

Medellín, entre dos siglos

Relaciones entre literatura y música en tres novelas urbanas

Beatriz Elena Acosta Ríos
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
Correo electrónico: beatrizacosta@itm.edu.co
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7505-4121>

Resumen

En este texto se revisa la relación entre literatura y música en tres novelas sobre Medellín cuyas diégesis se sitúan en la ciudad de los últimos años del siglo pasado y de los primeros de este. *La cuadra* (2015), de Gilmer Mesa, *Era más grande el muerto* (2017), de Luis Miguel Rivas y *La sombra de Orión* (2021), de Pablo Montoya. A pesar de ser muy diferentes en sus constructos narrativos, en sus usos del lenguaje y en los puntos de focalización de sus autores, todas coinciden en mostrar la importancia que ha tenido la música, sobre todo la música popular, en la configuración de la cotidianidad urbana reciente y, por lo tanto, en las formas de narrar que usan los escritores que se ocupan de Medellín, como son sus casos, para quienes contar es de algún modo cantar y encontrar en esa acción una posibilidad de resistencia frente a la violencia.

Palabras clave: Literatura y música, Novela urbana, Medellín, Literatura y violencia

Abstract

In this article, the literature and music relationship is reviewed in three novels about Medellín whose diegesis are located in the city of the last years of the last century and the first years of this one. *La cuadra* (2015) by Gilmer Mesa, *Era más grande el muerto* (2017) by Luis Miguel Rivas and *La sombra de Orion* (2021) by Pablo Montoya. Despite being very different in their narrative constructs, in their use of language and in the focal points of their authors, they all coincide in showing the importance that music has had, especially popular music,

in shaping life. in the contemporary city and therefore, in the forms of narration used by writers who deal with Medellín, as are their cases, for whom telling is somehow singing and finding in that action a possibility of resistance against the violence.

Keywords: Literature and Music, Urban novel, Medellín, Literature and violence

Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos.

Gilles Deleuze y Félix Guattari

Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia

La imagen de un niño cantando ante el miedo es exacta. Medellín, finales del siglo XX: miles de niños han cambiado de súbito sus juguetes por armas, ya no corren para encontrarse, sino para matarse, mientras tanto, corean canciones por todos sabidas, escuchadas en la emisora de salsa local, Latina Stereo, 100.9 FM, «El sonido de las palmeras», cuya primera transmisión fue en 1985

y que desde entonces no ha dejado de escucharse en habitaciones, salas, cocinas, solares, terrazas, balcones, calles, esquinas, buses, taxis, tiendas de barrio, talleres de mecánica, oficinas de funcionarios públicos y hasta en los estudios de profesores eminentes. Latina Stereo se escucha en todas partes, es patrimonio local. Escuchar la emisora, comprar cajas de casetes, grabar los programas, memorizar las canciones y reunirse a escucharlas, se convirtió en la cotidianidad de muchos adolescentes.¹ Otros, en cambio, se alejan del continente emocional caribeño, fugándose a horizontes del norte planetario, se reúnen también en casas, en terrazas o en garajes, pero no a compartir el acervo salsero, sino a expresar el sentimiento de su tiempo gritando, moviéndose de un modo que, aunque en grupo, parece sumergirlos en una introspección abismal, ensayando sonidos propios en baterías compradas o armadas y con guitarras caras o baratas; metaleros y punkeros locales se sabían doblemente incomprendidos y perseguidos por la sociedad medellinense en general y por los *bandidos*² y la policía en particular. Sus ritmos pesados y sus voces guturales, animales, se interpretaban como violencia cuando eran todo lo contrario, el más radical alarido por la paz, la más inocente fuga del infierno. Asimismo, ritmos costeros como la cumbia, la gaita y el porro habían sido asimilados en la ciudad con base en las experiencias

1 «La emisora nació, y estuvo como un año en emisión de prueba, el 31 de octubre de 1985. Durante las pruebas se sintonizaba en la frecuencia 101.3 FM y después el Ministerio de Comunicaciones les adjudicó la definitiva de 100.9 megahertz donde todavía se sintoniza siempre que se esté el Valle de Aburrá». Sergio Santana, trans., *El mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia* (Medellín: Ediciones Calle Salsayletras, 2021), 75.

2 Vamos a utilizar en el ensayo palabras con las que en el habla popular de Medellín se designa a los jóvenes que entran en el mundo criminal: en la década de los setenta se reconocía como *camajanes* a los malecheros de los barrios periurbanos, distintos a los *bandoleros* que, desde décadas anteriores mortificaban en los campos. El director antioqueño Víctor Gaviria se refiere a los *pistoleros* a mediados de los años ochenta, tiempo en el que rodó su película *Rodrigo D, no futuro*. Muy rápido se sofisticó en la ciudad el arte de los criminales a sueldo y para el momento en el que viven los personajes de *La cuadra* ya se habla de *sicarios*. *Bandidos* reúne en su semántica local los significados de todas las anteriores y su uso sigue siendo muy extendido entre los habitantes.

urbanas locales y leídos a partir de un híbrido inédito entre los conocimientos heterodoxos de interpretación musical y la fascinación por las bandas roqueras del mundo anglosajón, mezcla que dio lugar en los años sesenta y setenta a lo que se conoció como *chucu-chucu*, estilo musical promiscuo en sí mismo y que es también patrimonial, pues en la memoria colectiva las fiestas decembrinas, callejeras y familiares están asociadas a bailes monumentales, muchas veces de varias noches, en los que las parejas competían por quiénes bailaban mejor esa música en la que se amancebaba lo heredado con lo auténtico, lo foráneo con lo vernáculo, un estilo de baile que también era mixto, pues mezclaba los movimientos propios de los costños colombianos con los pasos de los tangueros porteños y los brincos de los campesinos montañeros. De tal suerte que en la Medellín finisecular se escuchaba por igual en todas partes salsa, rock, metal, *chucu chucu*, lo mismo que música de carrilera, música romántica iberoamericana y baladas en inglés traducidas en simultáneo, cuyas grabaciones en casetes circularon también entre los adolescentes; hoy, a todo aquello se suma el rap, que reúne las voces resilientes de las zonas marginalizadas y entrega a multitudes de jóvenes himnos de resistencia, indignación, reivindicación y empoderamiento. Todos, cada uno a su manera, vivieron y viven, murieron y mueren, sobrevivieron y aún sobreviven en Metrallo, tarareando sus ritornelos. En este texto revisaremos la manera en la que esa relación local con

las músicas populares se expresa en la literatura de la ciudad y nos concentraremos en tres casos concretos, aparecidos en la segunda década del siglo naciente y cuyos autores se cuentan entre los sobrevivientes: *La cuadra*, de Gilmer Mesa (2015), *Era más grande el muerto*, de Luis Miguel Rivas (2017) y *La sombra de Orión*, de Pablo Montoya (2021).

1. *La cuadra*: música y ternura en el infierno

Cantares del subdesarrollo, de Rubén Blades, había visto la luz hacía poco más de un lustro (2009) cuando *La cuadra*, de Gilmer Mesa, fue publicada por primera vez (2015) y aunque toda la obra conocida del músico panameño hasta ese momento late en las páginas de la novela, solo aparece en el epígrafe un fragmento de la canción *Las calles*, primera del disco mencionado:

Soy de aquí, de los que sobrevivieron,
soy de aquí.

Yo soy de esa esquinita chiquita, bonita,
bendita,

De los que nunca se fueron.³

Estos tres últimos versos del epígrafe (que incluye otros) encierran el sentido de la novela, más que de una cita. Se trata de una apuesta de principios por parte del autor, quien nunca ha salido de su barrio natal, Aranjuez, situado en la comuna 4⁴ (Nororiental) de Medellín, escenario durante los últimos años del siglo pasado de una de las batallas

³ Rubén Blades, «Las calles», *Memorias del subdesarrollo* (Rubén Blades Productions, 2009).

⁴ La ciudad de Medellín está dividida en 16 comunas, cada una de ellas reúne varios barrios. Aunque comúnmente se habla de las comunas como sinónimos de barrios populares, en realidad todos los barrios, incluidos los ricos, hacen parte de alguna comuna.

más cruentas de la ciudad, pues allí vivía la familia Prisco, algunos de cuyos integrantes conformaron en el barrio una banda de sicarios cercanos a Pablo Escobar y autores de varios atentados que conmocionaron al país. Aranjuez es para Gilmer Mesa su territorio emocional, en la vida y en el arte.⁵

Tanto su obra publicada como la inédita giran alrededor de la violencia y la marginalidad. El autor ha señalado en entrevistas que le obsesiona el tema del mal, lo que queda claro en sus cuentos (incluidos en distintas publicaciones), en *La cuadra*, *Las travesías*⁶ y en otras novelas no publicadas. Dicha obsesión tal vez tenga que ver con lo vivido durante su infancia y, sobre todo, con el asesinato de su hermano mayor cuando él tenía apenas catorce años. *La cuadra* inicia con la descripción de una fotografía infantil, se trata de varios niños retratados el día de Halloween, uno de ellos es el narrador, único sobreviviente, que se dispone a contar las historias de los muertos. El recurso del narrador intradieético en primera persona refuerza un tono autobiográfico de la obra, que oscila entre la realidad y la ficción sin definir límites; pero el tono sí es uno solo, duro, melancólico, pesimista. Esa desesperanza se desprende de los hechos: nueve capítulos descarnados, ante los cuales el lector no alcanza a tomar aire, pues la tragedia corre a raudales como un río caudaloso de miseria y abyección. Un muchacho que incendia su casa con los familiares adentro; un grupo de jóvenes que viola y veja a una adolescente hasta destrozarse

la; la muchacha violada que venga su ultraje múltiple usando a su hijo; un adolescente que se inicia en el crimen luego de que el compañero sentimental de su madre la mata y fuese descubierto por la policía justo antes de picarla; unos hermanos que pasaron a la historia por la rimbombancia de sus atentados; un adolescente destruido por el bazuco. Estas son solo algunas de las debacles que se suceden en la narración, en la que forma y fondo se corresponden. El caudal de tragedias se cuenta de modo vertiginoso, como una descarga salsera, para el que el autor prefiere en muchas ocasiones las comas a los puntos seguidos y usa párrafos largos que parecen no tener final; cuando algún personaje va a hablar, prescinde del tradicional guion y solo usa mayúscula inicial (ejemplo: «y menos le gustó cuando el tipo recién llegado y recién conocido le dijo Que más pues, mijo querido...»⁷). El tempo de la narración se asemeja al de la oralidad callejera de Medellín, el texto está construido con voces vernáculos, dichos populares y modismos juveniles propios del argot barrial mezclados con cultismos que el personaje-narrador conoce porque se cultivó en la lectura cuando se alejó de la esquina luego del asesinato de su hermano.

Ahora bien, si pensamos en *La cuadra* como un palimpsesto, la intertextualidad implícita y explícita emerge para mostrar las capas que la componen. Laten en la novela las obras de Roberto Arlt, Ernesto Sábato, Fito Páez, los tangos, entre otros; pero estos es-

⁵ El trabajo musical *Servicios ambulatorios* (2017) y el documental realizado por Canal Trece sobre la banda (*AlcolírycoZ, una deuda con la historia*, dirigido por Julián Gaviria —eldelasfotos—, 2019), muestran elementos comunes entre la obra de Mesa y la de AlcolírycoZ a propósito de la relación con el barrio.

⁶ Su segunda novela, publicada en 2021 y que parte de la historia de su familia, compuesta por inmigrantes campesinos que, por la violencia y en busca de un mejor futuro para su descendencia, llega a Medellín, al barrio Aranjuez.

⁷ Gilmer Mesa, *La cuadra* (Bogotá: Penguin Random House, 2016), 96.

tratos se nos revelan por indicios que el autor ha dejado en textos de no ficción y en entrevistas, no en la novela misma, a diferencia del estrato que compone la salsa que, aunque Mesa no recurra digresiones para exhibir su acervo musical, aparece tres veces con propósitos precisos: el epígrafe, el momento bautismal de Mambo en el crimen y el capítulo 7, dedicado a la amistad salsera entre dos personajes.

El apodo, tan importante en los barrios, es para Hamiltong (uno de los personajes) el punto de partida de su nueva vida como *bandido*, el símbolo de esa suerte de segundo bautismo:

(...) hasta que todo el mundo empezó a decir a su paso mam-bo, mam-bo, a él le gustó el sonido y así le dijo a todo el mundo en la cuadra ese día después de clase, Ey, báilame este mambo, y hacía un pasito juguetón y divertido, y tanto bailó ese día que todo el mundo le empezó a decir Mambo, el baile solo duró la jornada pero el remoque se le quedó pegado para siempre.⁸

Pero es en el capítulo titulado «Chicle y el Calvo» donde se nos presenta con más claridad la manera en que muchas canciones de salsa, a través de Latina Stereo y de los casetes que circulaban, se convirtieron, al mismo tiempo, en himnos del bandidaje y en corazas que protegían. El Calvo (Arcadio) se hizo amigo de Chicle (cuyo verdadero nombre nunca se supo) por su pasión compartida por la salsa y en los momentos más álgidos de la guerra urbana, los dos adolescentes hallaron en la música su

línea de fuga del horror que vivían. Chicle era el encargado de arrastrar a las afueras del barrio los cadáveres de asesinados por la banda para que la policía no pudiera rastrearlos y, sin embargo, su inocencia se mantiene intacta hasta su momento postrero. La amistad entre estos dos adolescentes permite al lector un intersticio de ternura entre el fango del crimen, el mismo intersticio encontrado por ellos.

[...] se pasaban las tardes entre su música y las risotadas del humo, felices solitarios en medio de una vida cada vez más tosca en el barrio, que les pasaba por las narices sin conmovellos en lo más mínimo, porque mientras la muerte se enseñoreaba en estos predios ellos inmutables vivían en su mundo mariguanero y musical, abstraídos de los problemas y enfrentando la adversidad cotidiana desde las voces y los sonidos tropicales que les hacían creer que la vida era posible.⁹

Las letras de canciones y los nombres de autores y cantantes desfilaban en las maratones entre estos dos fugados de la muerte, que se aplicaban a la repetición de cintas de casetes con disciplina y en cuyas conversaciones no dejaban entrar a ningún tercero; las fronteras trazadas por la música eran invisibles pero inquebrantables: *Juanito Alimaña*, *Melancolía*, la Orquesta Broadway, la Típica 73, Johny Colón, *Todo tiene su final*, Patato, Ismael Miranda, Maelo, Santiago Cerón, Pedro Junco, Catalino el Tite Curret Alonso, *Te están buscando*; nadando entre títulos y nombres encontraron

⁸ Mesa, *La cuadra...*, 101.

⁹ Mesa, *La cuadra...*, 155.

sus propios ritmos, sus ritornelos, se enfrentaron a la hecatombe delimitando su territorio entre las ruinas e incluso ante la muerte se despidieron con canciones: «(...) y ya no te voy a volver a ver, ojalá te pueda seguir cuidando desde el cielo, como en la cunita blanca de Raphy»¹⁰, le dice el que morirá al otro, quien luego se va cantando *Herido*, también de Raphy Leavitt y La Selecta.

El narrador de *La cuadra* es un testigo que, aunque no se involucra en el crimen, lo vive de cerca, habita en la caldera, sin embargo, el mundo que recrea en su memoria, compuesto de cuadra, casa, esquina, barrio, configura un cronotopo que afecta al lector en su condición estetogramática, trayendo su propia cuadra, su casa, su esquina, su barrio. La lengua popular, los sitios de la infancia, los miedos compartidos, los pequeños triunfos en medio de la miseria, los paseos por calles que por no ser la propia se presentaban misteriosas así estuviesen cerca, esa anarquía dimensional tan propia de la inocencia, los olores, los sabores de las golosinas regaladas por el tendero, todo regresa desde un pasado añejo en ese bloque de tiempo como le ocurre al personaje de Proust, pero en la novela de Mesa no es la sensación olor-sabor asociada a un alimento, sino la sensación sonido-imagen asociada a canciones mencionadas o latentes (aunque su efecto sea sinestésico), la que trae

nuestra *cuadra*. Y volvemos al principio, al epígrafe: «Son páginas estas calles que se encogen con los años, escritas en un idioma que no entienden los extraños»¹¹. La manera como el músico panameño presenta la familia del Caribe urbano, lo mismo que las relaciones entre vecinos, amigos, enemigos y extraños, las resistencias cotidianas a la muerte y al hambre, el desgarró ante las desapariciones; su indagación en las consecuencias de la colonización, la explotación y la exclusión y, sobre todo, la ternura con la que se adentra en los sentimientos de la gente sencilla, incluso de los sicarios, han marcado la mirada de Gilmer Mesa. La condición literaria de la discografía de Blades ha sido objeto de estudios en todo el continente, pues sus piezas musicales son crónicas cantadas, de ahí que cuando planteamos aquí las relaciones entre literatura y música en *La cuadra* en realidad estamos proponiendo la relación entre novela y canciones, si bien el ritmo de la narración es musical. Aunque casi toda la lectura nos enfrente a un «sonido bestial»¹², esa ferocidad soslaya una invocación:

Tiempo,
Llévame de vuelta a los días
cuando corría con mi perro
a la tienda del Chino
a comprar diez centavos
de pan y cinco de queso blanco.¹³

10 Mesa, *La cuadra...*, 164. Es de anotar que la mención de esta pieza no es gratuita, si tenemos en cuenta su significado para algunos eruditos en la materia, de tal manera que el hecho de que los personajes la traigan en un momento coyuntural da cuenta de su profundo conocimiento. Uno de los artículos incluidos en el libro *30 años de salsa y sabor* está dedicado a la canción: «Durante los primeros años de Latina, cuando la colección de música era bastante limitada, el equipo creativo se pasaba horas escuchando elepés completos en busca de algún tema para programar. Uno de esos hallazgos fue *La cuna blanca*, que contaba la historia de Luisito Maisonet, trompetista de La Selecta de Raphy Leavitt, que murió en un accidente de tránsito en 1972, después de un concierto en Connecticut. Leavitt estuvo en coma durante un tiempo, cuando se recobraba tenía la visión de una cuna blanca, vacía, en la que escuchaba los gritos de un niño. Tras siete meses en recuperación por las fracturas de cadera, vértebras y costillas, la banda grabó un chachachá en tributo a Maisonet», Varios, *30 años de salsa y sabor* (Medellín: Latina Stereo Univero Centro, 2015), 166.

11 Blades, «Las calles».

12 Richie Ray y Bobby Cruz, *El bestial sonido de...* (Vaya, 1971).

13 Rubén Blades, «Como nosotros», *Mundo* (Sony, 2002).

2. *Era más grande el muerto: música y carcajada en el infierno*

Luis Miguel Rivas vivió sus primeros años en el departamento de Risaralda, pero a los siete llegó a Envigado¹⁴ y allí creció. Hoy vive en Buenos Aires y su novela *Era más grande el muerto* (2017) vio la luz cuando ya estaba en la ciudad porteña. Conocedor de los medios de comunicación, de la escritura y realización audiovisual, ha cultivado un modo de narrar atravesado por lo popular y cercano a la imagen cinematográfica, por eso leer sus cuentos, crónicas, poemas y por supuesto, la novela, nos sitúa en una experiencia cercana a la de ver películas.

Como en *La cuadra*, en *Era más grande el muerto* hay un narrador intradieético que usa la primera persona, pero esta vez se trata de un adolescente-testigo que observa la configuración de un dispositivo criminal en su barrio y en toda la ciudad, desde los bordes. Es una novela que podríamos ver como de formación, sin embargo, los aprendizajes de vida del personaje principal y de su amigo están entretnejidos hasta tal punto con un universo espacio temporal concreto. Además, esta obra reconstruye la experiencia existencial de los que pasaron de la niñez a la adultez en la Medellín de Pablo Escobar; no solo de los que estaban relacionados con los sicarios, sino de los que, aunque nacidos en barrios difíciles, existían en condiciones liminales de ese engranaje social que parecía conminar a ser criminal a sueldo o a enamorarse de uno. Esos marginales del crimen eran la mayoría y sobre lo que significó vivir y resistir a una manera de ver el mundo

que se extendió con rapidez hay muy poca literatura, puesto que las acciones grandilocuentes de la mafia han merecido más atención, ya sea para tratar de comprender por qué ocurrió todo aquello o para sacar provecho económico de la espectacularización del horror. En la novela de Rivas también están presentes esas atrocidades criminales, los personajes asisten a las destrucciones de espacios y de vidas, pero estas no son el hilo conductor de la historia; podemos decir, en cambio, que el eje de la diégesis está marcado por las costumbres, en todas las dimensiones de lo cotidiano y en todos los registros emocionales correspondientes.

Dado que hay una distancia temporal entre el presente de la escritura y el tiempo de la historia y una separación espacial entre el allí de la escritura y el aquí del escenario en el que ocurren los hechos, el autor ha realizado un ejercicio dispendioso de memoria y, por tanto, la Medellín que aparece (que es otro personaje importante) se revela a través de diversas puertas perceptivas: televisión, radio, prensa, amigos, etc. Nos concentraremos en la puerta que abre la música y que no solo afecta al creador del cronotopo, sino también al lector, quien es permanentemente interpelado. Dice Rivas sobre la memoria:

Así que, tratando de acordarme de lo que me pasó, leí, vi, escuché, gusté o toqué y que nunca volveré a reconstruir literalmente, busco acercarme un poco a lo que ya sabía desde chiquito, al recuerdo verdadero. Al tema esencial: a mí.¹⁵

¹⁴ Situado al sur de Medellín.

¹⁵ Luis Rivas, *Tareas no hechas* (Medellín: Eafit, 2019), 69-70.

Vale la pena mencionar el punto de partida del argumento: unos adolescentes quieren vestirse con ropa cara y de marca, cuando los únicos que en ese momento parecen acceder a ese tipo de vestuario son los *bandidos*, así que terminan comprando ropa de muertos a través de un contacto en la morgue, prendas que luego son customizadas con propósitos no solo de personalización de la indumentaria, sino de tapar los huecos de las balas o en general, las marcas que dejó en las telas la violencia del momento en el que perdió la vida cada verdadero dueño; además, las prendas no siempre se acomodan a los cuerpos de los personajes, en ocasiones son más grandes, porque *eran más grandes los muertos*. De tal suerte que la narración entera está atravesada por las costumbres vestimentarias juveniles de la época en la ciudad, mezcla rocambolesca del estilo pop ochentero anglosajón (del que fueron epítomes *vedettes* como Michael Jackson y Madonna) con el colorido y el exceso de la estética narco local.

Además, en las páginas hay un uso permanente de cursivas, pues las marcas de ropa, lo mismo que las letras de canciones, están escritas como se decían entre los jóvenes: «Unas bellezas de ri-buk friestail de bota, con correas de velcro y tres barriguitas que daban la vuelta en el tobillo, originales de la usa porque en la etiqueta decía *made in Vietnam*»¹⁶. Tanto en esta novela como en la de Mesa, si bien los personajes-narradores hablan español, se trata de un español marginal, poblado de desviaciones en palabras ya existentes, de voces nuevas,

cambios en los significados establecidos, sinalefas, apócope y sintaxis heterodoxas. *La cuadra y Era más grande el muerto* hacen parte de una literatura de marginales que se abre paso en medio de la explotación y la exclusión, de la invisibilidad en una ciudad cuyos clasismo, racismo y machismo son endémicos incluso entre los pobres:

Ya sé que no es un problema de Medellín sino un problema mío. Aunque la palabra suena femenina y frágil, lo que designa es una cosa fuerte, ruda, áspera, con botas que pisan duro. Para varones, para gente pujante, sólida, trabajadora, echada pa delante, indolente y optimista, que construye su futuro. Los débiles o se mueren o los matan o asumen una vida humillada o se van.¹⁷

Sin embargo, hay en su personaje-narrador una ternura en la que se observa resistencia al modo de ser antioqueño desde tiempos de los arrieros, por lo tanto, es doblemente marginal, marginal entre los marginales, detractor de la rabia consustancial al *ethos* local, igual que el autor, quien afirma:

Y recordaba esa rabia escondida, tapada, contenida, que hierve en las cloacas del alma y que tantas veces he percibido en la cara del que pide limosna, en el gesto del que la da, (...). Pero también la he visto en el espejo, en la cara del que creció viendo todas esas rabias.¹⁸

¹⁶ Luis Rivas, *Era más grande el muerto...*, 67.

¹⁷ Rivas, *Tareas no hechas...*, 131-132.

¹⁸ Rivas, *Tareas no hechas...*, 135.

En términos formales, la resistencia se plantea sobre todo a través de dos características: el humor y el ritmo.

En primer lugar, Rivas y sus personajes se burlan de todo y de todos, también de ellos mismos. Son singulares su coloquialismo y manera de componer las frases como si fuese un adolescente quien las pronunciara en un paseo vespertino, en la parada del bus o en sus monólogos interiores; en ese estilo toma parte fundamental el ritmo de la sintaxis, no solo la elección de las palabras, aunque sin el cúmulo de dichos juveniles típicos de la época, no sería posible una reconstrucción tan clara de la vida durante aquellos años.¹⁹

A propósito del ritmo, son innumerables los momentos de la novela en los que se leen parrafadas en forma de trabalenguas, oraciones, mantras, poemas, delirios y en este sentido, vale la pena mencionar un intertexto que late en la escritura de Rivas²⁰, sobre el que dijo en 2011: «Hace más de veinte años leí *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo y no la he vuelto a leer»²¹. Sin importar si la volvió a leer antes de escribir *Era más grande el muerto*, es clara la huella que esa novela publicada en 1977, el año en que se suicidó su autor y en plena efervescencia de las estrellas de la salsa, dejó en el escritor de Envigado. El personaje de Caicedo, María del Carmen Huerta (A. C.), escribe un diario en el que narra sus experiencias en

Cali. Es una adolescente de clase alta que vive en el norte de la ciudad, escucha *rock* y lee marxismo, hasta que, en una de sus derivas callejeras, escucha tambores y timbales y se sumerge en la salsa del sur. El viaje no solo es urbano, sino humano, pasa por todo tipo de amigos, prueba distintas drogas, experimenta todos los estados anímicos; pero su amor por la música se mantiene intacto en toda la narración:

Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas e instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de los pies ligeros, la que no descansa, la de misión terrible, recógeme en tus brazos cuando me llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere, tráeme ritmos nuevos para mi convalecencia, preséntame a la calle con fuerzas renovadas en una tarde de un collar de colores, y que mis aires confundan y extravíen: yo luzco y difumino tus aires, para que pasen a ser esencia trágica de los que me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos.²²

La novela de Caicedo instala al lector en el tiempo justo en que Cali empezó a ser

19 A propósito de la salida del ambiente idílico de la infancia y la llegada a la ciudad hostil a la edad de siete años, dice el autor: «Nunca he podido reponerme del todo de un trasplante tan brusco y todavía tengo la sutil sensación de ser una versión contemporánea y masculina de Heidi» (Rivas, *Tareas no hechas...*, 132). Esa imagen muestra lo que produce la lectura de *Era más grande el muerto* en un lector que haya vivido en la Medellín de finales del siglo XX, una sensación agrídulce que podría describirse con el oxímoron Arcadia infernal, como si viniera un bloque de paraíso adolescente entre balas y bombas.

20 Sin dejar de lado la prosa de Gabriel García Márquez y, por supuesto, la del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla, pináculo de la literatura local, cuyo trabajo con la lengua popular es importante para todas las generaciones siguientes de escritores.

21 Rivas, *Tareas no hechas...*, 70.

22 Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!* (Bogotá: Plaza y Janés, 1982).

llamada «la capital mundial de la salsa», a través de fiestas de amigos, bailes interminables, visitas a discotecas marginales y de la misma forma de la narradora hablar sobre sí misma: «Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que todos me dicen: “Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa”»²³. Pero es el uso de las canciones de salsa, intercaladas en el relato, hasta el punto de usar el verso «Lluvia con nieve» para escribir una página entera, lo que mece al lector en un baile de letras, con la voluptuosidad propia de los cuerpos jóvenes. En *Era más grande el muerto*, el autor, con la distancia de los años, se ocupa en traer el bloque de tiempo con todos sus matices, de ahí que no solo incluya piezas de salsa, sino de otras músicas populares, así el tango («Destapó la media de aguardiente, nos tomamos varios tragos a pico de botella y él empezó, *Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, que al mundo nada le importa, gira...*»²⁴), la canción romántica, llamada también «de peluquería» o «de plancha» («En el forcejeo los audífonos le quedaron colgando del pecho con un chirrido de canción a todo taco que no alcanzaba a salir del todo por la espumita redonda, *Yo no te pido la luna, tan solo quiero amarte, quiero ser esa locura que vibra muy dentro de ti naaaaa*»²⁵) y las que se conocieron como «baladas traducidas», que se bailaban por adolescentes en garajes de casas con las luces apagadas mientras se tarareaba al oído de la pareja lo que se creía decía la letra («Desde afuera no se oían tangos ni rancheras sino esa canción de Airsuplay, *Anouyos jauderisper ananouyo jaudestay*

anouyo ueresfaindi ananouyo estarulay, que siempre me ha gustado...»²⁶, «Ella iba traduciendo después del cantante: *naif*, Cuchillo, *cuslaicanaif*, Cortas como un cuchillo, *jauwinaeveergil*, Cómo me sanaré, *ainsodipliguode*, Estoy profundamente herido...»²⁷).

También la cotidianidad del capo es delineada e ironizada en el texto: su ascenso al poder, su despilfarro, su manera de amar, sus fiestas... Don Efrem, que encarna al mafioso plenipotenciario, se ve impelido a tomar «clases de cultura» para seducir a una muchacha de la que se enamora y decide comprar el «libro más caro del mundo», entre muchas otras excentricidades. La construcción afortunada del personaje nos deja ver a un hombre en su plena humanidad, en su fragilidad, sin excesos ni idealizaciones. El estilo de Rivas se mantiene siempre en la medianía, también para recrear la figura de un capo parecido a Pablo Escobar, a quien había conocido de niño, siendo testigo directo de las transformaciones barriales a raíz de su presencia. En medio de una crítica a la forma de ser antioqueña, afirma:

Pablo fue al barrio a entregarnos una cancha de baloncesto sobre rodachines y tengo la imagen de él como un hombre muy amable dándole la mano al presidente de la acción comunal y diciéndonos: “Muchachos háganle pa delante que ustedes son el futuro del país”. Él era el presente de ese momento. A los amigos con los que yo jugaba en esa cancha el futuro no les duró mucho.²⁸

23 Caicedo, *¡Que viva la música!*, 11.

24 Rivas, *Era más grande el muerto...*, 127.

25 Rivas, *Era más grande el muerto...*, 135-136.

26 Rivas, *Era más grande el muerto...*, 87.

27 Rivas, *Era más grande el muerto...*, 255.

28 Rivas, *Tareas no hechas...*, 133.

Así, el capo de *Era más grande el muerto* es humanizado y vemos también sus capacidades, su fuerza. En el capítulo titulado «El preso», don Efrem, en casa de Lorena (la muchacha de quien se ha enamorado), baila la canción de Álvaro Velásquez interpretada por la orquesta de Fruko, con una destreza superlativa:

Lorena sacó el disco de la caja, lo puso en el equipo y empezó el *tan tuntún tan tun tantún tan* del piano y después la queja de Fruko, *Oye, te hablo desde la prisión, Wilson Manyoma*, y los tambores *tocotocotocó* y las trompetas *papara papam pampam pampam pam*. Don Efrem saltó del sofá como si lo hubieran halado y empezó a bailar en una sola baldosa, (...) Lorena dejó los *cidís* y caminó hacia la salita mirando boquiabierta las paticas paturras del patrón machacando el piso a velocidad ultrasónica, (...) ²⁹

Aunque no quedan de lado las escandalosas fiestas que hicieron famosas a Medellín y Cali,³⁰ en las que se contrataban orquestas que, en ocasiones, venían desde sus lugares de origen solo para tocar la noche que las requerían y a las que se invitaban cientos de personas, quienes bailaban hasta el amanecer y se mezclaban en orgías por todos los cuartos de las mansiones, mientras rodaba el licor y la cocaína. Don Efrem, por ejemplo, organiza una de esas bacanales memorables y contrata a Rodolfo Aicardi y Los Hispanos, para que

diviertan a hombres y mujeres «invitadas o contratadas, caminando entre pailas repletas de perico y canastas de baretos y botellas de todos los tragos en todas las mesas para que no le faltara nada a nadie nunca mientras durara la fiesta de don Efrem Jaramillo Montoya (...)»³¹.

En el universo espacio-temporal compuesto por Rivas en esta novela se funden Envigado y la zona metropolitana de Medellín, el autor recrea la experiencia urbana pluridimensional, rica en detalles que se suceden en las cuatrocientas páginas; al ritmo de humor y canciones de distintos géneros, nos adentramos en el infierno donde también son posibles y necesarios para sobrevivir los bailes y las carcajadas.

3. La sombra de Orión: música y sonidos en el infierno

La historia de la que se ocupa Pablo Montoya en *La sombra de Orión* (2021) tiene su momento más álgido en octubre de 2022, cuando se efectuó la Operación Orión, en la que fuerzas del Estado, a través de distintos operativos, entraron a la comuna 13 de Medellín,³² según se arguyó, para poner fin a la apropiación de la zona por parte de milicias urbanas guerrilleras. Justo ese año, en el mes de agosto, el escritor³³ había regresado a Medellín luego de vivir algunos años en París, donde hizo sus estudios doctorales. El valle de Aburrá, que ha experi-

²⁹ Rivas, *Era más grande el muerto...*, 278.

³⁰ Dice Sergio Santana que «Los conciertos de importancia en Medellín regresaron cuando ya estaban los años ochenta en desarrollo. Volvieron de mano de los magos, mágicos o traquetos que podían pagar los viajes aéreos, entonces costosísimos, de las orquestas que primero habían escuchado en los discos y que luego conocieron en sus viajes a Estados Unidos» (*En el mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia...*, 78).

³¹ Rivas, *Era más grande el muerto...*, 240.

³² Situada en el occidente de la ciudad.

³³ Quien nació en Barrancabermeja, pero vivió desde muy temprano en Medellín.

mentado distintas formas de la guerra, vivía en el inicio de siglo una situación degradante: proliferación de microtraficantes de droga en los barrios, propagación de la delincuencia común en ocasiones organizada en bandas sanguinarias, presencia de células urbanas de la insurgencia y del paramilitarismo, este último con aquiescencia, aunque inconfesa, del Estado. El envilecimiento de las calles al que asisten los personajes de *La cuadra* y de *Era más grande el muerto* se había agudizado *ad nauseam*, pues, además, a finales de la centuria pasada se instauró en Colombia un discurso oficialista, seguido por gran parte de la población, que justificaba la violencia, siempre y cuando propendiera por «acabar con la guerrilla».

El narrador de la novela es, de nuevo, un personaje-testigo al que nos acerca el uso de la primera persona; sin embargo, su condición es distinta a la de los dos personajes-narradores anteriores: Pedro Cadavid no nació ni vivió en la comuna 13, sino que se acerca a ella por la necesidad de vislumbrar el dispositivo que allí (y en todo el país) se ha configurado para tratar de comprender los procesos de subjetivación que han delineado un *ethos* tan complejo, busca comprender y comprenderse, porque aunque se sabe extranjero a los barrios en los que se dio este proceso horroroso, es consciente de que, como en esos barrios, la ira ha infectado todo el territorio nacional y eso lo incluye. De principio a fin la novela interpela al lector, pero sobre todo al personaje, que emprende un viaje al infierno, guiado

por una muchacha de la que se enamora y que no solo lo lleva por los distintos círculos, sino que le ayuda a soportar lo que en ellos ve.

Montoya es un escritor riguroso, su prosa es excelsa, cada página deja ver su oficio, las frases están construidas con filigrana, además, es un erudito, no solo en literatura, sino también en historia y en música;³⁴ es de hecho a partir de esta que se interesa por la obra de Alejo Carpentier, a la que dedica su tesis doctoral. En la novela hay una referencia al conocimiento que, como él, tiene Pedro Cadavid sobre esa materia:

El autor que escogió, para uno de los cursos, fue Alejo Carpentier. Los estudiantes apreciaban la manera en que el profesor explicaba los puentes que el escritor cubano establecía entre literatura y música. Cadavid había sido músico y era escritor —algunos de sus cuentos y ensayos abordaban incluso esas correspondencias—, lo cual daba un toque especial a su enseñanza.³⁵

Aparte de la diégesis como tal, la novela presenta elementos importantes para el análisis de distintas situaciones de Medellín, aunque se trata de literatura en sentido estricto, hay un acercamiento a la historia de la disposición de los barrios de la comuna 13 y a las maneras en las que, a medida que se fue estructurando esa «telaraña» de escaleras y callejuelas, fueron también configurándose efectuaciones atroces de la violencia. El capítulo titulado

³⁴ En otros textos de ficción y de no ficción, el autor despliega su profundo conocimiento musical, tanto en la teoría de la música, como en su historia y en su ejecución.

³⁵ Pablo Montoya, *La sombra de Orión* (Bogotá: Penguin Random House, 2021).

«Las bandas» tiene un valor importante para los estudios sobre urbanismo, pues el autor revisa en él la historia de la comuna, que se remonta a la llegada de inmigrantes nacionales que ocuparon terrenos antaño propiedades de colonos: «Y eran todos como un vómito del vómito. Y esa expulsión sin pausa se presentaba como la gran justificación de sus periplos»³⁶. En el capítulo «El mapa», un excombatiente traza una «cartografía de la muerte», en un laberinto impenetrable e inconmensurable, que nos permite vislumbrar la inmensidad de lo atroz que subyace en nuestro entramado urbano, el personaje encarna la capacidad para catalogar y articular la herida colectiva como forma de resistencia: «Al señalar en el papel, con diferentes signos, el lugar de la muerte, era consciente de que su cartografía carecía de final»³⁷.

El apartado titulado «La escombrera» (primer título de la obra) podría concebirse como un libro de poesía en prosa, como una suerte de libro dentro del libro, pero que, en el tejido narrativo de la novela, completa y lleva al paroxismo la experiencia del horror; se trata de una serie de monólogos en la que se incluyen algunos de desaparecidos en La Escombrera que hablan sobre su situación. El lugar está situado en la parte más alta de la comuna 13, es un vertedero de escombros y, según han denunciado muchas víctimas y organizaciones, fue usado para enterrar desaparecidos cuyos cuerpos no pueden ser encontrados puesto que se hallan bajo la montaña de desechos. Es una enorme «fosa común» en plena ciudad, en

la que una multitud de cadáveres está sepultada en lo más profundo del basurero que familiares destrozados pueden divisar desde sus casas. El negacionismo que ha caracterizado a gobernantes colombianos en los últimos años e inconcebible para gentes no acostumbradas a la guerra que ha vivido Colombia, deja que los habitantes de Medellín vivan entre sus propios muertos sin enterrar, o tirados al fondo de un hueco colosal, luego de ser torturados muchos de ellos, algunos tal vez cuando aún respiraban, otros ejecutados en juicios de los que no hay registros oficiales. De todas esas atrocidades hablan las voces de «La escombrera», haciendo de *La sombra de Orión* también un documento de conservación de las memorias de las víctimas, una reivindicación de esos nombres ninguneados por la historia oficial y por los mismos ciudadanos indiferentes: «Vengo del fuego y voy hacia él. Soy tierra calcinada. En mi sangre, brasas sin tregua. Resuenan las reyertas en mí como si yo fuera la extensión de un desagravio jamás consumado»³⁸.

Pero son los apartados dedicados a la música los que más expresan la potencia resiliente de los sobrevivientes. Montoya aprovecha su conocimiento musical (cuyo registro va de la música culta a la popular, de la técnica del instrumentista a la teoría y a la historiografía) para hacer un homenaje a los raperos, «juglares de la comuna» y a los muertos, a través del personaje de un musicógrafo que compone un archivo de los sonidos de La Escombrera, de las «huellas sonoras» de los desaparecidos.

36 Montoya, *La sombra de Orión...*, 89.

37 Montoya, *La sombra de Orión...*, 249.

38 Montoya, *La sombra de Orión...*, 299.

A la Operación Orión siguieron desapariciones forzadas y la violencia, aunque se había moderado, no cesó. En veinte años, la comuna 13 ha sido objeto de intervenciones de «recuperación» importantes por parte de la Alcaldía de Medellín y de distintas organizaciones. La Empresa de Desarrollo Urbano (EDU) ejecutó allí uno de sus Proyectos Urbanos Integrales (PUI), el paisaje de este entramado barrial ha sido embellecido y las transformaciones en infraestructura son notables. El Metro de Medellín llega hasta la parte más alta de la comuna, con su metrocable culmina en la estación La Aurora, que se ha convertido en un mirador de la ciudad visitado por numerosos turistas, lo mismo que las escaleras eléctricas, novedad para propios y extraños. De la mano de estas «innovaciones», el Graffiti Tour se ha convertido en atracción: jóvenes de los barrios, artistas urbanos y conocedores guían a los visitantes que fascinados observan los muros de las casas que se suceden rodeando las callejuelas empinadas, caminan durante horas por una extendida galería de murales en los que se destaca la recuperación de la zona, otros muros están pintados de colores vivos. El conjunto, además, atrae las miradas de los foráneos que, desde las cabinas del metrocable o desde las escaleras eléctricas, registran con sus cámaras y teléfonos móviles la experiencia por el mundo pauperizado que se resiste a claudicar. También atraen los músicos y bailarines, versátiles artistas de las palabras y los movimientos

que les cantan al porvenir, a la esperanza y por supuesto, al dolor que ha dejado la guerra y a la exclusión. Pedro Cadavid conoce a estos músicos y se obnubila con su virtuosismo y su sinceridad, incluso con su temeridad para enfrentar a la muerte que constantemente los amenaza y ante la que algunos sucumben. Los «juglares de la comuna» reivindican con sus voces y sus cuerpos a las víctimas y redimen de algún modo a los victimarios, muestran incluso que unas y otros son solo piezas de un ajedrez que otros juegan y que el arte trasmuta la muerte en vida:

Y aclaró que eran cantantes que recorrían La comuna pregonando una revolución sin muertos y cuestionando la maquinaria de la guerra. Los paramilitares no los querían. Habían sido mal vistos por los milicianos. Los policías creían que eran vándalos disfrazados de raperos. Uno se llamaba Aka. Su nombre remitía al fusil soviético. Pero el joven disparaba canciones y no balas. Las suyas hablaban de lo bueno que era cantar y sembrar árboles.³⁹

Más allá del rédito político que las administraciones públicas han conseguido a partir de sus intervenciones en esta y otras zonas de Medellín, de la instrumentalización que muchas veces han hecho de los artistas urbanos para efectos de propaganda y de la explotación turística de la «pornomiseria»⁴⁰, los músicos de los barrios marginales

³⁹ Montoya, *La sombra de Orión...*, 240.

⁴⁰ El término «pornomiseria» se refiere a la actitud morbosa que personas privilegiadas muestran ante los por-menores de la miserabilización y cabe para referirse a lo que ocurre en la comuna 13 con las romerías de turistas. En *Era más grande el muerto* los personajes se burlan de unos documentalistas que llegan al barrio buscando temas para un documental y les inventan historias exageradas de los lugares que visitan.

siguen resistiendo con sus cantos. Si en el Aranjuez de *La cuadra* la salsa contaba y cantaba el dolor, en la comuna 13 de *La sombra de Orión*, lo hace el rap.⁴¹

Asimismo, «La sonoteca» es el capítulo dedicado al musicógrafo que registra los sonidos de La Escombrera y los colecciona en una sonoteca. Se llama Mateo Piedrahita y cuenta el autor que el músico Miguel Isaza, cuya obra conoció cuando visitó una exposición suya de arte sonoro en el Museo de Arte Moderno de Medellín, fue un referente importante para construir el personaje. En ese esfuerzo colectivo por traer del olvido a los desaparecidos, por retener sus presencias como faros hacia el futuro de los barrios, Piedrahita se mezcla con los elementos, penetra la materia, hurga en los recovecos de la montaña-fosa para escuchar, grabar y conservar los sonidos que emergen desde el fondo. El gesto del musicógrafo, su dedicación, su soledad le permiten escuchar una música no humana que traza otra cartografía, esta vez sonora, de la masacre continuada. Frente al mutismo ensordecedor del Estado, frente al ruido agresivo de Medellín, que no deja dormir a Cadavid, tras el silencio de la superficie brotan los microsonidos de las profundidades. La oquedad de la muerte se abre ante el cuerpo entero del coleccionista en el que todas sus moléculas se disponen a ser afectadas por la música de los que sí están, aunque estén debajo:

Los sonidos, argumentaba, no se mojan, no se enfrían, no se queman, no respiran, no se tocan, no saben a nada.

Y, aun así, son la materia primordial. Una vez, Cadavid le preguntó sobre el origen de sus indagaciones. Piedrahita cerró los ojos y se remontó al seno materno. Dijo que consideraba falaz la idea de que todo, en esa cápsula de líquido brumoso, es silencio. Se refería a ciertos instantes, que denominaba lúcidos, en que se sentía retornar al origen. Su viaje a la semilla, por ello mismo, era de índole acústica. Le confesó a Pedro que, muchas veces, se veía de nuevo desnudo y encogido, con los ojos sellados y la boca abierta, atento al palpito del corazón de su madre, al resoplido de sus pulmones, a la voz que le llegaba desde la intemperie como un murmullo prodigioso.

Regreso al instante primordial, a los orígenes del primer átomo que nos constituyó, que nos presagió, vuelta al vientre acuoso y cálido. Viaje al primer palpito de la vida desde la putrefacción de los cadáveres. El efluvio de la muerte, de las carnes descompuestas, trae consigo, si sabemos escuchar, el hálito de la vida. La experiencia de Piedrahita es paradójica, en su cercanía con lo pútrido halla la explosión de la vitalidad universal. La música que él encuentra es una música compuesta por los elementos mismos, una sinfonía en la que los muertos cantan para mantenerse vivos, en la que sus compuestos se funden con los de la montaña.

Así, *La sombra de Orión*, en medio de la profunda desolación que exhala, deja ver intersticios de la esperanza, marcados por los lazos filiales y de amistad entrañable con los que muchos

⁴¹ También fundamental en la poetización del actual Aranjuez. Grupos como Alkolírykoz (ya mencionado) y Crew Peligrosos hacen parte de la nueva imagen del barrio en la comuna nororiental.

se protegen, por la solidaridad entre vecinos que aún siguen construyendo esos barrios que se extienden en la ciudad interminable y, sobre todo, por la capacidad colectiva de recrear el mundo dado, de poetizar incluso la condición trágica de habitar entre los huesos de sus desaparecidos, al lado de ellos y sin saber dónde están. La comuna ha sobrevivido entre colores, consignas grabadas en sus muros, cantos de rap y bailes callejeros. Pedro Cadavid, como el musicógrafo, recoge, recopila y poetiza las quejas y los sonidos de los muertos, para dejar un archivo que acompañe a los que quedan y a los que vendrán.

Conclusiones

Aunque se remontan a momentos distintos de la guerra local y se sitúan en tres puntos cardinales (oriente, sur y occidente), las obras que hemos abordado coinciden en mostrar los modos en los que los habitantes de los barrios populares de Medellín han sucumbido o sobrevivido en el periodo más cruento de nuestra historia urbana. Los periplos vitales de los tres autores son distintos, también son diferentes sus búsquedas intelectuales y artísticas y sus estilos literarios, pero los tres indagan en un *ethos* violento que, sin embargo, se ha configurado, asimismo, en formas de resistencia, por ejemplo, a través de maneras particulares de contarse y cantarse. Los habitantes de todas las ciudades han construido sus propios modos de expresión, con base en condiciones espacio temporales y en hábitos; los medellinenses, y sobre todo los que han nacido y crecido en barrios

periurbanos, han encontrado en la música y en la fiesta un refugio ante el cataclismo cotidiano, han tejido costumbres y rituales que celebran la vida y conmemoran el asesinato diario y expresan esa sensación de estar siempre al borde del abismo, sus ritornelos los salvan aunque los aceche la muerte al girar en cualquier esquina. Son esos niños perennes de la exclusión que ante el terror cantan, los que cuentan estas tres novelas.

Referencias

- Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés, 1982.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Mesa, Gilmer. *La cuadra*. Bogotá: Penguin Random House, 2016.
- Montoya, Pablo. *La sombra de Orión*. Bogotá: Penguin Random House, 2021.
- Rivas, Luis. *Era más grande el muerto*. Bogotá: Seix Barral, 2017.
- Rivas, Luis. *El malabarista nervioso*. Bogotá: Seix Barral, 2022.
- Rivas, Luis. *Tareas no hechas*. Medellín: Eafit, 2019.
- Rondón, Cesar. *Salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano*. Caracas: Oscar Todtmann Editores/Editorial Arte, 1980.
- Santana, Sergio. *El mundo en que yo vivo... Salsa en Colombia*. Medellín: Ediciones Calle Salsayletras, 2021.
- Varios. *30 años de salsa y sabor*. Medellín: Latina Stereo y Universo Centro, 2015.