamente sirvió en su momento como vehículo de manifestación de la santería en Cuba, sino que representó la mejor manera de trasmitir dicha práctica en diversos lugares, así como las creencias en las deidades que se invocan. Ciertas letras hacen de la salsa un género que inspira un culto que trasciende fronteras. Y es que,

> de acuerdo con el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en la investigación 'Sin negro no hay guaguancó: la expresión de la cultura Caribe en la novela ¡Qué viva la música!' de Hernando Motato, la santería "no es música de diversión al margen de la vida cotidiana; es precisamente una estética versión de toda la vida en sus momentos trascendentales". Es decir, las canciones inspiradas en el culto santero no son solo narraciones de esta religión, sino que también cobran la figura de rituales que alaban o invocan alguna deidad de la cultura negra. (Redacción Canal Trece Colombia, 2020, párr. 7)

Asimismo, el escritor, periodista y poeta Medardo Arias, quien es considerado un experto en la música afrocaribeña, considera, entre otras cosas,

> que la salsa responde a una triétnia en la que los africanos de las riberas del Níger pusieron su cuota de alma y de tambor. "Carabalíes, Lucumíes, Bámbaras, Congos, Chambas, Luangos, conformaron un mapa ancestral africano en el Caribe, particularmente en Cuba, donde hicieron posible el nacimiento del son, desde la raíz del nengón y le imprimieron al guaguancó una sonoridad propia en la que una voz cantante es acompañada por un coro". (Quintero Tello, s.f., párr. 4)

Tanto Fernando Ortiz como Medardo Arias coinciden en lo siguiente: la salsa no es ni mucho menos un instrumento mudo en el corazón de la santería. Ella ha sido expresión genuina de una cultura que ha navegado las aguas continentales hasta desembocar en otra cultura que le ha impreso su sello. Esto, sin lugar a dudas, ayuda a entender el impacto que ha tenido en otros lugares de Latinoamérica, principalmente, porque detrás de los ritmos se albergan creencias que solo los adeptos a la santería acogen con gozo, y entendiendo, además, que "las culturas afro en América Latina, además de traer ritmos que se convirtieron en las bases de diferentes géneros musicales, trajeron diferentes cultos o rituales que permearon el género salsa en la región" (Vega Umaña, 2024, párr. 5).

Para la teología resulta pertinente esta realidad, debido a que la santería, estudiada de manera rigurosa en relación con la salsa, permite abordar este género musi-

cal desde un enfoque que enmarca lo ritual. La salsa, entonces, sería apreciada por el teólogo como una realidad netamente religiosa y sincretista en el ámbito cultual con particularidades que hablan de una liturgia determinada. Como expresión cultural, va reclamando su lugar en Latinoamérica como una manifestación artística donde cada realidad adquiere un sentido simbólico, como lo demuestra la siguiente descripción de Paredes:

> Pienso en la ritualidad yoruba, en los símbolos, desde las letras de las canciones hasta los collares coloridos, el cuidado con el que se componen las ofrendas para cada santo, cada ritmo correspondiente a cada orisha; los pasos de baile y los giros son parte de esta receta de un conjuro constantemente repetido.
>
> Los zapatos, la vestimenta, la loción de azahares, el pañuelo, el oro en cadenas, anillos y dientes, los sensuales vestidos de las mujeres, los zapatos de tacón. Si se apela al detalle, en los lugares donde se baila salsa, de manera muy discreta, habrá velas y flores, timbales y bajo, güiro y teclados, trompetas, todo muy cercano a la ritualidad yoruba en donde hombres y mujeres se comunican con el más allá para recibir al santo y para encaminarse en la santería. La permisividad de la fiesta salsera, al igual que los rituales yorubas, está vinculada al cuerpo en movimiento, lo que permite que la magia no solo se viva, sino que se respire interminablemente. Y de ahí no hay vuelta atrás. Como dice el dicho yoruba, "no tiene regreso el que quema los puentes". (Paredes, 2022, p. 106)

Desde sus presupuestos teológicos postconciliares, basados en la Revelación y el llamado *giro antropológico*, la teología apunta su reflexión hacia la generación de respuestas universales sobre preguntas racionales acerca del mal, la muerte y el dolor, cuestiones que no se estudian de manera centralizada dentro de un único marco religioso, ni mucho menos explicándolas como manifestaciones de un ser maléfico y diabólico. Para lograr aquello, es preciso que se aborden las alternativas que otras formas de culto han concebido, de modo que pueda ofrecerse una palabra con significado para cualquier hombre sin importar su religión. Por ende, el teólogo debe adentrarse en el conocimiento de la santería como una de tantas respuestas metafísicas a los males que aquejan al ser humano. De ahí que le sea útil estudiar el género musical de la salsa, ya que su conexión con la santería proporciona

> un acceso privilegiado al entendimiento caribeño del mundo, como poblado de espíritus agentes que actúan en relación, y con consecuencias, sobre los seres humanos; sobre los cuales se puede influir alterando el equilibrio de poder por medio de hechizos y amuletos, como el saragüey y el iddé, o influyendo en sus decisiones por medio de plegarias, ya a Changó, a Yemayá, a Babalú Ayé, a Adasa, a Agallú Solá, etc. (Monterroza Morelo y Rojas Monrroy, 2017, p. 47)

La investigación ha buscado la presentación de un panorama general para el teólogo y demás investigadores de diversas disciplinas sobre la influencia notoria que ha tenido la religión yoruba de la santería en el género musical de la salsa, de tal manera que, en el diálogo interdisciplinar, se siga demostrando cómo la música salsera continúa siendo un medio propicio de comunicación de la religión santera, tanto en la isla de Cuba como en el resto de América Latina, y aún en otros lugares del mundo.

Conclusiones

El trabajo investigativo de tipo documental, el rastreo minucioso y la lectura atenta de las referencias denotaron que el fenómeno estudiado es relevante para futuras investigaciones. Algunos autores lo hacen para la comprensión de la cultura cubana en otros lugares de América Latina, pero es la santería la temática que ocupa un lugar central.

La investigación sugiere partir de conocimientos elementales que ayuden a los interesados a adentrarse en el tema con criterios suficientes para seguir la reflexión. De ahí que la pertinencia del estudio sobre el vínculo entre la salsa y la santería dentro de la teología vaya más allá de auscultar mensajes subliminales o signos que conduzcan a justificar posesiones demoniacas, ritmos satánicos o figuras diabólicas e infernales desde diversas disciplinas como la Demonología.

El tema está planteado a partir de los presupuestos teológicos de los miembros de la *Nouvelle Théologie*, heredados por el Vaticano II, y recuperados dentro de las aulas en los estudios teológicos contemporáneos en contexto. Dichos presupuestos se basan en la reflexión de los diferentes tratados de teología bajo los nuevos esquemas antropológicos y contextuales, provenientes del ya mencionado *giro antropológico*.

Aquí el camino se traza en torno a la resignificación de la espiritualidad desde nuevos horizontes, con base en un ritmo musical que sirve como expresión de un horizonte que se recorre con vistas a tener una experiencia más allá de los sentidos. Particularmente, la salsa, un género aparentemente estridente, puede, desde sus raíces de antaño, afianzarse en una espiritualidad propia de la cultura cubana con tradiciones africanas, siendo esto para la teología un terreno fecundo en su intento por percibir la espiritualidad articulada con la música.

Esta concepción de la salsa permite fortalecer el diálogo con la musicología y otras ciencias encargadas de estudiar la cultura popular latinoamericana, pues la relación que se establece entre la santería y la salsa ayuda a comprender que esta última contribuye en la actualidad a "darle continuidad a las creencias que se han materializado en prácticas, simbolismos y rituales sociales como resultado de las necesidades cotidianas de las personas practicantes de la religión santera en busca de lo sobrenatural" (Vega Umaña, 2024, párr. 15).

Referencias

Angeli, S. (2015). *Cuadro descriptivo metodología de la investigación*. Universidad Fermín Toro.

Argyriadis, K. (2005). Religión de indígenas, religión de científicos: Construcción de la cubanidad y santería. *Desacatos,* (17), 85-106.

Barragán Gutiérrez, J. C., Barbetti Rondón, G. y Ramos Vásquez, A. (2019). *Realización de capítulo piloto de "orishas": Una miniserie de ficción que aborda la temática de la santería cubana en Cali, Valle del Cauca* (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma de Occidente.

Carbonelli, M. (2022). Vivir la fe: Entre el catolicismo y el pentecostalismo, la religiosidad de los sectores populares en la Argentina. Libro de Pablo Semán. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México, 40*(119), 603-612. https://doi.org/10.24201/es.2022v40n119.2316

Cervantes Márquez, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural* (Tesis de licenciatura). Universidad de las Américas de Puebla.

Cole, G. (2008). "Transcultureo cubano": La santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX. *Dissidences, 3*(5), 1-27.

Delgado Ordóñez, B. (2017). *Salsa y década de los ochenta: Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid.

El Libro Santería Cubana, Rituales-Magia (s.f.) [Archivo PDF], https://www.academia.edu/4787633/La_Santeria_Cubana [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2025].

Fernández Cano, J. (2008). *Ocha, santería, lucumí o yoruba: Los retos de una religión afrocubana en el sur de Florida* (Tesis doctoral). Universidad de Granada.

Frigerio, A. (2002). La expansión de religiones afrobrasileñas en Argentina: representaciones conflictivas de cultura, raza y nación en un contexto de integración regional. *Archives de sciences sociales des religions, 117*, 127-150. https://doi.org/10.4000/assr.2489

Garrido-Pérez, E. I. (2015). Salsa con coco: Retos ambientalistas, énfasis alimentario, y etnoecología de las canciones bailables del Caribe. *Ambiente & Sociedade, 18*(4), 179-200.

Martín, E. (2007). Aportes al concepto de "religiosidad popular": una revisión de la bibliografía argentina. En C. Ceriani Cernadas, M. J. Carozzi y R. Alves Pereira (Coords.), *Ciencias sociales y religión en América Latina: Perspectivas en debate,* pp. 61-86. Editorial Biblos.

Monterroza Morelo, J. M. y Rojas Monrroy, L. F. (2017). Salsa y control: Música afrocaribeña entre 1968 y 1975. *Goliardos,* (21), 42-55.

Motato C., H. (2011). Sin negro no hay guaguancó: La expresión de la cultura caribe en la novela ¡Qué viva la música! *Encuentros,* (2), 107-120.

Ochse, M. (2004). Discutiendo la autenticidad en la música salsa. *Indiana, 21,* 25-33.

Paredes, H. (2022). El ritual mágico del cuerpo. *Magia*, (882), 100-106.

Quintero Tello, G. (s. f.). Aché pa' tí, aché pa' mí y salsa pa'todos. En *90 Minutos*. https://90minutos.co/especiales/ache-pa-ti-ache-pa-mi-y-salsa-patodos/ [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2025].

Redacción Canal Trece Colombia (ed.) (2020). Santería en canciones de salsa. En *Canal Trece*. https://canaltrece.com.co/noticias/salsa-santeria-musica-santeros-santos-canciones-musica/

Redonet, Y. (2019). Aproximación al baile de salón cubano: El casino. Reseña histórica, acompañamiento musical y composición danzaria. *ARGUS-A - Artes & Humanidades, 8*(31), 1-27.

Rodríguez Torres, C. M. (2014). *Celia Cruz, ícono global de la salsa: africanía, nostalgia y carnaval* (Tesis doctoral). Arizona State University.

Rossbach de Olmos, L. (2014). Cruces y entrecruzamientos en los caminos de los orichas: Tradiciones en conflicto. *Indiana, 31,* 9-107.

Salas, M. y Zea, T. (2007). *Cuestión de fe: Documental antropológico sobre la Santería en la zona Metropolitana de Caracas* (Tesis de pregrado). Universidad Católica Andrés Bello.

Saldívar Arellano, J. M. (2011-2012). Transnacionalización de símbolos religiosos: El caso de la santería afrocubana en Lima, Perú. *Revista del Centro de Investigaciones Históricas,* (20), 237-270.

Saldívar Arellano, J. M. (2013). Aché pa´todos: Turismo, tradición y transnacionalización de la santería en Lima, Perú. *Dimensión Antropológica, 20*(57), 49-81.

Saldívar Arellano, J. M. (2015a). La producción literaria en el imaginario religioso cubano. *Revista de Ciencias Sociales, 4*(150), 37-51.

Saldívar Arellano, J. M. (2015b). Viviendo la religión desde la migración, transnacionalización de la santería cubana en Lima, Perú; La Paz, Bolivia y Santiago, Chile (1980-2013). *Revista Reflexiones, 94*(2), 133-144.

Saldívar Arellano, J. M. (2016a). ¡Oh mío Yemayá! Difusión, masificación y transnacionalización de la santería cubana en Bolivia. *Revista Brasileira do Caribe, 17*(33), 135-159.

Saldívar Arellano, J. M. (2016b). *Un silbato para Elegguá: la producción transnacional de la santería en la ciudad de Lima* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Saldívar Arellano, J. M. (2018). Etnografía transnacional de la santería cubana en Santiago, Chile (1990-2012). *Universum, 33*(2), 171-192.

Saldívar Arellano, J. M. y Anticona C., J. P. (2015). ¡Que viva Changó! Música y religiosidad afrocubanas en el Perú en tres décadas (1980-2010). *Revista de Ciencias Sociales, 3*(149), 23-39.

Sánchez Cervera, A. (2017). *Iború, Iboya, Ibosheshé. Hombres y mujeres en Ifá. Un estudio de las relaciones de género en la Regla de Ifá cubana* (Tesis de pregrado). Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Sánchez-Naranjo, J. (2007). *La Santería* [Archivo PDF], https://es.scribd.com/document/70046606/La-Santeria

Semán, P. (2021). *Vivir la fe: Entre el catolicismo y el pentecostalismo, la religiosidad de los sectores populares en la Argentina*. Siglo XXI.

Vega Umaña, L. (2024). "Aguanilé mai mai": en América Latina bailamos y cantamos santería. En *Semanario Universidad*. https://semanariouniversidad.com/opinion/aguanile-mai-mai-en-america-latina-bailamos-y-cantamos-santeria/

Viotti, N. (2010). El lugar de la creencia y la transformación religiosa en las clases medias de Buenos Aires. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (18), 39-68.

David Steven Mendoza Carmona es teólogo y miembro del Semillero de investigación de Teología Talithá Kumi (Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colombia); estudiante de maestría en Teología (Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia).