

Revista Volumen 3 / N.º 7
MAYO 2023
ISSN 2953-657X

Los 14 cañonazos bailables en dub: técnicas de remix
aplicadas al archivo discográfico de Discos Fuentes **JUAN ESTEBAN HERRERA**

Metal Medallo. Música, violencia y resistencias
juveniles en Medellín, años 80 **JUAN DIEGO PARRA VALENCIA**

Medellín, entre dos siglos. Relaciones entre
literatura y música en tres novelas urbanas **BEATRIZ ELENA ACOSTA RÍOS**

Entrevista a Mariano «Paparí» Sepúlveda **MEINING CHEUNG RUIZ**

FLUIR **ENOC DELGADO**



artes sonoras
producción
musical

Revista Volumen 3 / N.º7
Mayo 2023
ISSN 2953-657X



**Encuentros
transdisciplinares**



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

D. R. © Universidad de las Artes



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes
Volumen 3, Número 7. Mayo 2023
ISSN 2953-657X

Director: Luis Pérez-Valero	Universidad de las Artes (Ecuador)
Coord. editorial: Omar Domínguez Castro	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora asociada: Bernarda Ubidia	Universidad de las Artes (Ecuador)

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril	Universidad de las Américas (Ecuador)
Jannet Alvarado	Universidad de Cuenca (Ecuador)
Claudia Fallallero	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Pablo Freiberg	Universidad de las Artes (Argentina)
Adina Izarra	Universidad de las Artes (Ecuador)
David de los Reyes	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández	Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)
Andrey Astaiza	Universidad de las Artes (Ecuador)
Susan Campos-Fonseca	Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
Miriam Escudero Suástegui	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Ana María Ochoa	Universidad de Columbia (Estados Unidos)
Carmen Pardo	Universidad de Girona (España)
Rodrigo Sigal	Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador. CP 090313
revista.sonocordia@uartes.edu.ec
uartes.edu.ec/sonocordia

Prólogo7

Artículos

Los 14 cañonazos bailables en dub: técnicas de remix aplicadas al archivo
discográfico de Discos Fuentes11

Juan Esteban Herrera

Metal Medallo. Música, violencia y resistencias juveniles en Medellín, años 80
Juan Diego Parra Valencia29

Medellín, entre dos siglos. Relaciones entre literatura y música en tres novelas urbanas
Beatriz Elena Acosta Ríos41

Partituras

Fluir
Enoc Delgado57

Miscelánea (Fuera de tono)

Entrevista a Mariano «Paparí» Sepúlveda
Meining Cheung Ruiz.61

Biografías de los autores75

Guía rápida para los autores77



In memoriam

Juan Francisco Sans

(1960-2022)

Durante el proceso de cierre editorial nos enteramos de la partida del musicólogo y compositor Juan Francisco Sans. Los autores aquí publicados compartieron con él en el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín, institución de acogida en donde desarrolló una valiosa labor.

Dedicamos este número a su memoria.

Luis Pérez-Valero

Director editorial

Marzo 2022-mayo 2023

Prólogo

Olga del Pilar López, Ph.D

Vicerrectora de Posgrado e Investigación en Artes

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7009-9198>

En este número de *Sonocordia* reconocemos verdaderos encuentros transdisciplinarios, contaminaciones de los saberes que nos permiten inventar otros topos de pensamiento. De la filosofía a la historia, del cine a la música, de la literatura a los estudios urbanos, los autores aquí reunidos elaboran la urdimbre y la trama de este tejido denominado Medellín. En un sentido más amplio, de lo que hablamos es de estética con todos sus matices: abyecta, violenta, festiva, corporal, trágica. Ahora bien, el énfasis en estéticas de lo sonoro lo encontramos en el primer texto titulado «*Los 14 cañonazos bailables en dub: técnicas de remix aplicadas al archivo discográfico de Discos Fuentes*», de Juan Esteban Herrera. En primer lugar, el texto despliega la producción musical a partir de *sampling*, *remix* y *mashup*; sin embargo, esta reflexión técnica busca pensar un archivo, la colección de los 14 cañonazos bailables. A partir de allí, se complejiza la escucha, pues no es solo un músico que produce a partir de este archivo, sino un creador que lo deconstruye y, a su vez, se instala en las encrucijadas sonoras que atravesaron a la sociedad colombiana durante varias décadas. Esta relación con el archivo que se aproxima más al anarchivismo —en el sentido de desorganizar el archivo y ponerlo al servicio de nuevas sensibilidades—, es lo que le permite a Juan Esteban Herrera lograr la creación *Ruido selecto*. En esa medida, él se instala en la estética de la posproducción, tal y como la pensó en su momento Nicolas Bourriaud, quien nos recordaba nuevas formas de creación a partir de la reutilización de materiales sonoros y visuales, lo que nos permite hablar de una cultura del *remix*. Para lograr su propia creación, Juan Esteban Herrera elige treinta fonogramas a los que les aplica tres criterios: una reconocida repercusión comercial, novedosos en cuanto a su interpretación e instrumentalización y, finalmente, los gustos del mismo Herrera. Estos tres criterios le permiten trabajar y deconstruir el archivo y fusionarlo con sonidos contemporáneos. Así él

logra, una «selección de ruido» para su trabajo creativo que nos pone en relación con estratos sonoros y encuentros que hacen que la historia de la música popular colombiana se revitalice y que el archivo, como memoria, se combine con otras más contemporáneas para lograr un palimpsesto de una gran riqueza sonora.

La contribución de Juan Diego Parra con su artículo «Metal Medallo. Música, violencia y resistencias juveniles en Medellín, años 80» es otra aproximación a la cartografía sonora de Colombia y, en particular, de Medellín. A partir de la película *Rodrido D. No futuro* (1990), el autor reconoce un quiebre en el universo sonoro de la ciudad y la efervescencia de otras sonoridades que hablan y sirven de premonición de lo que se avecina: un torbellino de violencias en donde los jóvenes de Medellín se juegan diariamente la vida. Así, a través de la música se sienten las contradicciones, los miedos, las violencias, las resistencias y las respuestas de una generación que ya no cree en la ciudad burguesa, católica y moralizante. Una ciudad que explota, una *monstruopolis* donde los barrios sobrepoblados y abandonados por el Estado buscan estéticas alternativas y, en esto, son los jóvenes quienes dan respuestas a través del mestizaje de sonidos, en donde Parra identifica elementos provenientes tanto del *Death Metal* como del *Trash Metal* alterados por los tonos locales y las letras en español. Esta lectura alternativa a la violencia no se inquieta tanto por volver sobre un relato del narcotráfico y la desidia, incapacidad o complicidad del Estado, sino por escuchar los rumores que afloran en los sonidos y

las letras de las canciones para entender que la ciudad se ha transformado y la recorre un dolor profundo de un grupo desterritorializado del relato de ciudad, el cual encuentra en la música una manera de expresarlo. Así, los años ochenta son el punto de fractura, el encuentro con lo turbio, un relato trágico de un país que se hunde para siempre en las lógicas mafiosas que aún hoy lo determinan. Por eso, al leer sus síntomas en la música juvenil que se producía en la ciudad, Juan Diego Parra pone en evidencia un fenómeno cultural por el cual aflora el entramado de violencias que marcó la vida de cada uno de sus habitantes. De modo que las estéticas se expresan no tanto desde lo bello o lo agradable, sino como fenómeno cultural, desde donde podemos avizorar ese futuro-no futuro, ese rostro terrible que genera el sentimiento nihilista ya presente en las canciones de las bandas que Parra estudia en este artículo.

El texto de Beatriz Elena Acosta, «Medellín entre dos siglos. Relaciones entre literatura y música en tres novelas urbanas», reafirma el argumento de las estéticas urbanas que atraviesa todos los artículos. Su intención es encontrar los ritornelos que han arrullado a la ciudad de Medellín a través de los textos literarios. En esa medida, nos trae una escritura que suena, que canta los tonos populares, locales e importados con los que se construyen los territorios de esta ciudad, de esta *monstruopolis* dejada a la aventura y donde solo aparece el Estado para reprimir e, incluso, desaparecer a sus habitantes. En este artículo, el encuentro entre literatura y música se hace de la mano de tres autores y tres textos, los cuales

permiten ir al encuentro de varios estratos geológicos en el ambiente urbano de Medellín: los matices de violencia que pasan por diferentes actores, los paisajes sonoros que se suceden y se superponen, las capas de muertos que se acumulan, esa mayoría silenciosa que, sin embargo, en el contexto de los barrios de Medellín, es bulliciosa y se queda como un halo de memoria en cada uno de sus topos. En ese sentido, encontramos aquí los «cuerpos mezclados» de hibridaciones sonoras, en donde la ciudad misma deviene un personaje literario que la semiótica se esmera en presentar. Esta se despliega en el texto de Beatriz Elena Acosta a través de la narrativa de Gilmer Mesa, Luis Rivas y Pablo Montoya, pero, sobre todo, por el ejercicio de su escritura que desde el ensayo poético propone el encuentro con estos tres autores.

Una babel sonora con ritmos caribeños, punkeros, tangueros, *rockeros*, raperos que, a su vez, elabora los tonos, el sentido y las palabras mismas con las cuales se habla en los barrios. Literatura que no desprecia a los personajes, sino que son tratados con delicadeza y descritos a partir de sus penas, amores, temores, gustos y anhelos. Así, como decíamos previamente, todo es cuestión de estética, de sensibilidad; por lo tanto, vemos aparecer el humor y el ritmo como valores fundamentales de las estéticas populares que, por lo demás, son lábiles y dinámicas. Entonces, si estas décadas de violencia en Colombia y, en particular, en Medellín, constituyen una tragedia que nadie niega, a su vez, debemos reconocer vías de resistencia y otras estéticas, tanto a nivel micro, en el día a día de la sociabilidad urbana,

como en los paisajes de las artes de las últimas décadas.

Finalmente, este número de *Sonocordia* cierra con la entrevista que le hizo Meining Cheung Ruiz a Mariano Sepúlveda en su paso por UArtes. A partir de una conversación muy amena, Sepúlveda nos hace un recorrido de su carrera artística, desde los avatares del inicio hasta los grandes logros concretados en giras y en relaciones con grandes músicos. Por medio de sus palabras encontramos la otra faceta de este músico que impactó el universo sonoro de América Latina durante varias décadas. Además de lo biográfico y de la cartografía sonora de Colombia que, de nuevo, aflora, la entrevista abre debates interesantes entorno a la enseñanza de la música, trabajo y derivas creativas. Todo esto enmarcado en el lenguaje sentido y honesto de Paparí, quien nos muestra su pasión por la música y cómo cada encuentro con esta se da en un campo intensivo de deseos y exploraciones que terminó por cambiar y modelar su vida. Al maestro Mariano Sepúlveda se le puede aplicar la siguiente fórmula: «Uno no elige la música, ella es quien lo elige a uno» para desplegar sus sonidos que no pertenecen al mundo, sino al cosmos.

Espero que disfruten la lectura de este número de *Sonocordia*, que recopila estos autores colombianos, quienes estuvieron en el Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Guayaquil-Medellín, en abril de 2022, donde nos recordaron que la música es un fenómeno cultural desde el cual podemos avizorar las temporalidades de un país con sus tensiones y actores.

Los 14 cañonazos bailables en dub: técnicas de *remix* aplicadas al archivo discográfico de Discos Fuentes

Juan Esteban Herrera

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Correo electrónico: juanherrera37166@correo.itm.edu.co

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4025-3905>

Resumen

El presente artículo aborda el uso de arreglos tipo *remix* de audio en una selección del catálogo de música tropical del sello Discos Fuentes, empleando un proceso de separación artificial de pistas de audio o *stems*, por medio de la herramienta DeMix Pro. Este *software* logra dicha separación a través del uso de inteligencia artificial (IA) y *deep learning*. Partiendo de la separación de las pistas generadas, se emplearon técnicas como el *dubmixing*, el *sampling* y el *mashup* para la creación de arreglos tipo *remix* sobre los volúmenes 1 al 10 de la colección *Los 14 cañonazos bailables*. Este último es el álbum insignia de Discos Fuentes, que se publica anualmente, a fin de año, con una antología de los éxitos de música colombiana del sello. Los resultados de este proceso de experimentación y creación musical han conformado un álbum de *remixes* que ofrece una relectura —novedosa y actual— a un producto musical de hace sesenta años.

Palabras clave: *remix*, *stem*, música tropical, latino, grabación, obra derivada.

Title: *Los 14 Cañonazos Bailables* in Dub: Remix Techniques Applied to Record Archive of Discos Fuentes

Abstract

The present paper studies the use of remix type audio arrangements on a selection from the Discos Fuentes' catalog of tropical music, through a process of artificial separation of audio tracks, or stems, by means of a *software* called DeMix Pro. This *software* is able to achieve such separation by means of artificial intelligence (AI) and deep learning. The extraction of audio tracks generated by means of DeMix Pro was the point of departure. Then, techniques such as dubmixing, sampling and mashup were employed for the creation of remix type audio arrangements from the volumes 1 to 10 of the *14 Cañonazos Bailables* collection. Such an album series has become a landmark of the Discos Fuentes label; it consisted of an annual anthology of Colombian music hits from the label. The outcome of the present process of musical experimentation and creation is a remix album, which provides an updated and fresh reinterpretation of a musical product made sixty years ago.

Keywords: remix, stem, tropical music, Latin, recording, derivative work.

Entiendo por archivo el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados. Este conjunto es considerado no sólo como un conjunto de acontecimientos que han tenido lugar una vez por todas y han quedado en suspenso, en el limbo o el purgatorio de la historia, sino también como un conjunto que continúa funcionando, que se transforma a través de la historia, que da la posibilidad de aparecer a otros discursos.¹

El presente artículo nace dentro del proyecto de investigación «Discos Fuentes en la memoria sonora de Colombia», adscrito a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) de la ciudad de Medellín, Colombia. En este escenario, Juan Esteban Herrera —autor del presente texto—, quien, además, publica artísticamente música bajo el nombre de Ruido Selecto, ha desarrollado académicamente una labor de investigación-creación enfocada en la generación de arreglos musicales tipo *remix* y su aplicación dentro de la música tropical colombiana. El proceso creativo de la investigación en mención le ha permitido al autor conformar, en su rol de productor musical, el álbum *Ruido Selecto visita Discos Fuentes-14 cañonazos en dub (vol. 1 al 10)*. En el presente artículo se detalla el proceso de investigación-creación realizado.

1 «J'entends par archive l'ensemble des discours effectivement prononcés; et cet ensemble de discours est envisagé non pas seulement comme un ensemble d'événements qui auraient eu lieu une fois pour toutes et qui resteraient en suspens, dans les limbes ou dans le purgatoire de l'histoire, mais aussi comme un ensemble qui continue à fonctionner, à se transformer à travers l'histoire, à donner possibilité d'apparaître à d'autres discours». En Michel Foucault, *Dits et écrits* (París: Éditions Gallimard, 1954).

Los 14 cañonazos bailables, volumen 1 al 10

Los 14 cañonazos bailables, en adelante L14CB, es el título genérico del álbum compilatorio anual que publica la discográfica colombiana Discos Fuentes, desde hace más de sesenta años en las épocas decembrinas, recogiendo lo mejor que se ha hecho durante el año. Esta iniciativa se convirtió rápidamente en un emblema de la música tropical colombiana y en una suerte de canonización del repertorio más significativo. Discos Fuentes es la empresa que, por primera vez y a nivel nacional, tuvo la idea de reunir, en un solo *long play*, catorce canciones de diferentes artistas cuyo repertorio consistía, básicamente, de ritmos de la Costa Caribe colombiana, eventualmente fusionados con ritmos del interior del país.

La colección de L14CB es sumamente extensa y diversa y, por esta razón, en el presente proyecto, se ha escogido una muestra significativa para realizar el análisis de los diez primeros volúmenes, correspondientes a los diez primeros años de su publicación (1961-1970).

En estos primeros diez volúmenes del compilado, se pueden evidenciar sucesos importantes para el desarrollo de la industria musical colombiana, entre los cuales se encuentran la consolidación de la música costeña en todo el país, la apropiación y adaptación de los ritmos costeños por parte de las propuestas musicales juveniles del interior, la implementación de las últimas tecnologías de audio y el avance de los estudios de grabación en el ámbito na-

cional, los licenciamientos comerciales, las colaboraciones con artistas internacionales, el desarrollo del *rock* nacional, y, en general, la evolución comercial que tuvo la industria musical colombiana a través de la casa discográfica Discos Fuentes.²

Criterios de selección de fonogramas, volumen 1 al 10

Como se ha comentado anteriormente, el corpus del presente proyecto se enfoca, específicamente, en los primeros diez volúmenes de L14CB y, es con base en este repertorio de fonogramas que se han realizado las labores de producción musical dentro del proyecto, a través de técnicas de *remix*. Aun así, se hizo necesario delimitar un poco más esta muestra debido a que tan solo entre los diez primeros volúmenes (vol. 1 al vol. 10) encontramos 140 fonogramas, una cifra inmanejable cuando se piensa en insumos para componer y conformar un único álbum larga duración. Por esta razón, se seleccionaron inicialmente veinte fonogramas —dos por cada volumen de L14CB de la década de los años sesenta— y, posteriormente, diez más, para conformar un total de treinta fonogramas con los cuales se inició el proceso creativo y compositivo detallado en el presente artículo.

La selección inicial de las canciones de cada volumen anual se basó en tres criterios. El primero, llamado criterio «A», corresponde a la selección de un fonograma del álbum que haya tenido una reconocida repercusión comercial. Para determinarlo, se ha tomado como referencia las reediciones espe-

² Juan Diego Parra, *Deconstruyendo el chucu-chucu: auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (Medellín: ITM, 2017), 99-102.

ciales y recopilatorios que ha realizado el propio sello Discos Fuentes como *El baile del siglo con 65 éxitos de 14 cañonazos bailables* y *14 cañonazos bailables volumen 60 edición especial*, en donde el sello, según sus criterios de repercusión comercial, selecciona al menos una canción destacada por cada álbum de L14CB. Como segundo criterio, que se

denominó «B», se eligió un fonograma que planteara una novedad con respecto a la interpretación, instrumentación y/o experimentación sonora con la tecnología de audio de aquella época; procesos que propician un trabajo de *remix*, teniendo en cuenta los aspectos señalados, a continuación, en la tabla 1.

Tabla 1. Criterio «B» de selección de fonogramas

Criterio «B»	Observación
Material fonográfico sin voz (instrumental) con patrones rítmicos y melódicos repetitivos.	Este material es propicio para generar <i>loops</i> o bucles por medio de técnicas de <i>remix</i> .
Material fonográfico con ruidos, «errores», material vocal con saludos y frases particulares.	Material útil para el <i>sampling</i> , una de las técnicas de modificación del soporte para la generación de <i>remixes</i> .
Material fonográfico con aplicación de procesadores de efectos de audio (reverberación, trémolo, <i>delay</i> , etc.).	Característica sonora del fonograma para análisis con respecto a la tecnología de audio de aquella época.
Cambio evidente en la calidad de audio gracias a la tecnología de audio (consolas, grabadoras, cámara de eco y cualquier otro tipo de <i>hardware</i>).	Característica sonora del fonograma para análisis con respecto a la tecnología de audio de aquella época.
Uso de instrumentos como Hammond Solo Vox, pianos eléctricos (tipo Fender Rhodes), órganos, arpas, guitarras eléctricas, bajo de cajón (guitarrón) y bajo eléctrico.	Instrumentación específica de ciertos fonogramas, los cuales evidencian el uso de la tecnología del audio de aquella época y la inclusión de instrumentos poco convencionales en el compilado.
Canciones dentro del compilado con géneros musicales que se alejan de los ritmos costeños.	Dentro de esta colección de música tropical, se pueden encontrar géneros diferentes a las músicas del Caribe. Tal es el caso del <i>rock and roll</i> , el <i>fox trot</i> o, incluso, el <i>casatschok</i> , un homenaje a un baile ucraniano del siglo XVI. Estos ritmos, que se salen de un estándar, se convierten en una rareza interesante en el ámbito investigativo y del coleccionismo musical.

Fuente: elaboración propia

Finalmente, se eligieron diez fonogramas adicionales con un criterio «C» que estuvo enfocado en los gustos personales del autor del presente artículo, como productor musical, y necesidades propias del álbum, como ritmos específicos, instrumentación, duración del fonograma y artistas en particular. Este criterio es de gran importancia para el

resultado artístico ya que está relacionado con la autonomía y búsquedas del autor del presente artículo como artista —Ruido Selecto— y ha permitido concretar la sonoridad resultante de los arreglos musicales, la cual ha estado enfocada musicalmente hacia la estética *dub*, la música electrónicaailable y el hip-hop instrumental.

Tabla 2. Fonogramas seleccionados para la generación de arreglos

Vol.	Criterio	Canción	Autor	Intérprete
1	A	La cinta verde	Lobato-Pollero	Los Teen Agers, canta Gustavo Quintero
	B	Güiro y guacharaca	Climaco Sarmiento	Clímaco Sarmiento y su Orquesta
	C	Mi Sahagun	Eliseo García	Lucho Bermúdez y su orquesta
	C	El ratón	Antonio Mendoza	La Sonora Cordobesa
	C	La compatible	Abraham Nuñez	Pedro Laza y sus Payeros
	C	Cumbia sincelejana	Rafael Narváez	Los Teen Agers
	C	San Carlos	Eliseo García	La Sonora Cordobesa
2	A	La paloma guarumera	Alfredo Gutiérrez	Los Corraleros de Majagual, canta Alfredo Gutiérrez
	B	Los compadres	Julián Machado	Los Satélites
	C	Noche de estrellas	Enrique Guillen	La Sonora del Caribe
3	B	La ceiba	Merado Padilla	La Sonora Cienaguera
	B	Noche azul	Ernesto Lecuona	Los Diplomáticos
4	A	Very, Very Well	Carlos Román	Carlos Román y su Sonora Vallenata
	B	Ojitos chinos	Kito Vélez	La Sonora Marinera
5	A	La Bonga	Eliseo Herrera	Los Corraleros de Majagual, canta Eliseo Herrera
	B	La Hossa	Aníbal Ángel	Aníbal Ángel y su Combo
6	A	Suéltala pa' que se defienda	Jeanes Campos – Luis González	Los Corraleros De Majagual, canta Tony Zúñiga
	B	La Chichera	Carlos Baquerizo	Los Golden Boys
7	B	Cumbia Saramuya	Eliseo Herrera	Los Corraleros de Majagual, canta Eliseo Herrera
	B	Domingo por la mañana	Hugo Blanco	Hugo Blanco, instrumental
8	A	Seis chorreado	Bobby Cruz	Bobby Cruz
	B	Sonríeme	Pedro Jairo Garcés	Los Golden Boys
9	A	Así empezaron papá y mamá	Ángel Luis García	Conjunto Los Hispanos
	B	Volando	Leopoldo Blanco	Los Blanco
	C	Casatschock		Hugo Blanco
	C	Tan bella y tan presumida	Ruth Iriarte de Agámez	Los Melódicos
10	B	La hamaca grande	Adolfo Pacheco	Andrés Landero y su Conjunto
	B	Cum Cumbele	P. Ortiz – A. Salgado	Michi Sarmiento y su Combo Bravo

Fuente: elaboración propia

Remix como método de generación de arreglos en la música tropical

A grandes rasgos, se puede entender el *remix* como una práctica que, en diferentes campos creativos, posibilita la generación de nuevas obras y conceptos a partir de la modificación y recombinación de información preexistente guardada en archivos.³ En relación con esta práctica, el autor Rubén López Cano habla del reciclaje, específicamente, para abordar el *remix* musical y define esta práctica como «todos aquellos usos conscientes o involuntarios de materiales y elementos presentes en piezas musicales escuchadas con anterioridad, que determinados usuarios musicales utilizan en momentos específicos dentro de la cadena de producción y ejecución musical»⁴.

El *remix* opera a través del dominio de las tecnologías de captura o grabación de la información analógica y digital desarrollada a lo largo de la historia. Dichas tecnologías han permitido almacenar información en diferentes soportes como el libro, la cinta magnética o el papel fotográfico, entre otros. El dominio de las tecnologías de captura de información es lo que ha permitido, por ejemplo, generar relaciones intertextuales, utilizar referentes e implementar citas dentro de la escritura para crear textos o, en el caso de los archivos fonográficos, editar audio, cortando y pegando la cinta, para conformar una nueva pieza sonora.

Específicamente, hablando del *remix* en el panorama de la producción musical de hoy en día, cada soporte de audio, sea analógico o digital, posee una o varias técnicas de intervención y posibilidades de modificación que permiten la generación de nuevos resultados o arreglos. A nivel global, la producción musical se ha nutrido de los estudios en cuanto a las posibilidades de modificación del soporte. Gracias al avance en el procesamiento digital, a través de herramientas como la inteligencia artificial, se ha logrado llegar a niveles avanzados de separación artificial de *stems* (concepto que se abordará más adelante) para recuperar o aislar secciones instrumentales de un archivo maestro o *master* consolidado, lo cual brinda grandes posibilidades de tratamiento y adquisición de información musical partiendo de dicho archivo.

Es importante detallar que, en el presente artículo, esta sección no pretende abordar «todas» las técnicas de *remix* de audio existentes al día de hoy, sino que se tratarán algunas técnicas que, posteriormente, han sido implementadas para conformar un álbum discográfico.

Separación de *stems* de Los 14 cañonazos bailables generados a través del software DeMix Pro

La tecnología disponible para el audio y el procesamiento digital de señales ha permitido lograr la separación de

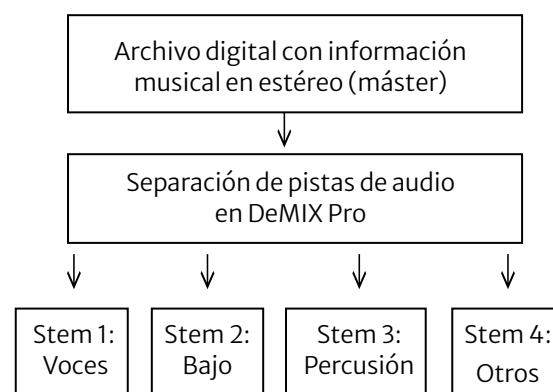
³ Desde el un punto de vista foucaultiano, el concepto de archivo podría entenderse como un conjunto de discursos acontecimientos que, a través de un medio físico, queda suspendido en la historia y dicha materialización le permite ser modificado o transformado en nuevos discursos. Desde el punto de vista de la archivística y la gestión documental, el archivo hace referencia a un conjunto de datos o documentos con valor histórico, cultural o probatorio organizados en un medio analógico o digital.

⁴ Rubén López Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (Barcelona: Musikeon, 2018), 82.

fuentes sonoras dentro del fonograma musical, con resultados interesantes en cuanto a calidad y resolución sobre un *downmix* o archivo *master* de audio consolidado. Este tipo de procesamiento permite realizar un desensamblaje instrumental, una suerte de devolución artificial de etapas de producción musical, lo cual posibilita recuperar o aislar secciones instrumentales de una canción, labor que abre grandes posibilidades para el tratamiento de la información musical en diversos campos potenciales, como la transcripción musical, el análisis de muestras de audio en el entorno educacional, la separación vocal para karaokes y a capela, la creación de *remixes*, entre otros.

DeMix Pro es uno de estos *softwares* de procesamiento de audio que emplea la inteligencia artificial (IA) y, específicamente, el *deep learning* y la edición avanzada del espectro frecuencial, para realizar la separación de la información musical contenida en archivos de audio digital producidos y consolidados en formato monofónico o estereofónico. Esta labor permite extraer *stems* que, de acuerdo con Izhaki, en los procesos de producción musical podríamos entender como «agrupaciones de sub-mezclas que reúnen instrumentos de características similares»⁵. DeMix Pro entiende como *stems* al conjunto de secciones instrumentales del fonograma musical y los divide en cuatro secciones principales: voces, bajo, percusión, y «otros» —para referirse a los demás elementos melódicos y armónicos de la obra musical—.

Figura 1.
Separación de pistas en DeMix Pro



Fuente: elaboración propia

Cabe anotar que esta separación no es «real», es decir, es un constructo generado por algoritmos que entienden la información de audio digital y las características musicales e instrumentales, a través de bases de datos y análisis computacional. Esto permite llegar, por medio de la modificación del espectro en frecuencia y filtros de audio, a timbricas «similares» a las de los instrumentos musicales que hacen parte de la instrumentación del audio que se procesa. En otras palabras, se puede entender el resultado de un proceso de separación instrumental o *stem* a través de *software* que permite esta labor como una simulación del timbre «real» del instrumento separado. Debido a esto, en el presente artículo, por el tipo de tecnología que se emplea (IA) en el *stem* resultante de un proceso de separación de audio con DeMix Pro se le denomina *stem* artificial.

De igual forma, cabe agregar que esta separación no es «ideal» ya que depende de la calidad y complejidad de las muestras de audio usadas y del procesamiento algorítmico de inteligencia

⁵ Izhaki, Roey, *Mixing audio: concepts, practices, and tools* (Nueva York: Routledge, 2017), 56.

artificial que emplea el *software* DeMix Pro. Por esta razón, usualmente, el *stem* separado mediante esta técnica presenta elementos no deseados conocidos como «artefactos sonoros», los cuales, según Izhaki, se pueden entender como modificaciones agregadas a la muestra de audio después de su procesamiento. Entre estos «artefactos sonoros» se encuentran los cambios en el timbre, la variación en las dinámicas, la distorsión, el enmascaramiento frecuencial, entre otros.⁶ Aun así, esta separación artificial de pistas de audio permite obtener muestras de buena calidad y resultados sorprendentes que, desde una mirada creativa, amplían significativamente las posibilidades de modificación del material preexistente para la conformación de *remixes*.

Los archivos generados gracias al procesamiento digital de audio en el *software* DeMix Pro permiten revisar, desde otro punto de escucha, la música tropical colombiana de la década de los años sesenta del siglo XX. Posibilitan, por ejemplo, la revisión de la voz del maestro Andrés Landero separada o aislada de su conjunto vallenato, como también la percepción de la acentuada línea de bajo del *chucu-chucu* del conjunto Los Hispanos sin la voz de Rodolfo Aicardi, o escuchar solo las percusiones de Los Corraleros de Majagual en cada publicación de los primeros diez años de *Los 14 cañonazos bailables*. Algo de otra manera imposible, debido a que no existen grabaciones en formatos multicanal disponibles de aquella época. Es aquí en donde la tecnología de audio y el proceso creativo detallado en el presente artículo

lo brindan una revisión a la concepción tradicional de archivo, entendido muchas veces como un elemento cerrado, estático o inmodificable.

Desensamblaje del archivo musical y construcción de un *remix* a través del *sampling* y el *dubmixing*

Los arreglos tipo *remix* de música tropical colombiana de los años sesenta, contruidos por medio del material seleccionado, *sampleado* y procesado en el *software* DeMix Pro, podrían entenderse como una estrategia de deconstrucción, concepto propuesto por Jacques Derrida.⁷ Lo anterior debido a que, por ejemplo, a través del uso del *software* DeMix Pro se genera un desensamblaje o ingeniería inversa de una producción musical. Mediante el proceso creativo/compositivo con técnicas como el *sampling* y el *dubmixing*, este desensamblaje genera un nuevo concepto basado en la creación de *remixes* en la música del sello Discos Fuentes, específicamente en archivos grabados entre 1961 y 1970. Este proceso ha permitido la conformación de un álbum discográfico bajo el título de *Ruido Selecto visita Discos Fuentes-14 cañonazos en dub* (vol. 1 al 10).

La producción musical de *Los 14 cañonazos bailables en dub* se ha realizado mediante un proceso compositivo, a través de diferentes instancias de desensamblaje y reensamblaje sonoro sobre el archivo musical. Es decir, hay un primer desensamblaje técnico que se da a través de la generación de *stems* en

⁶ Izhaki, *Mixing audio: concepts, practices, and tools*, 205, 254.

⁷ Jacques Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora* (Barcelona: Paidós, 1989).

el *software* DeMix Pro. Posteriormente, se llevan a cabo diversos procesos creativos de reensamblaje y modificación de archivos, realizados por el productor musical del proyecto —en este caso, el autor de este artículo— quien ha empleado los *stems* generados en el *software* DeMix Pro para realizar arreglos tipo *remix*, a través de técnicas como el *sampling* y el *dubmixing*.

La técnica del *sampling*

Dentro del *remix* de audio, y como práctica de creación sonora, el *sampling* hace referencia a una técnica que permite la digitalización, selección y extracción de fragmentos o porciones de audio de un material o archivo preexistente: «El *sampling* es el elemento clave que hace posible el *remix*, y para que este último surta efecto, una fuente original debe muestrearse en parte o en su totalidad»⁸. Podríamos relacionar esta técnica con la «cita» en la generación de textos, entendiendo dicho concepto como una herramienta de selección y extracción de fragmentos del texto que contiene un archivo que, a su vez, permite el desarrollo de ideas y la creación de nuevos textos. Walter Benjamin habla de la cita como «la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente, porque las han sacado de él»⁹.

Al contrastar con el concepto de cita, vemos que la técnica del *sampling* permite descontextualizar, sacar del plano lineal una porción de audio

y recontextualizarla en un nuevo arreglo. De esta forma, a través del uso de la técnica del *sampling* en el álbum *Los 14 cañonazos bailables en dub*, se extraen fragmentos de audio de fonogramas que guardan lo que entendemos hoy como música tropical colombiana, pero que, al ser descontextualizados de la obra, posibilitan su inserción en nuevos «textos», en este caso, otras músicas como el hip-hop o la música electrónica, a través de la combinación de nuevos patrones rítmicos y melódicos. Dentro de la música, el autor Rubén López Cano define este tipo de estrategia compositiva por medio del concepto de «cita expandida», la cual «comparte protagonismo y se articula con otros riffs originales, integrándose orgánicamente en una nueva composición»¹⁰.

La técnica del *dubmixing*

El *dubmixing* es una técnica *performática* de *remix* de audio enmarcada dentro de la producción musical. Esta técnica es proveniente del *dub*, género jamaicano vigente desde comienzos de los años setenta del siglo XX. Por medio del *dubmixing*, el productor musical modifica, arregla y recompone los atributos musicales finales de la obra, a través de la manipulación electrónica de parámetros físicos del sonido, como la amplitud, el tiempo, la frecuencia y el procesamiento de efectos, empleando perillas y *faders*, controles característicos del manejo de audio en la consola de audio y DAW (Digital Audio Workstation).

⁸ Eduardo Navas, *Remix theory: the aesthetics of sampling* (Vienna: Springer, 2014), 12.

⁹ Walter Benjamin, «Karl Kraus», *Karl Kraus y su época*, trad. por Wenceslao Galán y Adán Kovácsis (Madrid: Trotta, 1998), 101.

¹⁰ López, *Música dispersa: Apropiación, influencia, robos y remix en la era de la escucha digital*, 103.

Michael Veal señala que la estrategia central en el *dubmixing* se enfoca en generar la fragmentación e incompletitud instrumental en la mezcla.¹¹ Dicha labor se puede percibir en gran parte de la discografía del *dub reggae* jamaicano, implementada por una generación de ingenieros de estudio que deconstruyen electrónicamente el *reggae*, por medio de la consola de audio, llevándolo usualmente a sus características más básicas: la percusión y el bajo.

El empleo de la técnica del *dubmixing* permite generar los arreglos del álbum *Los 14 cañonazos bailables en dub* y, de esta manera, se da lugar a una nueva construcción creativa, una repropuesta de mezcla en tiempo real, la cual, a su vez, afecta la información rítmica, melódica y armónica de las obras originales debido a la mixtura, modificación y procesamiento de los *stems* de audio de los fonogramas del sello Discos Fuentes a través de la consola y procesadores de efectos.

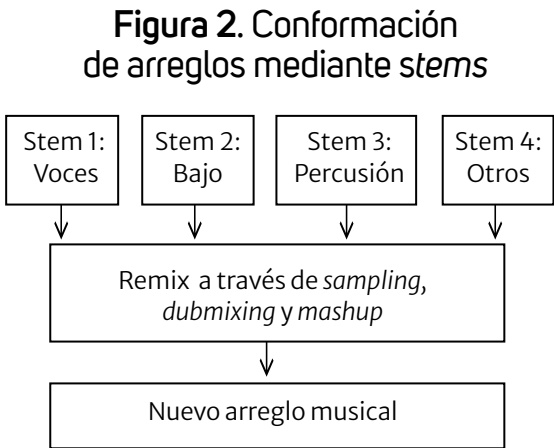
La estrategia
compositiva del *mashup*

El *mashup* es una herramienta compositiva que posibilita el *remix* y es empleada dentro de la producción musical para referenciar un arreglo u obra creada a través de la unión o mezcla —en la mayoría de los casos, reconocible— de dos o más fonogramas o elementos de un fonograma. De acuerdo con Kembrew y Dicola:

El término *mashup* se empezó a emplear abiertamente dentro del entor-

no de productores y Dj’s a comienzos del siglo XXI por medio de publicaciones como *The grey album* del artista Dj Danger Mouse, quien, en esta producción, unió las voces del rapero Jay-z junto a la música instrumental de The Beatles.¹²

Algo importante que se debe resaltar dentro del resultado de un *mashup* es la posibilidad de reunir elementos que están aislados y que muchas veces son opuestos. Es decir, esta estrategia compositiva permite combinar géneros que usualmente están desconectados y realizar colaboraciones no acordadas por los artistas y compositores originales de las canciones. De esta forma, se da un *versus* o enfrentamiento de incompatibilidades como elemento característico del *mashup*: el pop vs. el punk, el *metal* vs. el reguetón, entre otros casos. El autor David Gunkel agrega: «El *mashup*, no solo cruza géneros literarios. También facilita un encuentro que viola intencionalmente las diferencias en los formatos de los medios, los niveles ontológicos, las categorías estéticas y los períodos históricos generando con esto un cortocircuito»¹³.



Fuente: elaboración propia

11 Michael Veal, *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae* (Middletown: Wesleyan University Press, 2013), 52.
12 Kembrew McLeod y Peter DiCola, *Creative License: The Law and Culture of Digital Sampling* (Durham: Duke University Press, 2011), 173.
13 David Gunkel, *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix* (MIT Press, 2018), 12 -13.

Conformación del álbum *Ruido Selecto visita Discos Fuentes-14 cañonazos en dub (vol. 1 al 10)*

Para la conformación del álbum *Ruido Selecto visita Discos Fuentes-14 cañonazos en dub (vol. 1 al 10)* se realizó una *performance* musical en la cual se emplearon técnicas de *remix* en vivo, dentro del estudio de grabación de la Facultad de Artes del ITM. Algo importante en esta *performance* tiene que ver con la instrumentación empleada durante el proceso compositivo, debido a que, en este acto en vivo, se reemplazó el instrumento musical «convencional» —como la batería, la guitarra o el piano— por otras herramientas entendidas en el presente proyecto como compositivas, tal es el caso de la consola de audio, el *sampler*, la cinta magnetofónica y los procesadores de efectos. En este proyecto, estas últimas herramientas son empleadas como instrumentos para la generación de arreglos y creación musical.

Como búsqueda estética dentro de la producción musical del álbum se emplearon elementos sonoros y técnicas de géneros musicales como el *hiphop* instrumental y el *reggae dub* jamaicano de los años setenta. En primera instancia, esta elección estilística se da por afinidad y gusto del autor del presente artículo, como productor con estos géneros, y, en segunda instancia, porque a este tipo de géneros musicales, como se percibe en gran parte de su discografía, les queda bien emplear *samples* o muestras de audio con una sonoridad «desgastada», debido a ruidos¹⁴ por uso, desgaste y paso del tiempo que adquieren los fonogramas y el equi-

pamiento analógico de audio, como el *hiss*, el *crackle*, el *wow* y *flutter*, que precisamente poseen los audios y *stems* de *Los 14 cañonazos bailables* grabados entre 1961 y 1970.

Ruido Selecto visita Discos Fuentes-14 cañonazos en dub (vol. 1 al 10) es un álbum que explora diversas técnicas de *remix* de audio y presenta 14 arreglos sobre canciones paradigmáticas de la música tropical colombiana de la década de los años sesenta. Es de esta manera que el presente proyecto reconfigura y ofrece una nueva revisión del archivo de Discos Fuentes, uno de los sellos más importantes de Latinoamérica.

Caso de estudio número 1: *Así empezaron papá y mamá* *remix: del chucu-chucu al hiphop instrumental*

El *remix* de *Así empezaron papá y mamá*¹⁵ surge a través de la modificación del fonograma con el mismo título, del conjunto Los Hispanos, incluido en el álbum *De nuevo Los Hispanos* de 1969 y, también, incluido en el volumen 9 de L14CB del mismo año. Esta obra es etiquetada en el álbum bajo el género «plena» que hace referencia al ritmo de la plena puertorriqueña, principalmente, por las similitudes en su instrumentación, métrica y estructura que posee el fonograma de Los Hispanos, pero, evidentemente, distante desde el punto de vista de la interpretación rítmica. Es decir, la «plena» de Los Hispanos no posee las polirritmias y síncopas de

¹⁴ Curtis Roads, *Composig Electronic Music: A New Aesthetic* (Oxford University Press, 2015), 99 –105. Haciendo referencia, en este caso, al ruido entendido desde la ingeniería y las telecomunicaciones, en donde se revisa este fenómeno como una contaminación de una señal en un canal que interfiere con el mensaje.

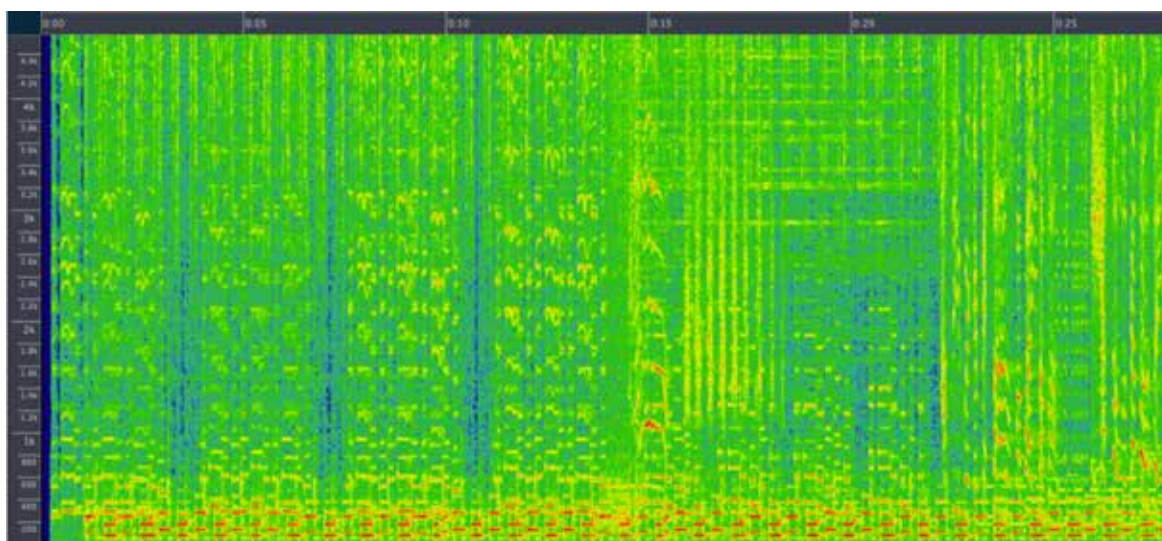
¹⁵ Para escuchar detalles del álbum, visitar la página web de Ruido Selecto: <https://ruidoselecto.com/es/proyectos/>

la plena puertorriqueña. Esto debido a los procesos de hibridación que sufrieron las músicas del Caribe y su reinterpretación por parte de jóvenes músicos del interior en Colombia. Por tal razón, la música de Los Hispanos se empezó a conocer despectivamente bajo el término del «sonido paisa» o *chucu-chucu*, ya que los géneros tradicionales de la costa colombiana y del Caribe comenzaron a cambiar drásticamente con respecto a sus etiquetas discográficas. Lo anterior, según el autor Juan Diego Parra, se derivó de temas de interpretación e instrumentación, la incursión de nuevos instrumentos musicales y procesos de la tecnología del audio.¹⁶

En el proceso de experimentación con el fonograma *Así empezaron papá y mamá*, se probaron varias técnicas compositivas de intervención del fonograma y, además, técnicas de proce-

samiento de audio. Como resultado de esta exploración, y pensando en la adición de *beats* por medio del *sampler MPC ONE*, se decidió intervenir la canción de Los Hispanos, a través de una serie de modificaciones, para lograr una sonoridad cercana al hiphop experimental. Con esta sonoridad clara, se referenció la música de productores como Madlib y Jdilla, los cuales emplean *sampling* para capturar pequeños fragmentos melódicos o armónicos, junto con la adición de *beats* usualmente interpretados con los dedos del productor en el *sampler* y no programados desde el secuenciador, lo cual genera cierta libertad rítmica desde la producción del *beat*. Para lograr esto, inicialmente se realizó un proceso de separación artificial de *stems* sobre el fonograma entregado por Discos Fuentes para obtener voces, melodías, armonías, bajo y ritmo por separado.

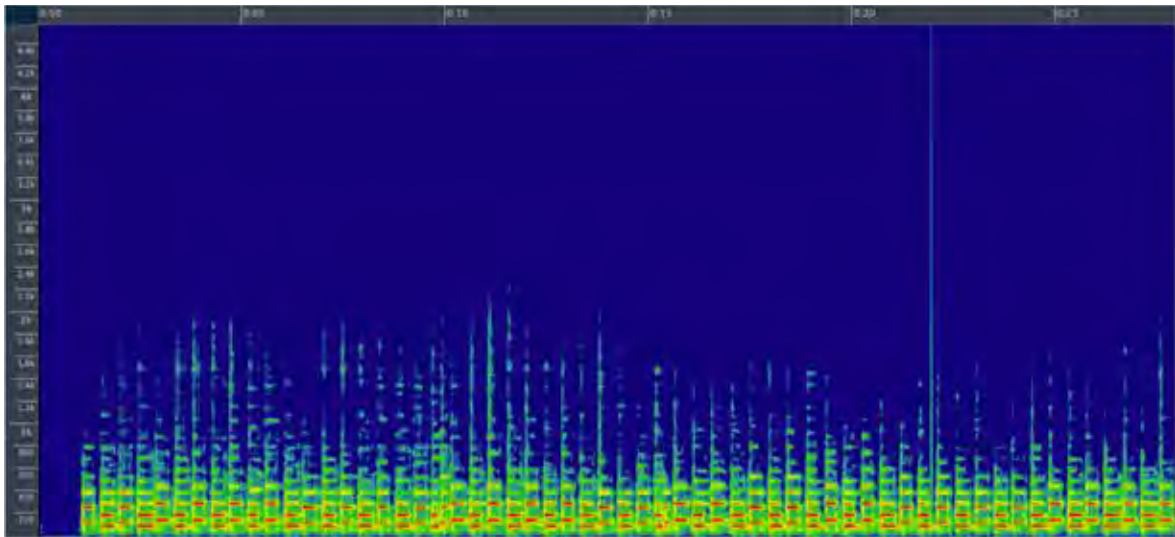
Figura 3.
Espectrograma para *Así empezaron papá y mamá* de Los Hispanos



Fuente: elaboración propia mediante el software DeMix Pro

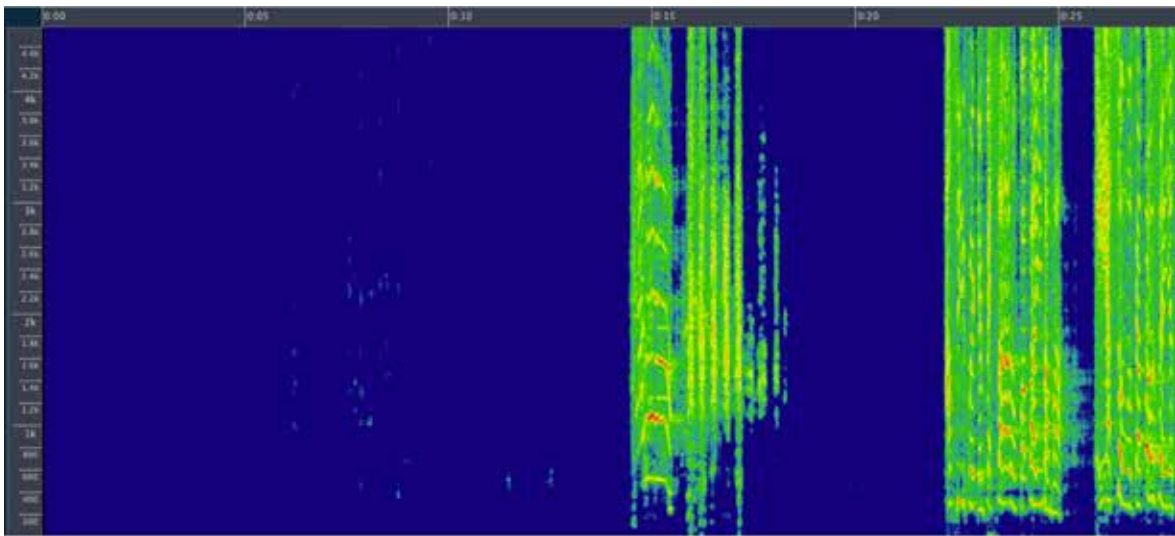
¹⁶ Juan Diego Parra et al., *El libro de la cumbia* (Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edición S.A., 2019), 122.

Figura 4. Espectrograma que refleja la separación del *stem* de bajo para *Así empezaron papá y mamá*



Fuente: elaboración propia mediante el software DeMix Pro

Figura 5. Espectrograma que refleja la separación del *stem* de voz para *Así empezaron papá y mamá*



Fuente: elaboración propia mediante el software DeMix Pro

Posterior a la separación de *stems*, se modificó el *pitch* de los archivos de audio bajando el *playrate* de la canción a 0.92 de su velocidad original, es decir, con este procedimiento la canción original que estaba en un aproximado de 130 BPM¹⁷ cambió a 106 BPM. Esta labor generó un cambio evidente en la per-

cepción de la velocidad de la obra y tono. La obra original, que estaba en do menor, pasó a sol menor, bajando dos tonos y medio a la tonalidad original. Este cambio, que se realizó intencionalmente, le dio una sonoridad «rebajada»¹⁸ a la canción y permitió, posteriormente, agregarle *beats* con una intención hacia

¹⁷ Por su sigla en inglés, *Beats Per Minute* es la unidad de medida utilizada para expresar el tempo de la música.
¹⁸ Hace alusión a la cumbia rebajada que se populariza en la ciudad de Monterrey, México, a partir de versiones ralentizadas de grabaciones de cumbia colombiana operadas por los sonideros mexicanos. Israel Márquez, «Cumbia digital: Tradición y postmodernidad», *Revista musical chilena* 70, n.º 226 (2016): 53–67.

el género del hiphop, lo cual fue posible gracias a la nueva velocidad de pulsación de la obra, ahora mucho más lenta.

Es importante mencionar que, usualmente, en la década de los años 60, la forma de grabar la mayoría de las producciones en Discos Fuentes era a través de sesiones en vivo, sin metrónomo, y no a través de *overdubs* o por capas junto a guías de metrónomo, como se suele grabar en muchas producciones de hoy en día. Por esta razón, *Así empezaron papá y mamá* de Los Hispanos no posee un BPM estable, es decir, su pulsación no es fija y posee variaciones en el tempo o un BPM dinámico, dependiendo de la interpretación rítmica y la comunicación y contexto de los músicos en el estudio. Esta situación generó algunas dificultades dentro de la producción de *beats*, arreglos y creación de bucles rítmicos y melódicos a través del uso de secuenciadores y herramientas tipo DAW, los cuales trabajan usualmente con un BPM fijo, en donde el tempo y duración de compases no varían debido a que se produjo un desfase de pulsaciones entre el tempo del fonograma original y el tempo de los patrones rítmicos generados en el *sampler*.

Se revisaron dos posibles soluciones para sincronizar el tempo en los nuevos arreglos. En la primera opción, se intentó llevar la interpretación original hacia un BPM fijo, por medio de la edición de audio. En la segunda opción, se adaptaron los secuenciadores y DAW hacia un BPM variable o dinámico, a través de técnicas del mapeo de BPM, en donde se analiza, compás por compás, el BPM del fonograma original y se genera una especie de automatización del pulso del secuenciador, dejando in-

tacto el fonograma. En este caso, y en la mayoría de las labores realizadas en el trabajo detallado en el presente artículo, se intentó adecuar los secuenciadores hacia un BPM dinámico por medio del mapeo de BPM, debido a que, dentro de la conformación del álbum, era muy importante preservar las interpretaciones originales y el *timing* de los eventos rítmicos que poseen estos fonogramas, precisamente porque estas irregularidades de tempo son una de las características principales de la música de aquella época. Además, desde el punto de vista del productor, marcan una diferencia importante con respecto al «sonido estable» de la mayoría de las producciones de música comercial que se publica hoy en día.

Posteriormente, se realizaron diversos procesos de *sampling* para seleccionar y extraer algunos fragmentos de los *stems* artificiales a través del *sampler MPC ONE*, principalmente, en las armonías y melodías realizadas en la obra original por guitarras e instrumentos de viento, para luego recontextualizar esta información —el *sample*— dentro del arreglo de hiphop instrumental elaborado. También se empleó el *stem* artificial del bajo estilo *chucu-chucu*, característico de *Así empezaron papá y mamá*, para dejarlo intacto en su interpretación y fusionarlo con los *beats*, lo cual posibilitó la sonoridad *chucu-chucu-hiphop* pensada inicialmente desde la producción de los arreglos.

Por último, se realizaron procesos de mezcla de audio para lograr la sonoridad y estética definida para el arreglo en los que, desde la mezcla, se buscaba dejar un bajo predominante junto con la presencia clara de la sección rítmica.

Caso de estudio número 2: *Marbella: mashup vocal del Caribe*

La idea del *remix Marbella* surge dentro de los momentos de escucha del compilado L14CB del vol. 1 al vol. 10. Durante este proceso, se detectó en el contenido lírico de un par de canciones la mención a las playas de Marbella, haciendo alusión a una reconocida playa de la ciudad de Cartagena, Colombia. Se trata del fonograma *Tan bella y tan presumida*, una canción compuesta por Ruth Iriarte de Agámez, interpretada en el volumen 8 de L14CB por el conjunto venezolano Los Melódicos. En segunda instancia, se encuentra el fonograma *Noche de estrellas*, una cumbia de autoría de Enrique Alberto Guillén e incluida en el volumen 2 de L14CB, bajo la interpretación de Luis Guillermo Pérez, conocido como Lucho Argain.

En estos dos fonogramas se hace mención del baile, los tambores y la noche en la playa de Marbella y este hallazgo permitió idealizar un *remix* tipo *mashup*, en donde se combinan las voces del conjunto Los Melódicos junto con la voz de Lucho Argain, en torno a las playas de Marbella. En este proyecto, este no constituye un dato menos debido que hace alusión a una playa de la ciudad donde se fundó inicialmente el sello Discos Fuentes. Por esta razón, este *mashup* es el que da inicio al álbum conformado, haciendo alusión al recorrido que realizó Discos Fuentes, desde el Caribe hasta el interior del país.

Para materializar la idea del *mashup* en mención, de nuevo se realizó un

proceso de separación artificial de *stems* con los fonogramas entregados al proyecto por Discos Fuentes. En esta ocasión, solo se utilizaron los *stems* de voces debido a que la idea de producción en este arreglo fue de un tratamiento solo vocal y de tipo introductorio, es decir, es el primer arreglo que se reproduce dentro del álbum conformado. En *Marbella*, se buscó emplear la técnica del *dubmixing* para modificar estos *stems* vocales en tiempo real, a través del procesamiento de efectos como reverberación y *delay*, logrando una sonoridad eclética entre las interpretaciones de las voces extraídas (a capelas) de canciones de música tropical, ahora sin base rítmica, melódica o armónica junto con un procesamiento de efectos de audio y técnicas en consola, las cuales expanden la tímbrica original de estas voces y permiten el detalle de la textura y la extensión en tiempo resultante de estos fonogramas en *Marbella*.

Conclusiones

Se ha logrado desarrollar una *performance* y un álbum discográfico.¹⁹ Más allá de estos resultados concretos, podemos entender la obra resultante como un compilado inevitablemente diverso, debido a las características propias de las fuentes empleadas en este proceso creativo, con base en L14CB y las técnicas y referentes empleados. Se puede revisar *Los 14 cañonazos bailables en dub* como un gran mosaico, una larga transición en donde se remezclan fo-

¹⁹ Cabe resaltar que, a la fecha de postulación del presente artículo, el álbum de *remixes* detallado en este texto aún no ha sido publicado. Para acceder a material audiovisual y escuchar avances del álbum, visitar la página web de Ruido Selecto: <https://ruidoselecto.com/es/proyectos/>

nogramas relevantes de la música tropical colombiana junto a técnicas de audio como el *dub*, el procesamiento de efectos y géneros musicales como el *hip-hop* instrumental, el *reggae* y la música electrónica.

Gracias a la labor realizada, podemos hablar de una nueva música tropical, hecha en Medellín, Colombia, sesenta años después del auge del *chucu-chucu* y L14CB. Un tipo de música explícitamente influenciada por la información capturada y publicada en los discos de vinilo del bikini y del cañón de San Felipe, que a su vez tecnifica —de nuevo— las músicas del Caribe y «lo tropical», impregnando nuevos matices y tímbricas extraídas de otras músicas y técnicas de procesamiento de audio provenientes de subculturas globales. Es un tipo de música que esculca en el pasado fragmentos sonoros para actualizarlos y reempaquetarlos en el presente. Es una producción que emplea el uso de inteligencia artificial como apoyo a procesos compositivos y que sigue encontrando nuevos resultados, a través de esa hibridación infinita que habita en las músicas populares, aportando al desarrollo de las nuevas sonoridades latinoamericanas.

Referencias

Fuentes primarias

García, Luis Ángel (compositor). *Así empezaron mamá y papá*. Producido por Discos Fuentes, interpretado por el Conjunto Los Hispanos. Publicado el 11 de junio de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=AJswTXkMNOE>, 1969

Iriarte de Agámez, Ruth (compositora). *Tan bella y tan presumida*. Producido por Discos Fuentes, interpretado por Los Melódicos. Publicado el 11 de enero de 2017. https://discosfuentes.com.co/60_8/, 1968.

Fuentes secundarias

Benjamin, Walter. «Karl Kraus». *Karl Kraus y su época*. Madrid: Trotta, 1998.

Kosko, Bart. *Noise*. Boston: Person Library, 2006.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse. Towards a Semiology of Music*. Nueva Jersey: Princenton University Press, 1990.

Derrida, Jacques. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Foucault, Michel. *Dits et écrits*. Vol. I. París: Éditions Gallimard, 1954.

---. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Gunkel, David. *Of remixology: Ethics and aesthetics after remix*. Cambridge: MIT Press, 2016.

Márquez, Israel. «Cumbia digital: tradición y postmodernidad». *Revista Musical Chilena* 70, n° 226 (2016): 53-67.

Izhaki, R. *Mixing audio: concepts, practices, and tools*. Nueva York: Routledge, 2016.

- Navas, E. *Remix theory: the aesthetics of sampling*. Vienna: Springer, 2014.
- Lopez, R. *Música Dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon, 2018.
- Parra, J. D. *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: ITM, 2017.
- Parra, J. D (comp.) *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: ITM, 2019.
- Roads, C. *Composig Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford University Press, 2015.
- Veal, M. *Dub: Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*. Wesleyan University Press, 2013.
- Wade, P. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2002.

Metal Medallo

Música, violencia y resistencias juveniles en Medellín, años 80

Juan Diego Parra Valencia

Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín

Correo electrónico: juanparra@itm.edu.co

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4481-8309>

Resumen

Durante la década de 1980 surgió en Medellín un movimiento musical de resistencia juvenil que se denominó Metal Medallo. Jóvenes, especialmente de barrios populares, acogieron sonoridades extremas que reflejaron, como ninguna otra manifestación artística, el devenir violento de la ciudad, atravesada por conflictos de todo tipo que incluyeron terrorismo de Estado, atentados guerrilleros, confrontación con narcotraficantes y la emergencia del paramilitarismo. En este contexto surgió una expresión musical de resistencia que no solo reflejó la violencia, sino que la vaticinó. A partir de presupuestos conceptuales tomados de Attali, Pardo y Groys, este artículo analizará algunos aspectos de este movimiento cultural, testigo de la época más caótica de la ciudad.

Palabras clave: Metal Medallo, Resistencia juvenil, Música y violencia, Parabellum (grupo musical), Subculturalidad

Abstract

During the 1980s, a musical youth resistance movement called Metal Medallo emerged in Medellín. Young people, especially from popular neighborhoods, welcomed extreme sounds that reflected like no other artistic manifestation, the violent evolution of the city, crossed by conflicts of all kinds, which included state terrorism, guerrilla attacks, confrontation with drug traffickers and the emergence of paramilitarism. In this context, a musical expression of resistance emerged that not only reflected violence, but predicted it. Starting from conceptual presuppositions taken from Attali, Pardo and Groys, this article will analyze some aspects of this cultural movement, witness to the most chaotic period in the city.

Keywords: Metal Medallo, Youth resistance, Music and violence, Parabellum (musical group), Subculturality

Introducción

Uno de los movimientos urbanos de carácter cultural más importantes en Colombia fue el denominado Metal Medallo. Consistió en un proceso de resistencia subcultural, en torno a la música extrema, por parte de jóvenes de casi todos los estratos sociales, aunque en su mayoría fueron de estratos medios y bajos, en la ciudad de Medellín durante los años 80 del siglo pasado, cuando la guerra total entre el Estado y las mafias del narcotráfico se constituía, marcando para siempre el devenir psíquico colectivo de Colombia. Las características de este movimiento son complejas y tocan aspectos sociológicos, antropológicos y estéticos, los cuales merecen ser abordados dentro de un análisis global que aporte a la reflexión.

Inicialmente, partiremos de la idea de subculturalidad defendida por Hebdige (1979)¹, en la cual se plantean las relaciones entre culturas hegemónicas y/o dominantes frente a las variaciones de dicha hegemonía. Estas variaciones serán entendidas como expresiones subculturales. Acogemos también la crítica que plantean Benneth y Peterson², quienes señalan la inconveniencia de vincular la subculturalidad con la idea de «desviación» frente a una cultura dominante. De allí que sugieran cambiar la noción de subcultura por la de «escena», lo cual, sin embargo, para efectos del presente análisis no es necesario. Mantendremos la idea de subculturalidad apoyados también en

Halls y Jefferson, para definir acciones colectivas de resistencia con respecto a sistemas hegemónicos de codificación cultural.

Así, partiendo de la comprensión del fenómeno del Metal Medallo como un proceso subcultural (mas no de «desviación»), analizaremos dos aspectos claves: la música como forma de lectura social que no solo refleja, sino que anticipa procesos históricos (Attali³) y los efectos de resistencia cultural como consecuencias de la inadecuación ontológica a un estado de cosas (José Luis Pardo⁴).

Metal Medallo: música y violencia

Con la denominación «Metal Medallo» se ha entendido el conjunto de la producción musical de la ciudad de Medellín durante la década de 1980, cuando la ciudad poco a poco transitaba hacia el momento de mayor violencia histórica que ha vivido Colombia en contexto urbano. Entonces, confluían muchos tipos de violencia, algunos ya afianzados, como el conflicto armado ideológico que generó la existencia de cuatro grupos guerrilleros simultáneos (FARC, ELN, M19, EPL), con búsquedas de legitimación dispar y que confrontaban un modelo político clientelar denominado entonces como «Frente Nacional» y que consistía en la alternancia de poder entre solo dos partidos políticos: el liberal y el conservador. El Frente Nacional, a su vez, surgió como

¹ Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo* (Barcelona: Paidós, 2016).

² Stuart Halls y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra* (Madrid: Traficantes de sueños, 2014).

³ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 1995).

⁴ José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2007).

una estrategia para apaciguar la guerra intestina entre las dos posturas ideológicas antagónicas. Sin embargo, este modelo no tardó en corromperse dando pie a nuevos reclamos sociales que derivaron en el surgimiento de grupos guerrilleros alzados en armas. En este contexto, el auge del narcotráfico durante la década de 1970, en consonancia con el contrabando, pudo establecerse de manera efectiva y encontró en Medellín, ciudad de vocación comercial, su mejor escenario de crecimiento.⁵ La pugna por la hegemonía económica, sumada a las estrategias de poder político de quien se erigía entonces como el exponente de excepción del modelo narcotraficante —a saber, Pablo Escobar— tuvo como consecuencia el escalamiento armado en contexto urbano.

Para entonces, los jóvenes de la ciudad vivían muchos tipos de encrucijadas. Por un lado, se les demandaba participación en las nuevas maneras de economía informal, gracias al tráfico de drogas y la conformación de milicias al servicio de dicha economía.⁶ Por otro, eran vistos con desconfianza y desprecio por los representantes gubernamentales, tanto a nivel civil como militar. Quienes más sufrían esta encrucijada eran los jóvenes de población más vulnerable, ubicados en las laderas de la ciudad, atrapados en la economía informal y la poca atención estatal. Una película de finales de década llamada *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990) dio cuenta perfecta de esta situación social. Los jóvenes no solo eran marginados, sino acorralados por un sistema para el cual no existían, dándoles como única opción de legiti-

dad social, vía estabilidad económica, el trabajo como asesinos a sueldo (sicarios) o traficantes de droga. Quienes aún se resistieron a esta perspectiva se decantaron por formas más discretas y anónimas de vida, desde la expresión artística, especialmente la música. En la película referida se plantea para estos jóvenes un horizonte nihilista, muy afín al punk inglés, en torno a la idea del *No-future*, pero radicalizado por la inminencia de la muerte temprana, debido a la violencia inherente al devenir histórico que acosaba a todos los jóvenes sin excepción. Allí estaban también los metaleros. Gaviria define la idea del no futuro juvenil en Medellín de la siguiente manera:

En Medellín el *No futuro* está regado por todas partes. (...) «Mataron a tal». «Tumbaron a tal». «Acostaron a fulano»: son las frases más cotidianas, que se pronuncian ya sin ningún duelo en los barrios de las laderas. Y los «amuraos», que hacen vida junto a los muros de estos últimos barrios, aquellos que se acucillan a fumar bazuco, a darse miedo, susto, como lo llaman, a aterrorizar todos los valores y costumbres que uno ha recibido de alguien, a saquear la casa y la familia que uno tiene adentro, porque los que han vivido sin ningún respaldo, les han creado esperanzas y alegrías frustradas, que ahora, en este mundo de pobres, su recuerdo solo les causa desencanto y angustia indecibles, solo nos recuerdan el tremendo fracaso que somos siempre día y noche, hasta la muerte liberadora.⁷

⁵ Alonso Salazar, *Drogas y narcotráfico en Colombia* (Bogotá: Planeta, 2001).

⁶ Varios, *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín* (Bogotá: Programa por la Paz, 1996).

⁷ Víctor Gaviria, *Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta* (Madrid: Sial Pigmalión, 2018), 33-34.

El no futuro impregnado en la juventud medellinense de esta época tocaba entonces muchas fibras sociales, determinadas casi como contradicción ínsita al *ethos* antioqueño, cuya premisa industrial apuntaba a la noción de progreso social unido a la bonanza económica. No en vano Medellín se había convertido en poco menos de 50 años en la ciudad industrial de Colombia, pese a la geografía hostil que impedía el tránsito fluído de mercancías. Medellín, de hecho, es una extraña localización: nace en un valle rodeado de montañas, las cuales la encierran y aíslan. Su crecimiento se ha dado de abajo hacia arriba, del valle a las laderas, y dicho crecimiento ha fisurado la ciudad, la ha partido en dos: la expansión del valle hacia el sur movilizó a las clases altas, mientras la expansión hacia las laderas del norte representó los asentamientos periurbanos de las clases sociales más pobres. Hacia el occidente se formó la clase media y media alta, aunque poco a poco su crecimiento a las laderas implicó movimiento similares a los ocurridos hacia la zona nororiental.

Es este el contexto el que explica la aparición del Metal Medallo. Los jóvenes excluidos y marginados también eran perseguidos al tiempo por bandas delincuenciales y por cuerpos policiales. Se les tachaba de vagos y drogadictos, y fueron blanco permanente de la llamada «limpieza social» promovida tanto por las fuerzas del «orden» como por los grupos criminales. Estos jóvenes consiguieron identificarse con formas expresivas, disruptivas y contestatarias como el *punk* y el *metal* pesado, evidenciando su descontento generacional y también idiosincrásico. Medellín se ha

constituido en torno a una cultura conservadora y confesional. Los jóvenes metaleros y punkeros reconocían en esa idiosincrasia el principal obstáculo a salvar. Sin embargo, no lo era: la mayor represión provenía de un nuevo tipo de violencia cada vez más presente en las calles. El rumor de la tragedia empezó a circular con los sonidos de metralla acompasados por los motores de las motocicletas y pronto también tuvieron que presenciar los estallidos ensordecedores de las bombas, cuyo encuentro aleatorio hacía de la ciudad un campo minado, un territorio de guerra. El *metal* se constituyó, por tanto, en un sonido «natural» para este escenario. Los jóvenes empezaron a entenderse a partir de estos sonidos estridentes, sus voces cada vez sonaban más primitivas, guturales, evidenciando el rugido general del terror. Así nacieron los primeros metaleros de la ciudad, en el amanecer de los años 80, compartiendo la sensación punkera del no futuro, pero vinculados con un tipo de búsqueda quizás menos crítica con el sistema del capital y el consumo (como ocurriera con el punk), pero más dispuestos a confrontar simbólicamente el imaginario bélico que se avecinaba desde la inconoclasia, el caos sonoro y la denuncia expresiva que replicaba los sonidos de la guerra. La primera de las bandas, pionera y germen del movimiento, tuvo el nombre profético de Parabellum.

Parabellum: la música como presagio y vaticinio

En sus análisis sobre la constitución cultural del ruido, y su devenir musical, Jacques Attali defiende la idea de

que lo musical no es solo un «objeto de estudio», sino «un medio para percibir el mundo... y refleja la fabricación de la sociedad; es una banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber»⁸. Su idea, más allá de un interés específicamente musicológico o sociológico, se orienta a una reflexión en torno a la organización de lo social según las formas de producción sonora, describiendo así tanto la dimensión «representativa» de la música como su capacidad de captar las variaciones ontológicas de cada época, por lo tanto la posibilidad de anticipar los cambios de registro estético y cognitivo. Dice llanamente que la «música es profética» planteando una capacidad de establecer los límites de representatividad sonora de lo real. Su explicación, en términos casi metafísicos, apunta a que «mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión»⁹. Según este análisis, lo musical, como organización de sonidos, revela un tipo de orden social ajustado a ritmos según perímetros territoriales. Por tanto, la música no solo hace parte del poder, sino que ella misma es poder. Es decir, la producción sonora (y las artes en general) siempre ha dependido de los intereses de control y son las instancias gubernamentales las que orientan el tipo de expresión sonora de cada época y lugar. El sonido, sin em-

bargo, ejerce un efecto más inmediato que la imagen, por lo cual en él pueden concentrarse de manera más directa las alteraciones y transgresiones de las convenciones socioculturales para aceptar y comprender lo real.

Según esta perspectiva de Attali, podemos encontrar como un caso privilegiado de análisis el de la agrupación Parabellum de Medellín. Desde su propio nombre encontramos su vocación profética. «Parabellum» (palabra extraída de la sentencia «Si vis pacem, parabellum») es una voz latina que significa «prepara la guerra». Como banda se forma en 1983, aunque bajo el nombre de Juana la Loca, con una propuesta iconoclasta y transgresora. Musicalmente contaban con influencias disímiles entre las que se agrupaban las bandas de rock pesado Black Sabbath o Plasmatics y evidentes rasgos del academicismo clásico que se apartó del sistema tonal en pro del cromatismo sonoro, como Stravinsky o Bartók. Estas influencias, sin embargo, no son evidentes a primera escucha. Parabellum es un grupo experimental que busca con toda ferocidad alejarse de lo convencional. Nada hasta entonces sonaba como ellos, por lo menos nada desde la tradición musical. Su emparentamiento más directo se encuentra en el ruidismo futurista y quizás hubiera sido un caso interesante para Russolo en su canónico *Arte de los ruidos* (1916)¹⁰. Por convención generacional, los músicos metaleros de la época denominaron el género de Parabellum como *ultra-metal*, debido a su exploración extrema del sonido distor-

⁸ Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 12. Una aproximación previa a este tema se puede buscar en Parra, Herrera y Sans 2021.

⁹ *Ibíd.*, 15.

¹⁰ Luigi Russolo, *El arte de los ruidos. La música futurista* (Madrid: Casimiro, 2020).

sionado y, especialmente, a la búsqueda frenética por apartarse de la estructura y la métrica tradicionales.

Parabellum, además, plantea una estética visual perturbadora. Su primer EP de 12 pulgadas fue intitulado *Sacrilegio*¹¹. Presenta la imagen de la virgen descendiendo a los infiernos cargando al niño mientras es alabada por ángeles diabólicos. Causó tal escorzo en una sociedad claramente confesional y católica que incluso uno de los integrantes fue acosado por movimientos religiosos fundamentalistas de la ciudad que buscaron señalarlo de inducir el extravío de los niños y jóvenes. Si bien este disco fue publicado en 1987, su gestación data de tres años antes y es interesante reconocer en su experimentación sonora los rasgos más extremos de la estridencia al compás de golpes frenéticos de batería que enmarcaban el canto gutural. La experiencia aturdidora da cuenta de un caos inminente, era la música de lo que se avecinaba en la ciudad: el apocalipsis y el final de los tiempos. De hecho, sus letras, condensadas en los propios títulos de las canciones, son más que elocuentes: *Madre muerte, Bruja maldita, Alarido de guerra, Tempus mortis...* Dice Attali que «cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía»¹² y Parabellum es quizás un ejemplo privilegiado: avizoró el caos de la guerra que se avecinaba en la ciudad, al combatir directamente un *statu quo* de aparente normalidad que, para efectos del *rock* pesado de la época, se manifestaba en

las formas más edulcoradas del *heavy glam metal*, el cual algunas agrupaciones empezaban a practicar.

En este sentido, más allá de una protesta con compromiso social, o incluso de denuncia, la contestación de Parabellum se dirigía al vaticinio, a la exposición de lo potencial que emergía en los rugidos del futuro. Precisamente la fecha de 1983, año de nacimiento de Parabellum, puede considerarse como el origen de la guerra urbana en Colombia. Ese año Pablo Escobar fue expulsado del Congreso de la República, donde había adquirido curul de senador, al comprobársele vínculos con el tráfico de drogas, siendo denunciado por el ministro Rodrigo Lara Bonilla quien, a la postre, sería asesinado un año después como retaliación de Escobar. Antes del declive político del capo de las drogas, su relevancia social en la ciudad no era para nada menor. Había desarrollado una estrategia populista efectiva para potenciar su carrera pública, que consistía en viabilizar económicamente proyectos sociales en las clases más desfavorecidas y, sobre todo, posicionar su imagen de renovación política a través de la financiación y apoyo de eventos juveniles, entre los que destacaron los conciertos de *rock*. Escobar contaba con gran popularidad y el escarnio que sufrió en su excursión por el Congreso podría vaticinar un ambiente político turbio, mas era imposible avizorar el desencadenamiento de la violencia feroz que vendría. Solo Parabellum lo vio en su momento, quizás no tan conscientemente, por supuesto, pero su diagnóstico a nivel musical —expe-

¹¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AMrnZkKivNA>

¹² Attali, *Ruido...*, 21

rimentando con sonidos caóticos en la guitarra, voces guturales y percusión densa— y su propuesta lírica explícita nos informan de la atmósfera apocalíptica que no tardaría en manifestarse. Una canción llamada *Madre muerte* dice lo siguiente a manera de vaticinio:

La tierra se agita, la muerte castiga
Te abraza en su pecho, te inyecta veneno.
El infierno la envía, bestia apocalíptica
Destrucción y caos, peste y holocausto.¹³

Esta curiosa letra parece un designio de aquello en lo que se convertiría la ciudad que pronto el poeta nadaísta Jaime Espinel¹⁴ denominaría como «Metrallín», y que luego se popularizaría bajo el calificativo de Metrallo. Precisamente, por aquella época y en la misma dinámica de juegos lingüísticos apareció la palabra homofónica de «Medallo» que adquiriría a la postre un valor nominal clave en el apelativo de Metal Medallo para la música producida en esta época convulsa.

Metal Medallo y resistencia cultural juvenil

Luego de Parabellum vendría una cascada de nuevas agrupaciones que seguían su senda. Sus nombres son elocuentes: Mierda, Gloster Gladiator, Astaroth, Agresor, Némesis, Nekromantie, Reencarnación y, como punto de llegada de esta efervescencia, la agrupación Masacre. Todas tienen como factor común su iconoclastia, la

rudeza sonora y la evidencia palmaria del conflicto bélico creciente. Si bien Parabellum implicó el vaticinio por antonomasia, vale la pena citar un fragmento lírico elocuente de la canción *Existencia putrefacta* (1987), compuesta por la agrupación Nekromatie y que expresa el devenir violento de la ciudad con su consecuente impacto anímico en los jóvenes metaleros:

Caminando entre tinieblas
temiendo a la única verdad
la muerte que le espera
una existencia en vano
que muere lentamente
vivir para morir
no lograr lo anhelado, sólo ser un títere social.
*Existencia putrefacta*¹⁵

Para ese año la guerra en Colombia se vivía en cuatro frentes: Estado vs. narcos, Estado vs. guerrillas, narcos vs. narcos y narcos vs. guerrilla. Además, empezaban a hacer presencia los paramilitares que se movían entre Estado y narcos.¹⁶ Zonas rurales y urbanas revelaban una situación de caos irremediable que fue poco a poco naturalizando las imágenes de la violencia, creando una suerte de inercia social que aceptaba alienada el escalamiento de la guerra a través de la festividad sonora tropical, la televisión y el fútbol. Incluso el rock comercial de la época se revelaba inadecuado para reflejar el caos, pues en Colombia empezó a pulular por las radios el *heavy glam metal* que expresaba el estado más decadente de la opulencia norteamer-

¹³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wSyzklFX7RI>

¹⁴ Jaime Espinel, *Manriques micros y otros cuentos neoyorquinos* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1986).

¹⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=TD1aCGrZUT4>

¹⁶ Jaramillo y Salazar, *Medellín. Las subculturas del narcotráfico* (Bogotá: Cinep, 1992).

ricana, como una exaltación al desenfreno y el exceso típicos de la sociedad de consumo. Los jóvenes de Medellín, mientras tanto, no podían reconocerse en estos modelos y exploraron vías más radicales y subterráneas, provenientes del *death metal* y el *trash metal*.

De estos géneros obtenían el respaldo expresivo para explorar el canto gutural y la iconoclastia. Boris Groys¹⁷ afirma que «la iconoclastia se muestra como la obra de movimientos progresivos, históricamente ascendentes, que despejan el camino a todo lo anticuado, impotente e internamente vacío, y de este modo, preparan el camino para lo venidero». Justo esto fue lo que revelaron los jóvenes metaleros: el estado gastado de la realidad que vivían, la necesidad de superación de las condiciones históricas que los habían conminado al aturdimiento vital. Su confrontación implicaba un acto de resistencia sonoro, un gesto de repudio que no se articulaba por las palabras, sino por la expresión violenta del gruñido y el estertor. En suma, los gestos que a la vez evidenciaban y transgredían la cultura que había propiciado ese estado de cosas. De allí la negación a lo melódico, pero también a lo alienado. La crítica feroz a los mecanismos de control, tanto religiosos como políticos. Las referencias directas a la inversión de los valores cristianos, y la construcción de imaginarios satánicos apuntan precisamente más que a un tipo de iconoclastia religiosa, a una cultural: la insistencia en imágenes diabólicas e infernales recrea a la vez una imagen del curso de los tiempos, infernales y caóticos,

y la transgresión a valores religiosos defendidos por la cultura decadente que había propiciado la emergencia del narcotráfico.

Entre 1983 y 1993, según se referencia en estudios sobre la violencia en Medellín¹⁸, se calculaban cuarenta mil jóvenes, de entre 16 y 24 años, asesinados. Esta cifra escandalosa e inaceptable da cuenta de las condiciones de precariedad social en esta década y explica el estado anímico de la población juvenil que fue traduciéndose en las sonoridades cada vez más extremas. Se empezó a hablar de «Metrallín», «Metrallo» y, para efectos de la música, de Metal Medallo y Punk Medallo. Los jóvenes de los barrios ubicados en las laderas vieron ocupar sus territorios por bandas de crimen organizado que, a la vez, lograron intimidarlos hasta el punto de desplazarlos del territorio. Las búsquedas por escenarios más tolerantes con sus expresiones los llevó al sector centro-occidental de la ciudad, especialmente en los barrios Laureles y Belén, donde poco a poco empezaron a confluir las escenas metalera y punkera en torno a una sala de ensayo musical emblemática, pues era la única existente entonces y la casa de uno de los metaleros legendarios, perteneciente a la agrupación Némesis, donde se hicieron los conciertos más recordados de la época. Las rutas metaleras comprendían tránsitos nocturnos buscando conciertos y «parches» donde pudieran socializar sus experiencias tanto estéticas como ontológicas.

En sus análisis sobre música po-

¹⁷ Boris Groys, «La iconoclastia como procedimiento», *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, varios (edits.) (Madrid: La Oficina, 2012), 57.

¹⁸ Ver especialmente: María Victoria Uribe y Teófilo Vásquez, *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993* (Bogotá: Comité permanente por la defensa de los derechos humanos, 1993).

pular del siglo XX, José Luis Pardo (2007) se detiene en el sentido del *off-beat*, típico del jazz norteamericano que popularizara Charlie Parker. Menciona de manera muy lúcida que tal «desfase» en los pulsos regulados de la rítmica, provino necesariamente de la constante desterritorialización inducida a los negros norteamericanos para quienes no había lugar ni ruta específica de partida o de llegada dentro de la cultura hegemónica que, por demás, se había constituido a partir de inmigrantes británicos, italianos, judíos y chinos. En ese contexto los negros no tenían lugar y, sus tránsitos urbanos o rurales no se guiaban por rutas definidas: eran errantes en busca de trabajo, sea en plantaciones o en empleos domésticos. No se les permitía usar los trenes compartidos con blancos y sus rutas no se establecían entre sectores legitimados culturalmente según tradiciones socio-culturales, como ocurría con los italianos o los chinos.

Y esta es la razón por la cual Charlie Parker, igual que había sucedido con sus antepasados, sólo podía concebir su vida como una ensoñación amétrica e implícita entre dos estaciones ferroviarias o como una improvisación *off-beat* entre dos pulsaciones de la batería.¹⁹

Este caso no difiere significativamente de lo que vivieron los jóvenes metaleros en Medellín durante los años del caos.

El desplazamiento a zonas más céntricas, de clase media y media alta, permitió establecer vínculos con jóvenes de otros estratos sociales, menos vulnerables en términos económicos, lo que activó el intercambio amplio de música y material de difícil acceso, además del acceso a instrumentación, sistemas de grabación y escenarios para conciertos. Si bien las condiciones no permitían una estructura profesional, contar con posibilidades de diseminación permanente de las propuestas sonoras y estéticas afianzó los lazos como escena y consolidó el tránsito hacia una búsqueda expresiva común. Precisamente en el marco de un estilo que no tardaron en denominar como Metal Medallo, caracterizado por una suerte de *off-beat*, en el sentido que señalaba Pardo, pero ajustado a las condiciones de existencia durante el frentetismo bélico de la ciudad.²⁰ Entre las menciones críticas al estilo del Metal Medallo se ha destacado que el género estuvo vinculado a la precariedad y a las limitaciones propias del difícil acceso. En suma, que el estilo musical no provino de una capacidad específica, sino de las decisiones aleatorias que fueron tomando los jóvenes ante los obstáculos sociales. Esto explica la baja calidad de las producciones en términos técnicos y también el carácter interpretativo visto como ausencia de profesionalismo musical. Más allá de este juicio, las grabaciones con las que contamos de esa época nos informan de un estado socioafectivo generacional

¹⁹ José Luis Pardo, *Esto no es música...*, 74.

²⁰ Un caso emblemático de esta expresión *off-beat* podría reconocerse en la canción *Bruja maldita* de la agrupación Parabellum (ver: <https://www.youtube.com/watch?v=X6hzmZcz3BA>), especialmente en la sección dedicada al solo de guitarra (min. 02:23–03:40), donde un el acompasamiento de la percusión se desliga por completo de las líneas melódicas cromáticas que generan la sensación de caos creciente a partir de la distorsión estridente. Esta forma de alteración, sin una referencia clara a estructuras armónicas, fue repetida por varias agrupaciones posteriores como Agressor o Némesis, incluso en las primeras canciones de Masacre.

que expresó sus angustias de época de la forma más eficaz posible a través de vehículos tecnológicos no necesariamente ajustados a la producción industrial. De hecho, la mayoría de los instrumentos usados eran de fabricación artesanal y las producciones sonoras fueron dirigidas por expertos en otros tipos de música, lejanos al sonido extremo y distorsionado, como lo tropical, la salsa y el vallenato. En este contexto, si bien es importante analizar la sonoridad del Metal Medallo según las condiciones de producción, vale la pena referir el sentido de las producciones mismas, su carácter expresivo y las dinámicas de interpretación sonora. Justo este sería el punto para comprender la frecuente ausencia de estructura en las canciones (muy visible en grupos como Parabellum y Reencarnación, y en las primeras grabaciones de Masacre), no como una limitante técnico-musical, sino como una suerte de expresión de contexto, según el escenario de caos reinante en la ciudad. Carlos Mario Pérez, la Bruja, guitarrista y compositor de la agrupación Parabellum, dice: «Nosotros queríamos preparar una guerra contra todo, queríamos formar una banda de odio, de asco, éramos muy radicales en esa época, odiábamos todo, odiábamos la Iglesia, la sociedad, la Policía, la política, todo...»²¹ y Víctor Raúl Jaramillo, vocalista de la agrupación Reencarnación, menciona que «en aquella época, Medellín era una sociedad muy resquebrajada y lo único que era claro es que nos estaban matando...»²².

Tales testimonios nos avisan del sentido contextual que implicaba a los

jóvenes metaleros de entonces, por lo cual su música, más que ser pensada en términos formales, dentro de una tradición estética disciplinar, vale más como un ejercicio de resistencia ante el embaite de los tiempos. La falta de estructura y la desincronía formal de las canciones son expresiones del *off-beat* inherente a la expresión del Metal Medallo. Una expresión proveniente de jóvenes desterrados de sus barrios, obligados a la errancia urbana, buscando un lugar donde territorializar, amedrentados por bandas criminales y estigmatizados por los órganos de control policial. Jóvenes que no lograban identificarse ni siquiera con el *rock* de la época, difundido por cadenas de radio, cuyo énfasis era el pop o el *heavy glam*. Sin poder pertenecer a un lugar, a una nación, a un pueblo, sin poder identificarse con una tradición cultural (la antioqueña), con la cual además estaban totalmente en desacuerdo, tanto en su dimensión religiosa (fe cristiana) como económica (narcotráfico), los jóvenes metaleros escenificaron un mundo alternativo de expresión sonora que diera cuenta de sus condiciones de existencia. Y dichas condiciones, de valor claramente ontológico, dieron forma a lo que hemos conocido como Metal Medallo.

Conclusión

El Metal Medallo, más allá de una manifestación musical, es un movimiento cultural juvenil de resistencia que determinó formas de resemantización de la violencia creciente en la ciudad de

²¹ Entrevista personal el 10 de agosto de 2021.

²² Entrevista personal el 10 de agosto de 2021.

Medellín durante las décadas de 1980 y 1990. Los jóvenes de aquella época encontraron alternativas artísticas de contestación frente a la diseminación incontrolada de la muerte y el desasosiego. De tal suerte, la expresión sonora derivada contó con características especiales que desarrollaron lo que podríamos denominar un «estilo» especial de composición e interpretación, que implicaba estéticas alternativas a las formas del metal extremo extranjero consumido en la época. El presente artículo buscó establecer, según dichas características, un escenario de reflexión frente a las manifestaciones artísticas, tanto sonoras como visuales, que permitieron ejercicios de resistencia juvenil en el momento más crítico de violencia urbana de Medellín.

Referencias

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Espinel, Jaime. *Manriques micros y otros cuentos neoyorquinos*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1986.
- Gaviria, Víctor. *Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta*. Madrid: Sial Pigmalión, 2018.
- Groys, Boris. «La iconoclastia como procedimiento». *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, de Varios, 55-76. Madrid: La Oficina, 2012.
- Halls, Stuart y Tony Jefferson (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Jaramillo, A. y Salazar, A. *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep, 1992.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Pardo, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.
- Parra, Herrera y Sans. «Metal Medallo: el estertor como estética de la violencia en Medellín de los años ochenta». *Contrapulso*, 2021.
- Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos. La música futurista*. Madrid: Casimiro, 2020.
- Salazar, Alonso. *Drogas y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Uran, O. *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Corporación Región, 1997.
- Uribe, María Victoria y Teófilo Vásquez. *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993*. Bogotá: Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 1993.
- Varios. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina, 2012.
- . *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín*. Bogotá: Programa por la Paz, 1996.

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 malechores 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 resistentes 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 destrozar-

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-te 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 recuperaba 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 y Universo 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 ribuk 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 agri dulce 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 naaaaaa*»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 patillas 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 bañales 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 es 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.

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.

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

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.

Comentario de la pieza

Fluir

Enoc Delgado

Universidad de las Artes

Fluir es el cuarto sencillo del EP *Cimarrón* (2021) elaborado como proyecto de titulación. Construido a partir del esquema A-B-C, con introducción y coda, se utilizan instrumentos de la tradición musical afroecuatoriana como el bombo y el cununo que ejecutan la base rítmica del bambuco. En el resultado final de la grabación, el productor y artista utilizó sintetizadores, como colchón armónico, que fueron procesados para obtener un sonido más lleno. El compositor y productor se acerca a la cultura afroesmeraldeña con la integración de la música electrónica y el *future bass*.

Fluir

Enoc Delgado

Intro
♩ = 99
Gm Bbmaj7

4 Dm7 Cmaj

7 **A** Gm Bbmaj7 Dm7

9 Cmaj Gm Dm7

12 Bbmaj7 Dm7

15 Cmaj **B** Gm

18 Bbmaj7 Dm7

21 **A** Cmaj Gm

24 Bbmaj7 Dm7

27

2

30 Cmaj Gm

33 Bbmaj7 Dm7

36 Cmaj Gm

39 Bbmaj7 Dm7

42 Cmaj **B** Gm

45 Bbmaj7 Dm7

48 Cmaj **Outro** Gm

51 Bbmaj7 Dm7 Cmaj

Entrevista a Mariano «Paparí» Sepúlveda¹

Meining Cheung Ruiz

Universidad de las Artes

Correo electrónico: meining.cheung@uartes.edu.ec

ORCID ID: <https://0000-0002-1115-6196>

Pocas veces se tiene la oportunidad de compartir con una estrella y este fue uno de esos pocos momentos. Meining Cheung Ruiz entrevista a Mariano «Paparí» Sepúlveda, guitarrista de la mítica agrupación colombiana de los años setenta Afrosound. La entrevista ofrece luces de los comienzos de Paparí y transcurrió entre lo anecdótico y lo didáctico. Contó con la participación del maestro Carlos Caballero, Ph. D., decano de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Entrevista realizada el 28 de abril de 2022.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto «(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance». Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

Mariano Sepúlveda [MS]: Mi nombre es Mariano de Jesús Sepúlveda González. Mi edad es de 74 años, mi profesión como músico, guitarrista, aunque interpreto algunos otros instrumentos de cuerda, pero mi especialidad es la guitarra. Canto también, especialmente en la *whiskería*.

Meining Cheung [MCh]: No sé si nos puede comentar un poquito acerca de su historia y ¿cómo pasó? ¿Cómo llegó? Digamos, el camino más el aprendizaje desde el punto de vista como músico.

MS: Desde niño, cuando llegué a la ciudad procedente del campo, tuve la oportunidad de trabajar con un señor, que me dio cabida en un establecimiento, un *grill*. Yo empecé a trabajar a la edad de 13 años y allí me engomé mucho con la guitarra, aunque yo traía muchas líneas desde el campo, porque se tocaban muchos instrumentos empíricamente, pero con gusto y distracción. En ese establecimiento, tuve la oportunidad, bajo la tutela y bajo el patrocinio del dueño, el señor Leopoldo Yépez. Para mí fue mi segundo padre, me dio trabajo y la oportunidad de estudiar algo de la guitarra, de forma empírica. Mi primera guitarra me costó 300 pesos de aquel entonces, y la pagaba por cuotas de ocho pesos quincenales.

Parece un cuento infantil, pero se me hace bonito recordarlo, porque esa fue mi iniciación de todo lo grande que me ha dado el Señor, grandes amigos, como el señor Carlos Caballero, el señor Juan Diego Parra Valencia y la Universidad de las Artes que me da esta oportunidad. De allí, el día menos pensado fui llamado a un grupo pe-

queño de barrio llamado los New Star Club, un conjunto de música *bailable*. Y allí llegué yo espontáneamente y cogí la guitarra —que nunca había tocado una guitarra eléctrica— y me dijeron, «vea, ¿usted se sabe tal y tal cosa?», y yo toqué un pedacito y me dijeron: «Sí, eso es, eso es lo que necesitamos, eso es lo que queremos».

Así fui desarrollándome, y de un momento a otro me decían: «Toca tal canción». Y la tocaba. A la tercera prueba, la mayoría de los integrantes me dijeron: «Hermano, usted es el guitarrista de este grupo. Esta misma semana tenemos nuestra primera presentación en dos grilles». Y les dije: «No, no se va a poder». Porque yo iba a cumplir casi cinco años de trabajar con el señor Yépez y, en ese entonces, uno tenía que pagar preaviso para poderse retirar. Yo le dije: «No, yo tengo que pagar el preaviso». Y me contestó el baterista, que era muy joven, pero era un intelectual: «Qué va, pelado, cuál preaviso, ni qué pan caliente, usted ya es guitarrista, usted váyase de aquí. Mejor dicho, es que usted está preocupado por la liquidación que le van a dar, nosotros se la damos».

Y dije: «Muchas gracias, pero para mí no es solo la liquidación, es el agradecimiento que tengo con el señor Yépez». Resumiendo, yo salí de ahí a trabajar al *grill*, porque eso fue en un ensayo que me llamaron. Cuando llegué al *grill*, yo le cuento a don Leopoldo lo que pasaba. Y me dice: «Espere un momentico, Mariano. No se preocupe, yo no puedo interponerme ni truncarle a usted sus cualidades y mucho más su oportunidad en la música. Váyase, yo llamo a un hermano mío o a alguien de aquí que me colabore en el bar. Váyase,

experimente y me cuenta». Salí de ahí e hice mi primera presentación.

Yo en el *grill* ganaba 84 pesos semanales. Y en esos dos toques de fin de semana con la orquesta, me gané 400 y pico. Cosa grande para mí, por la diferencia de dinero, y yo nunca había estado acostumbrado a ganar dinero, sino simplemente a trabajar y a tener mi comida, y con eso era feliz. Pero cuando vi eso, sinceramente no sé, no veía la hora de que fuera el lunes para regresar a mi *grill*, era mío porque fue la casa donde tuve a ese señor que fue mi segundo padre. Me dijo: «Mariano, ¿qué hay? ¿Cómo le fue? Siéntese aquí, cuénteme». Y le conté, cuando le dije que habíamos tocado, que el grupo era muy bueno, que sonaba muy bonito, que me habían dado un chaleco como uniforme y que me había ganado 400 y pico de pesos, me dijo: «Muy bien, eso está muy bonito, eso está muy bien, Mariano, no se preocupe. Usted va a seguir en eso».

Le dije: «No, don Leopoldo, pero yo vengo aquí y sigo trabajando con usted en la semana y...». «No. Lo que vamos a hacer es que esta semana va a venir el miércoles, invite a alguno de su familia o sus amigos, venga acá, que le voy a hacer una despedida». Y así fue. Me fui allá, me hizo una despedida, aproveché que él estaba iniciando una orquesta y ese día los citó para que hicieran una especie de ensayo y al mismo tiempo una especie de diversión y de música para nosotros. Cosa que nunca en la vida olvidaré y que llevaré siempre en el alma, muy lindo ese detalle. Después me dijo: «Yo no le voy a dar liquidación, ni le voy a decir nada, simplemente le voy a dar esta plata». Recuerdo que me

dio un cheque por un valor de 2000 pesos y me pareció un ángel para mí.

Con esos 2000 pesos compré una estufa de dos fogones eléctricos para mi casa, marca Zero. Compré zapatos y camisas nuevas para mis hermanos y para mí. Compré una bicicleta, porque lo primero que pensé era en cómo iba desplazarme, porque los buses y los taxis valen dinero y la bicicleta cuesta una sola vez y me podía desplazar para donde fuera. Seguí visitando a don Leopoldo, yo le enseñé a tocar un poquito la guitarra y a cantar canciones de Fernando Valadés, de Agustín Lara. Él era feliz, yo me iba en la semana para allá y me ubicó una pieza en su casa donde yo me quedaba a dormir. Yo madrugaba para limpiar la casa y me decía: «¡Mariano, no tiene que hacer eso!». Es verdad, yo no tenía que hacerlo, pero yo lo sentía como un papá. Hasta que falleció el día menos pensado, sufría del corazón y con un sentimiento muy grande lo despedimos.

Continué mi vida. Después de los New Star Club, hice mi primera grabación en un sello llamado Discos Victoria, con el tema *Cumbia estrella*. Espontáneamente fue un éxito y me abrió muchas puertas. Aunque tuve una decepción, lástima tener que contarle, pero yo soy muy sincero. Primero que todo, respetuoso y segundo, sincero. Cuando hicimos la grabación, al cabo de los días me dice el señor de la empresa: «Mariano, vea, ese grupo, esa canción la firmaron aquí los señores Fulano y Fulano a nombre de ellos». Y yo dije: «No. A nombre de ellos, no. Es a nombre de todo el grupo». «No, eso lo firmaron ellos y tienen todas sus regalías». Yo no sabía qué era regalía, le dije: «Yo quiero que sea de todo el grupo». Y entonces

me dicen: «Eso no se puede, porque oficialmente está hecha la declaración». Me dio una decepción cuando el señor me explicó lo acontecido y lo que venía por acontecer.

La siguiente semana llegué al ensayo y les dije: «Muchachos, buenas tardes y hasta luego». No sé, ellos se quedaron como medio perplejos ahí, como sorprendidos y lo tomaron como una charla. Me dice Edgar, el baterista: «¿Cómo así, Mariano? Explícanos mejor qué es eso, que buenas tardes y hasta luego». Le dije: «Me retiro del grupo». «Pero ¿por qué? ¿Qué pasó?». Les conté todo. Ensayábamos en la casa del director, él y el cantante, que era un abogado, estaban arriba, no habían bajado y Edgar pegó aquel grito: «¡Luis Carlos, haceme el favor! ¡Jairo, haceme el favor!». ¿Cómo así que hicieron esto con este muchacho?».

Dijeron: «Lo que pasa es que..., espere, a ver, le explicamos...».

Y yo les dije: «No. Así no fue como pasó». Y me fui. En menos de cien pasos, detrás de mí venía el que tocaba la tumbadora, detrás el que tocaba el bajo, más atrás el baterista y un muchacho que era de procedencia americana, el gringo, le decíamos nosotros, que tocaba el saxofón, me gritó:

— ¡Mariano, Mariano!

— ¿Qué pasó? ¿Por qué me siguen, muchachos? —dije.

— Nosotros también nos vamos.

— ¿Cómo así? —pregunté.

— Sí. Estos bandidos que sigan con lo que quieran, menos con nosotros. También nos retiramos.

Y así fue. Qué pena tener que contarles esta historia, pero fue la inicial y ya les voy a resumir el final

hasta donde estoy. Pero así fue. Inmediatamente yo me retiré, digamos que eso fue un martes, el jueves de esa misma semana recibí una llamada: «Mirá, hombre. ¿Vos sos el guitarrista que grabaste tal canción?». «Sí señor, cómo no». «Nosotros estamos interesados en que tú hagas parte de este grupo que se llama Los Claves». En ese entonces era un grupo de fama, hasta tenían un carro. Había un avance muy grande y me dijo el señor que, en otras cosas, le decían el Gago porque hablaba así. «Vea, hombre, yo le voy a pagar el doble de lo que le pagan allá y aquí vamos a viajar a muchas partes y vamos a montar en avión». Hasta susto me dio, un campesino. «¿Voy a montarme en un avión?», dije.

Era Oscar Giraldo, quien pertenecía a un clan familiar, empezando por el papá. El papá también era músico, una gran gente. Pero usted sabe que siempre en el rebaño está la ovejita de otro color. Entonces, así fue. «Mañana podemos ensayar; lo esperamos». Me dirigí allí, recibí el llamado de mis excompañeros pidiendo excusas, diciéndome que rectificara, pero mi decepción era muy grande. Entonces yo dije: «No, porque es que cuando se hace una cosa por primera vez, por lo regular se sigue haciendo. Lo que dice Willie Colón, árbol que nace volteado...». Entonces, es una enseñanza que la vida nos da y que, si la tomamos en cuenta a tiempo, nos evitará muchos disgustos. Inmediatamente me fui a ese grupo. Claro, un grupo de mucha calidad, de mucha clase, de mucho rango. Ahí me empecé a sentir un artista, cosa que para mí era como muy incómodo, pero, afortunadamente, era para mí solamente, no era para

más nadie. De ese grupo, hicimos muchas grabaciones, empezamos a sonar en una parte, en la otra.

Carlos Caballero [CC]: La primera grabación de Mariano, como él dijo, la hizo en Discos Victoria de Don Otoniel Cardona. Que, además de ser el dueño de Discos Victoria y de traérsela de Cali —porque una disquera, que empezó en la ciudad de Cali, se la trajo de la década de los sesenta—, lo más importante de Don Otoniel era que era el dueño de la mitad de las tiendas de discos en Colombia. La industria discográfica en la década de los cincuenta —toda la década hasta que entró lo digital y el *streaming*— dependía de las tiendas de discos. Nadie peleaba con él, ninguna. Porque era pelear con el que les vendía la música. Entonces, este señor en la década de los sesenta tuvo un emporio de venta de discos en Colombia. De eso fue los cimientos de la historia que él cuenta y Los Claves era una agrupación de baile, trabajan en clubes, fiestas y tenía picas. Pero ellos sí pertenecían a Codiscos. Entonces, digamos, que era que todo lo que narraba don Mariano todavía no entraba a cuentas.

MS: Haciendo aclaración sobre lo que comenta mi querido profesor Carlos, ahí empezó otro cambio de superación y de nivel, porque no solamente dejaba una casa disquera que era muy grande, en el sentido que tenía acaparada muchas ventas. Pero al hacer el cambio de esa casa disquera a Codiscos era un paso muy alto, era una empresa internacional y tenía representación dentro y fuera del país: México, Argentina, en Sudamérica. Allí llegamos a grabar. Estando en

los clubes, fui llamado también por un señor llamado Julio Estrada. Me dice: «Hombre, venga, hablas con Julio Estrada». Más adelante lo bautizamos Fruko porque se parecía a una muñequita que salía en una salsa muy popular.

CC: La salsa de tomate Fruko fue importante en esa década, a finales de los 60 y a inicios de los 70, y ese nombre se lo pusieron a él cuando estaba en Corraleros, ¿no?

MS: Sí. Cuando entramos con el clan en Fuentes. Él, con los Corraleros, empezó como baterista, porque él fue al final del tiempo y en la consecución de toda su carrera un gran bajista, pero él era percusionista. Entonces, cuando entró, nosotros muy disimuladamente por ahí: «Este se parece como a la muñequita de la salsa». «Y le gusta la salsa», entonces sí, así fue. Bueno, total que Julio Estrada me dice: «Mira hombre, ¿cómo es que te llamas?». «Mariano Sepúlveda». «¿Por qué no te venís por aquí a Discos Fuentes, que necesitamos hablar contigo?». Y le dije: «Bueno, sí, señor». Entonces, hice un comentario con alguno de los amigos, porque yo era total desconocedor en todos los sentidos y en toda la línea de todo. Yo era muy campesino, yo no era de la ciudad y aquí todo el mundo me decía: «¿[Discos] Fuentes? Sí, es lo máximo, es quien manda en este país».

Dije yo: «Bueno, Dios santo bendito». Cogí mi bicicleta, me fui y allá llegó él, me dice:

— ¡Hola, Mariano! ¿Cómo estás?

— ¡Hola, don Julio!

— No, dígame Julio. Somos iguales, o, mejor dicho, yo creo que yo me veo más joven que usted.

Y en verdad era más joven que yo.
Continúo:

—Le presento al patrón, don José María Fuentes.

—Hola, señor, ¿cómo está? —me dice—. ¡Bienvenido, muchacho, porque entró por esa puerta y yo no sé cuándo va a volver a salir de aquí!

A mí me daba como cosa, pero como no me da temor nada, bendito sea Dios, porque tuve un ancestro en mi niñez demasiado brutal, perdónenme la expresión. Porque me tocó un tiempo de violencia, entonces a mí no me daba miedo nada. No, ni de Dios. Hay gente que dice: «No, a mí no me da miedo, sino de una ira de Dios». No, Dios no se emberraca con nadie. No, de la ira de su propia conciencia, tienen miedo de su propia conciencia.

Entonces, yo le dije:

—Sí, señor. ¿Qué? ¿Me va a encerrar aquí?

Me responde:

—Prácticamente ya está encerrado, porque es que es aquí donde a usted lo necesitan.

—Don José, ¡qué bueno! ¡Muchas gracias, primero que todo! Y ¿qué vamos a hacer?

—¿Qué vamos a hacer? ¡Música, como un berraco! Porque ya lo oímos y es muy interesante. De manera que apure de una vez, si quiere, subamos a mi oficina, cuadremos cómo es que vamos a hacer. ¿Cuánto me va a cobrar?

Yo sin saber nada, yo qué voy a saber. Casi que se lo dejé a su propia voluntad, le dije:

—Don José, con mucho gusto estoy dispuesto para lo que usted me diga.

—Yo le voy a pagar tanto y me firma un contrato de exclusividad —me dijo—. ¿Cómo le parece?

Y pensé: «Le voy a firmar a ese señor a ciegas, porque yo no sé qué voy a firmar».

Entonces me dijo:

—Yo le explico. Estamos en la principal fábrica principal de discos en Colombia. Aquí usted será representado y tendrá el apoyo de Discos Fuentes. Aquí va a ser parte de todo lo que hagamos. Se le va a pagar todo, en cualquier forma, de lo que hagamos acá y, fuera de eso, va a tener sus regalías y yo, por el inicio del contrato, le voy a pagar equis plata. Puede pasar por la caja, donde Maruja, y reclamar un cheque a favor suyo.

Así hice y salí feliz porque me dieron un cheque por 6000 pesos. En aquella época era una millonada para mí. Me quedé en Discos Fuentes y ahí formé toda mi historia musical. Porque ahí nos conocimos, ahí vino todo el elenco que hacía parte, no solamente musical, sino técnica. Estaban los directores artísticos, los grabadores, los ingenieros, hasta la señora del aseo era parte de todo, porque era la que nos daba el tinto, la que nos decía: «Qué tan bueno esto, que tan bueno aquello». Ahí hicimos un clan, nos volvimos una potencia. Yo era en la ciudad casi que una eminencia. A mí me daba, porque yo no he servido para halagos, ni pantalla, ni nada. A mí me gustan las cosas bonitas.

Tuvimos una época en donde nos montaban en el carro de bomberos de la ciudad donde llegábamos. Eso era con arcos de flores, con bombas, con un poco de cosas, porque fue una época impresionante. No en nuestro país. Aquí en Latinoamérica, en Estados Unidos, en Canadá, donde fuimos parte de los Juegos Olímpicos de Invierno del año

78. Éramos la sensación. Allí desplegué toda mi inspiración, mis cosas y tuve la oportunidad de crecer, de viajar, de estudiar con todo el conocimiento y el roce de las clases sociales de muchos pueblos, de muchos países y hasta el día de hoy y sin dejarles de contar que unos años atrás me senté a recapacitar sobre mi futuro y mi vejez. Entonces, en unión con mi querida compañera y esposa, a la que amo con toda mi alma, nos pusimos en el plan de qué queríamos desarrollar de una vez, con soltura y tranquilidad un buen espacio. Entonces reunimos unos ahorros y me puse a trabajar con otra cosa fuera de la música, me puse a trabajar con compra y venta de propiedades, apartamentos, más que todo en el caso mío, a lo muy bajito, porque así empezamos. Cosa que fui llevando a cabo y no solamente me dio mucha experiencia, sino que me daba la satisfacción salir adelante en buenos negocios y poder ya empezar a disfrutar, por ejemplo, de paseos, poder decirle a mi esposa: «Nos vamos a Estados Unidos a pasear, nos vamos para México, nos vamos para Sudamérica, nos vamos a Europa». En fin, que con este trabajo tuve muchas satisfacciones y grandes resultados.

El artista que se dedica a la música en nuestros países no tiene mucho futuro. Desafortunadamente, hay riqueza, créditos en baluartes, creadores, grandes músicos, pero no hay quien nos apoye, ni el que nos brinde un respaldo por intermedio de sindicatos o de las empresas. Hemos sido explotados, eso es el final de todo. Entonces, estaba el negocio de la música, pero yo era cuidadoso. Si ganaba en un fin de semana 500 000 pesos, yo ponía en mi

bolsillo derecho 400 000 para mi casa y 100 para rumbear. Muchos de mis compañeros hacían lo contrario. No es por nada, pero si uno quiere tener algo tiene que poner de su parte y sacrificarse.

MCh: ¿Usted siente que le han pedido más como músico? ¿Más preparación, menos preparación? ¿Le pedían ideas o menos ideas? O le decían «dame otra cosa, no, eso no me gusta». ¿Cómo ha progresado? Porque ahora es distinto con el *sampler*. Hoy en día hay mucha flexibilidad e incluso no están todos juntos y están separados. Entonces, ¿cómo usted le ve como músico esa progresión de lo que le pedían?

MS: El más grato recuerdo que tengo es el roce con músicos superprofesionales, estudiosos del conservatorio que me decían: «Mariano, ¿vos cómo hacés para tocar todo eso? ¿Vos cómo te acordás de todo eso sin leer música?». Y les dije: «Afortunadamente, lo hace mi mente. Yo tengo una buena memoria».

He tenido el agrado de compartir con grandes músicos y he tenido un aliciente de darles ideas a ellos, siendo yo empírico. A mí se me viene una idea en el momento que estoy cuando tocando, meto cualquier cosa e inmediatamente, me dice: «Un momentico, vas a hacer eso y decímelo, volvé a hacerlo y decímelo cómo lo estás haciendo, que lo voy a copiar», me dice el profesor. Yo ejecuto, yo hago cosas, yo hago eso y el profesor inmediatamente pasa a transcribirlo y lo elabora ya profesionalmente. Como también me llamaban para algunas grabaciones esporádicas fuera de la empresa: «Mariano, queremos que nos acompañéis en esto y que hagás algo

que te nazca a ti. Escucha esta canción». Me ponían la canción, yo escuchaba y le decía: «Bueno, yo le puedo hacer esto o esto». «Sí, sí, eso me gusta, haz eso». Una vez con un gran músico fastidiosísimo..., me dice: «Eso es inventado». Y le dije: «Sí, señor, es pensado, ¿por qué?», y me dice: «¿Vos escribís eso?». «No, yo no estoy escribiendo nada, yo no sé leer música. Yo no escribo, yo no leo. Por eso invento». Entonces, el director que estaba ahí... Eso sí, recuerdo el nombre, se llama Jaime Uribe, un gran músico de nuestra música, de nuestra tierra.

CC: Jaime Uribe fue fundador de Los Hispanos y después de Los Graduados. Y él tocaba con músicos que no eran de la academia, a pesar de que él sí es músico del Bellas Artes, pero él tocaba bambucos, música tropical y también una sonata. Don Jaime era importante porque ayudó a construir el imaginario de que la música es música. Independiente de quién la toque. Si es talentoso y es creativo y lo demuestra, está por encima de cualquier cosa. Fue lo que seguramente sucedió.

MS: Les complemento con algo que también me sucedió ya en actuaciones. Tengo una anécdota muy linda con Roberto Ledesma: salí acompañándolo a él y estábamos inaugurando un nuevo hotel, en la ciudad de Pereira. Con los invitados del hotel, «gente de la alta», como decimos nosotros. Se estaba desarrollando el *show* cuando, en un momento dado, la señora del gobernador le dijo: «Por favor, ¿me puedes cantar tal canción?». Y entonces Roberto volteó donde nosotros estábamos en el escenario y me dice: «Están pidiendo tal canción, pero no la tenemos aquí

en carpeta». No estaba la canción, para ninguno. Entonces yo le dije: «Maestro, si tú gustas, yo te acompaño a esa canción con la guitarra». Me ha dicho: «¿Tú me acompañas con la guitarra?». Y le dije: «Sí, maestro, con mucho gusto». Ahí mismo volteó donde el ingeniero de sonido y le dice: «¡Hágame el favor y me le sube el volumen a esa guitarra! Póngame esa guitarra por todo este salón». Y empecé: [cantando *No*, de Armando Manzanero], «No, porque tus errores me tienen cansado, porque ya lo nuestro se ha terminado».

Empecé detrás de él y llegó un momento en que se voltea para tomarse un intermedio, yo hice un intermedio y lo miraba de reojo, pero no muy de frente para que no me fuera a regañar o me fuera a decir nada. Pero él tranquilo, siguió y terminamos. Luego volteó y vino hacia mí y me dijo:

—Caballero, justed es un músico!

Le pregunto:

—¿Por qué, señor?

Y me dice:

—Porque un músico es el que sigue hasta la sombra. Porque si solo fuera lector, en el momento en que esté tocando pasa un ventarrón, o un pájaro o cualquier cosa le lleva el papel, ahí queda el músico. Yo soy cubano, pero para mí un músico eres tú con ese oído que tienes y con esa capacidad de desplazarte con armonía ante cualquier espontaneidad.

MCh: Don Mariano, una pregunta inevitable: Julio Jaramillo. ¿Tocó o conoció a Julio Jaramillo?

MS: Nunca pude tocar con él, pero sí compartí en espacios con él. Me dio

mucho pesar el final de Julio, porque no merecía ese final. Aunque yo digo que murió feliz, murió en su ley. Murió en lo que le gustaba, como quería, porque, desafortunadamente, hay una ironía en la vida, uno no se imagina ni puede comprender cómo esos cantantes tan inmensamente grandes y que vendieron miles y miles de discos, y murieron tan mal. Casi todos murieron pobres. Vea el final de Nelson Pinedo, por ejemplo. Una estrella esperando ser deportado y consiguiendo algo para que le ayudaran para ir a Venezuela. Y así por el estilo muchos. Por eso excúseme, yo he prevenido algo de eso. En mi conciencia de mi trabajo, me he sacrificado, pero he disfrutado y disfrutado mucho mi actual vida, la cual me lleva con una salud primero que todo mental y segundo casi que física, porque yo tengo 75 años, pero a mí no me da miedo montarme en un caballo, a mí no me da miedo montarme a un árbol de mangos o a un palo de guayaba, yo me desplazo por donde quiera.

Luego, hubo un grupo de amigos que me decían: «Mariano, enséñame un poquito de guitarra». Médicos, pintores, gente profesional. «¿Qué hago contigo? No sé si tendré tiempo». «Cuando queráis». Y empecé y hubo un momento en que se me convirtió también en otro negocio. Yo semanalmente tenía 20, 25 alumnos de música, en mi propio barrio que se llama El Poblado, en la ciudad de Medellín, que me pagaban una buena tarifa. Y yo empecé y empezó a entrar otro gran impuesto.

MCh: Una pregunta inevitable. ¿Cómo ha enseñado la guitarra sin haber tenido formación antes?

MS: Sospechaba que me iba a preguntar eso. Yo no les enseñé a escribir música ni a leer música porque no sé. «No, eso no. Nosotros no estamos para eso. Nosotros ya tenemos nuestra profesión», me decían. Entonces dije: «Cómprase una guitarra y traiga un cuadernito para yo ponerle ejercicios». Ejercicios que se basaban simplemente en número por los trastes, como los cajoncitos que trae el diapasón de la guitarra con las cuerdas, de la primera hasta la sexta. Yo le decía un ejercicio: «Bueno, vas a hacer este ejercicio». «¿Y cómo lo hago?», «Bueno, en el espacio tres la cuerda dos. En el espacio cuatro, la cuerda tres».

CC: Una tablatura.

MS: ¡Ese nombre lo descubrí más adelante!

CC: Es una tablatura antes de la tablatura.

MS: Perdóneme, una cosa que se me pasaba. Cuando yo estaba en el *grill* y compré mi primera guitarrita, yo hacía el aseo, limpiaba los baños, las mesas, la pista de baile y después me iba para el bar. Picaba todas las ensaladas y me quedaba tiempo en la semana. Cuando no había mucha clientela, me iba para un salón y yo ponía la música de los Matamoros, los Teenagers, los Corraleros, todo eso. Como estaba empezando a aprender la guitarra, me compré un cuaderno y ponía los dedos en un lado o en el otro, lo que sonaba bonito lo anotaba. ¡No quitaba los dedos [de la mano izquierda] para que no se me fuera a olvidar! Me inventé un tono, después llegaba a otro y ponía otro, me decía: «Este salió con el otro y

puedo cantar». Así empecé a inventar, tenía todos los tonos en un cuaderno inventados y escritos.

MCh: ¿Y qué nombre les daba? ¿Usted les daba algún nombre a esos tonos?

MS: Sí, yo le ponía primero, segundo. Llegué hasta el 17. Cuando yo entré al grupo, se me olvidó todo y comencé a mirar al pianista, cómo tocaba y yo le preguntaba:

—¿Qué nota es esa?

—Un do.

—¿Y este?

—Un mi, y este es un sol y este un si.

—Si, a ver, ¿dónde tengo yo aquí? Cuando el sol... tocámelos.

Y yo lo buscaba aquí. «Este es el do. Ya te conozco. Este es el re». Me los grabé de memoria. Para resumir, les digo una cosa. Yo guardé ese cuaderno como una alhaja para mí, es decir, los primeros tonos que yo me inventé. Las cosas fueron pasando, entré a la orquesta de Fruko y fui a los Estados Unidos, a Nueva York. Cuando yo estaba en Colombia y llegué del campo a la ciudad, la primera vez que yo me monté en un bus para ir al centro de la ciudad, me regalaron el pasaje, yo me fui en ese bus feliz, conociendo por todas partes, mirando, montándome al bus. Cuando llegué al centro de la ciudad yo dije: «Voy a conocer todo. A ver, ¿qué conozco de Medellín?». Y yo llegué y me bajé del bus y me paré en una esquina, me dije: «Ese edificio anaranjado, aquel que tiene una luz arriba. Aquí hay una farmacia». Arranqué de esa cuadra derecho. Cuando llegaba a otra esquina miraba para atrás para

ubicarme. Así conocí la ciudad hasta que me volví un gato y andaba por todos los rincones.

CC: Entonces, el libro, ¿lo tienes todavía, pues?

MS: Resulta que cuando llegué a Nueva York, me pasó lo mismo. Nueva York puede ser lo que sea y yo puedo ser pobre, negro, montañero y feo, pero pen-dejo no soy. Y salí a buscar algo para comer. Andando por la calle pasé frente a un almacén de música. Era una cosa impresionante. Me asomo a la vitrina y veo un libro con una guitarra, me acerco y leo que tenía 2444 acordes de guitarra. Eso lo deduje porque estaba en inglés, pero eso es otra cosa. Me puse como hasta los nudos y miré por donde entrar y le grité al vendedor: «Señor, señor». «What happened?», me dijo. ¿Qué era «what happened»? Le hice señas de lo que quería y me dijo que el libro costaba 25 dólares. Me volví para el hotel, porque yo no salgo con plata porque de pronto me la gasto. Regresé a la tienda y compré el libro. Se me olvidó la comida, se me quitó el hambre. Y yo era feliz con el libro. ¡Dios mío! ¡Me dieron unas ganas de llorar! Yo sentía una impresión tan grande. Todo era una sorpresa para mí. Yo abrí el libro que era muy explícito, porque ahí sí veía el diapasón de la guitarra con las posiciones y sus nombres. Fue cuando entendí que era pesado mi cuaderno. Yo inventando y todo estaba ahí. Ya todo estaba hecho, pero yo no sabía. Ese libro fue para mí el único maestro.

MCh: ¿Y qué pasó con su cuaderno manuscrito?

MS: Ese cuaderno al cabo del tiempo desapareció porque lo tenía guardado en un closet donde mi hermana y en ese clóset hubo una humedad tan grande que el cuaderno se deshizo.

MCh: No, pero es que yo creo que el inicio fue importante porque usted estaba escogiendo lo que usted le gustaba, en los 2444, acordes está todo, pero no lo que a usted le gusta. ¿Usted cómo sabe si todo le va a gustar o no? Porque es distinto lo que uno escoge.

MS: Claro. Pero una explicación muy necesaria. En el caso de ustedes podrían decir: «¿Cuándo uno se va a aprender 2444 acordes?». ¿No? ¿Están todos? Didácticamente están escritos y explicados para uno saber que hay demasiadas descendencias de un do. Que, por ejemplo, un do mayor se puede hacer en distintas posiciones y alturas sin perder el tono madre y la esencia real de la corte. Entonces, un solo tono podría estar ejemplarizado en 20 o 30 formas distintos. De esa forma todos los tonos suman. Además, hay tonos disonantes. Es como cuando usted hace una sopa, usted le echó los mariscos y le echó la yuca. Y dice: «A esto le falta sazón». Entonces, empieza a echarle azafrán, que tomatillo, que cebolla, que esto. Eso mismo pasa con la música. Tú haces un acorde aquí y de pronto te da por poner un dedo por aquí a ver qué sonó. Y resulta que era otro color, con un paisaje más bonito. Todo eso se transforma y se constituye en una forma de hacerlo. Cuando uno resume todo eso, no necesita tanto para hacer buena música. Simplemente es

creatividad, voluntad y tiempo para expresarlo.

MCh: Cuando le enseñaba a la gente, le enseñaba como pedacitos, trocitos. ¿O le enseñaba canciones? ¿O las dos cosas?

MS: Es una mezcla, en la medida en que aprendía trocitos de sonidos, los mezclaba en las canciones. Yo, por ejemplo, voy en mi carro escuchando la radio, oigo una melodía nueva que no he oído, me concentro, escucho la melodía y apago la radio. Y luego a la casa, cojo la guitarra y me la grabo en la cabeza. Lo básico. No todo, porque digamos que no creo que haya un cerebro capaz de coger todo: introducción, armonía, melodía. Por ejemplo, acabo de escuchar una canción de un argentino, no recuerdo cómo se llama. Me sorprendió porque tenía un argumento, una letra muy bonita. ¿Cómo es? Inmediatamente copié la armonía para que no se me olvidara. ¿Cómo es? Permítame que aquí le recuerde. Bueno, en fin, lo que hago es copiarla, pero ya en el transcurrir de los años, mi poco conocimiento de música se redujo a que puedo escribir lo que dice el profesor.

MCh: ¡Qué interesante todo esto que nos comentas, Mariano! La verdad, ha sido un gusto tenerte con nosotros. Gracias por compartir con nosotros todas estas anécdotas, algunas muy íntimas. Ha sido un lujo, para nosotros, poder escuchar tu guitarra aquí en Guayaquil. ¡Esperamos nos visites de nuevo pronto!

Biografías de los autores

Juan Esteban Herrera Sánchez

Profesional en artes de la grabación y producción musical, especialista en Postproducción de Audio para la industria musical por la Universidad de San Buenaventura Medellín, magíster en Artes Digitales del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Se desempeña como docente en el área de postproducción de audio y ha realizado investigaciones sobre el *remix*, la música tropical y la tecnología aplicada a la música como audio 3D, interactividad y nuevas interfaces para la producción musical.

Juan Diego Parra Valencia

Ph. D. en Filosofía, especialista en Literatura, músico. Docente e investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Ensayista y escritor con artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música. Ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el trabajo investigativo en el reportaje documental *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac* (2014). Director y coguionista del documental *Paparí. El pionero del rock tropical* (2018). Director y guionista del documental *Masacre. Requiem para un país en llamas* (en proceso).

Beatriz Elena Acosta Ríos

Docente investigadora de la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín. Magíster y especialista en Estética (Universidad Nacional), licenciada en Filosofía y Letras (Universidad Pontificia Bolivariana). Autora del libro *Las experiencias estéticas del transeúnte. Cartografías literarias*. Coautora de: *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria*; *Inventario y análisis de la representación tipográfica popular: imagen de la tecnología —Doxografía—*; *De la imagen y literatura. Una comprensión estética*; *¿Hace tiempos Tomás Carrasquilla?* Ha publicado diversos artículos y capítulos de libros dedicados a estética y literatura. Docente invitada en varios posgrados del país.

Enoc Delgado

Licenciado en Producción Musical y Sonora (Universidad de las Artes). Su proyecto de titulación «*Cimarrón. EP de música fusión de future bass y afroesmeraldeña*» sintetiza sus principales intereses como creador: la música electrónica y las tradiciones de la costa afroecuatoriana. Ha realizado grabaciones para grupos de música afroesmeraldeña y participado en diversas actividades académicas, como lo fue su participación en el VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes (2021)

en la conferencia «Hacia una semiótica de la escucha. Diferencias, semejanzas y transdisciplinaridad en la producción musical», junto al grupo de investigación S/Z-Producción Musical e Investigación en Artes.

Meining Cheung Ruiz

Magíster en Música, especializada en Grabación de Sonido y licenciada en Música por la Universidad McGill de Montreal, Canadá. Inició sus estudios de tercer nivel en Música en Pasadena City College. Fue docente en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y en la Universidad de Especialidades Espíritu Santo (UESS). Ha publicado *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (coautora) y *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética* (editora). En la actualidad es docente de la Universidad de las Artes y es directora del Éxito al Acompañamiento Académico en esta institución.

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinarias en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para

instrucciones de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocasionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo [Chicago-Deusto](#). Algunos ejemplos:

Cita corta

Como afirma Maurel-Indart, «[...] la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material».¹

Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

¹ Hélène Maurel-Indart, *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014), 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmaterialidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68–69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68–69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86–87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725–1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. In “C” *Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas


revista.sonocordia@uartes.edu.ec

² Hélène Maurel-Indart, *Sobre el plagio*, 205.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Mayo de 2023, Guayaquil, Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather



Por diversas razones, la ciudad es uno de los grandes elementos políticos, artísticos y estéticos que da cuenta de la historia de los humanos: es moldeada por los poderes que, bajo la perspectiva de una ciudad soñada, se la apropian, le imponen una forma y determinan la vida de sus habitantes. A la vez, es la expresión del espacio vivido, tácticas del débil, de los urbanistas que se mueven por lugares que en algunos casos han sido determinados por lógicas panópticas y que, sin embargo, son reinventados por prácticas efímeras. En fin, la ciudad es reelaborada a través de relatos literarios, composiciones pictóricas y cinematográficas, que la poetizan, para crear nuevos mundos, al punto que es imposible separar las ciudades de carne y piedra de sus composiciones artísticas.

Olga del Pilar López, Ph. D.

Vicerrectora de Posgrado e Investigación en Artes

«De las 'ciudades creativas' hacia una poética de las ciudades»,
ILIA / Debates sobre la investigación en artes (2017), 156.