

La salsa como material de ficción en *Voces del barrio* (2007) de Robinson Posada

Sandra Úsuga / Purdue University

Resumen

Voces del barrio parte de una mirada interior del barrio a través del poeta-cuentero que canta algunas verdades sobre dicho universo periférico. Las múltiples historias narradas en *parlache* contienen una intertextualidad literaria transformada y además impregnada por lo musical, en especial por el género de la salsa. La *salsa dura*, ritmo transnacional de múltiples raíces, es aún uno de los géneros musicales más escuchados en los barrios populares de la ciudad de Medellín. En este texto se convierte en material de ficción del cual se aprovecha el narrador-guía para dibujar el barrio, permitirse hablar y hacer denuncia social.

Palabras clave: Robinson Posada, *salsa dura*, *parlache*, literatura marginal, Medellín-Medallo

Abstract

Voces del barrio reveals the perspectives of an insider from Medellín's marginalized neighborhoods, a poet-story teller who sings truths about such a peripheral universe. The various stories narrated in the *parlache* dialect draw intertextually from different musical genres, and especially from salsa music. *Hard salsa*, a transnational rhythm with multiple roots is still one of the most listened to musical genres in Medellín's poorer neighborhoods. In this text, salsa dura is the fictional material from which the narrator-guide benefits to portray the sights and streets around him, create a vehicle for self-expression and perform social criticism.

Keywords: Robinson Posada, *hard salsa*, *parlache*, marginal literature, Medellín-Medallo

Todos los hechos lo condenaban, las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él. Con los ojos enterrados en el piso sufriendo las malas jugadas de su existencia, Ramiro recorrió las calles del barrio, la misma esquina con su mismo olor [...] sin embargo, nadie hablaba de su soledad, de aquellos años en la cárcel, de las cosas que hizo y dejó de hacer; de su eterna mala suerte. Parado en la esquina, Ramiro respondió las preguntas que jamás le hicieron. Después de todo su único premio era la vejez, la misma recompensa que recibió su padre Carmelo, la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael. Es una noche de mayo de 1970, Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre.

-Rubén Blades "Maestra vida"

Robinson Posada emplea en su texto *Voces del barrio* (2007) un gran número de canciones de salsa para tejer sus historias. Dentro de éstas se encuentra "Maestra vida" de Rubén Blades, en la que Ramiro desde una esquina barrial narra su vida al son de la salsa. Y mientras tanto, en otra esquina de cualquiera de las comunas marginalizadas de Medellín, lo más probable es que también hoy en día se encuentren varios jóvenes departiendo mientras escuchan la historia de Ramiro y otros temas de salsa con cuyas letras se identifican, puesto que tal vez perciban que además de comunicar sus pesares al unísono, letra, voz y melodía narran sus propias peripecias como grupo de excluidos de un sistema social. Estas letras de salsa repican en el espejo de una realidad que se repite en el tiempo de generación en generación.

Voces del barrio se divide en varios cuentos, poemas y cantos sobre el barrio, la gran mayoría narrados en primera persona del singular y del plural y por una tercera persona omnisciente que es parte de la comunidad. Se comienza con la introducción "Pa'l barrio", que básicamente es la invitación a un recorrido guiado, una fotografía y una descripción física muy detallada que proporciona el narrador, en su papel como guía del lector, quien va a entrar por medio del texto al cuento del barrio. Luego, se continúa con una serie de relatos de vida sobre varios jóvenes, las desapariciones, el constante reto de la población no armada con sus necesidades y la recursividad para subsistir. Se finaliza con una propuesta educativa modificada por la realidad a la que se enfrentan estos jóvenes y la crítica a la falta de oportunidades que les ofrece el entorno social en el que habitan. Algunos de los títulos de los cuentos, poesía y pequeños fragmentos que forman parte de la obra revelan que tanto la oralidad como

los términos coloquiales tienen especial relevancia en el texto en tanto que le aportan musicalidad al mismo: “Malas mañás”, “La nevera”, “El doble bobo”, “Ey por la de atrás”, “Pico y chao”, “Sólo ritmo”, “Rum-Rum, en la moto” y “Común...a”, entre otros.¹

La música y la literatura se han convertido en constantes aliadas estableciéndose una relación orgánica entre numerosas canciones y obras literarias. Ambas se mencionan entre sí a partir de citas textuales que se conectan estrechamente con la caracterización de los personajes y la temática de las obras o en efecto se funden para hilar a profundidad las historias que se quieren comunicar.² En parte de la literatura de violencia en Colombia, la presencia de la música o la alusión a esta es una constante, y es un elemento inherente de varios textos. Dependiendo del tiempo en el cual se recrea cada obra, se observa la inserción de distintos ritmos musicales con los cuales los personajes se identifican intrínsecamente. En el texto que aquí analizo, *Voces del barrio*, la salsa se convierte en material de ficción del que se aprovecha el narrador para dibujar las experiencias de algunos de los jóvenes en el barrio, revelar y representar las problemáticas y hacer denuncia social del ambiente en el que pululan los personajes.

Robinson Posada (1979) y sus obras: Del papel a la acción

Robinson Posada, autor de *Voces del barrio*, es además de escritor, actor, cuentero y docente en la ciudad de Medellín. Nació en el barrio Manrique, el cual en los años ochenta y noventa llegó a ser uno de los más golpeados por la violencia, pero que al mismo tiempo se caracterizó por ser una de las cunas de expresiones artísticas, entre ellas la salsa, el tango y como lo demuestra el escritor, el teatro. Además del análisis de su única obra publicada hasta el momento, *Voces del barrio*, este ensayo resalta los méritos de la vida y obra del autor con énfasis en varias entrevistas que se le han realizado, y en especial, en la que me concedió en julio de 2014. Aunque el ambiente en el cual creció le presentaba opciones limitadas para desarrollar su proyecto de vida, la motivación innata de su padre por las artes escénicas le brindó un modo diferente de esquivar la muerte tan presente en su entorno y la que se había llevado ya a muchos de sus amigos y conocidos.

En las tardes, el padre de Posada de forma empírica, pero motivado por la convicción de aportar cultura a su barrio, dirigía un grupo llamado *Las Estrellas*, conformado aproximadamente por ciento cincuenta jóvenes, a quienes educaba en artes tales como la danza, el teatro y la pantomima. La experiencia con su padre desde pequeño en los años ochenta y más tarde su trabajo con jóvenes en el barrio lo indujeron a seguirse preparando hasta encontrar la posibilidad de acceder a la educación formal. Luego de terminar sus estudios trabajó como docente en colegios ubicados en zonas con población juvenil altamente vulnerable, lo cual hizo reflexionar sobre la lejanía que existe

en muchas ocasiones entre la teoría y la práctica educativa en el aula. En varias ocasiones en medio de balaceras tuvo que idear estrategias de acercamiento hacia estos jóvenes e implementar una práctica pedagógica que se adaptara a su realidad.

La suma de todas estas experiencias en el barrio lo hicieron cada vez más consciente de la importancia de que este lugar, tan señalado por muchos, hablara. Motivado por esta necesidad, fue colaborador en investigaciones con profesores que se interesaron por llevar a cabo estudios sociolingüísticos sobre el *parlache*³ o dialecto hablado por muchos jóvenes en los barrios populares. También en su labor como cuentero creó el personaje *El Parcero del Popular No. 8*, el cual continúa personificando en los diferentes escenarios en los que se presenta. Dicho personaje encarna un joven de barrio que cuenta historias de una comuna cualquiera.⁴ En las varias representaciones que realiza, usa el conocimiento adquirido por su propia experiencia desde niño en el barrio, la educación recibida y por supuesto sus interacciones con los jóvenes de las esquinas a quienes conoció de primera mano. Con este personaje, Posada básicamente mezcla las historias de dichos jóvenes con las de su propia historia de vida.

Además del texto principal de análisis para el presente artículo, *Voces del barrio*, Posada es el autor de una variedad de presentaciones teatrales que no se han publicado aún.⁵ En todas sus obras es notable la constante referencia a Medellín fragmentada en dos ciudades por la brecha socio-económica y por tanto las historias que se recrean corresponden a las vivencias de la ciudad excluida de los años ochenta y noventa, *Medallo*, así llamada por el narrador. Por otra parte, presenta un retrato bastante fidedigno de lugares, comidas, atuendos, y un conjunto de iconografía barrial que le permite al lector-espectador culturalizarse y conocer al barrio más a fondo en su cotidianidad.

Textos como el de Posada y el conjunto de sus otras obras de teatro, aún no publicadas, reclaman reconocimiento y la urgencia de una doble inclusión, aquella que compete a la inclusión social del barrio periférico a Medellín y a la atención de la crítica literaria. Este dramaturgo representa tanto en las tablas como en el texto las diversas luchas por la supervivencia no solo del escritor y activista que habla desde *Medallo*, sino también de las voces de los habitantes del barrio que pululan por su texto para *enfierrarse* (armarse) con el poder de la palabra, como lo indica en la entrevista:

...yo me enfiervo desde el escenario con mi palabra, y con mi fierro, con ese fierro que es el que tengo, no del de apretar. Y... yo me paro desde ahí, desde el escenario y pienso [...] como yo salí adelante, y como me ha tocado también duro, bastante y esforzarme, ver uno... de salir en televisión y de hacer cosas, piensa uno que los otros chinos también pueden.⁶

Además de sus obras y presentaciones teatrales, su

participación en algunos programas de televisión nacional, y la escritura, Posada dirige su proyecto comunitario llamado *La Esquina del Movimiento*, con el cual busca que la gente del barrio recupere la palabra como aquel espacio que no tiene en la ciudad. El proyecto es básicamente una propuesta lúdica de inclusión social que comprende etapas que van desde cómo preparar a los jóvenes para presentar su hoja de vida y entrevista laboral hasta recibir clases de teatro y talleres psicológicos. Todo esto evadiendo ante todo cualquier tipo de señalamiento destructivo hacia la historia de vida y las actividades a las que se dedican los jóvenes participantes.

En su programa, los pretende llevar hacia el camino de la educación y, aunque el factor económico sea siempre el obstáculo, Posada persevera: "...no para que sean actores, porque no nos interesa que sean actores en el medio, sino que el teatro les enseñe y que los ponga frente a otros procesos de vida".⁷ Su propuesta ante un Estado ausente es desde el arte y la literatura. Propone el arte como manera de hacer tejido social y de recuperar la confianza, el poder, la unión comunitaria y la creencia en las entidades gubernamentales. Actualmente, además de las ocupaciones ya mencionadas, Posada es participante activo del programa llamado *Convites para el Posconflicto: Tu paz, darle voz a la paz*, organizado y patrocinado por la ONG FUNUVIDA (Fundación para una Nueva Vida). En suma, es un autor que trasciende la actividad de la escritura a la acción con la comunidad por la que tiene el convencimiento de trabajar.

Literatura marginal y marginalizada

Como vemos, no es un secreto que la perseverancia y la convicción continúan siendo los motores del trabajo de Posada, puesto que de forma osada ha sobrevivido del arte a la vez que lo ha usado para intervenir en la comunidad. El apoyo institucional ha sido limitado. No publicó su obra con una editorial afamada, lo que hace que su difusión sea limitada y su estudio se quede al margen. Ocurre con su texto lo que a lo largo de la historia de la literatura, que muchas voces fueron y son aún silenciadas. Esto, a causa de que factores como el género, la clase social, los medios de producción de la obra, el uso de lenguajes "incomprensibles" y de estructuras de difícil categorización condicionan su valor y la recepción por parte de los críticos. Al salirse de los estándares impuestos por el canon, dichos textos son ignorados por la crítica o bien se quedan en el olvido.

En efecto, en la introducción al texto de Posada, el maestro Gilberto Martínez expone que "Robinson Posada Vargas, Juanito Esquinas, [...], no 'profana' la lengua, ni el habla, [...], si no que más bien nos enfrenta con la descarnada momificación de nuestra burguesa manera de narrar" (Posada 2007, 11). En Colombia, de hecho, no existe un movimiento de literatura marginal como sí lo han tenido países como Brasil, que llegó a captar la atención de la crítica. Es un movimiento que aún persiste con tal fuerza que se ha hecho visible local e internacionalmente bajo la batuta de autores y activistas como el escritor y rapero Reginaldo

Souza da Silva, más conocido como Ferréz.⁸ Ferréz retoma y resignifica el concepto de marginal con el cual la ciudad central denomina a la población periférica y nombra así la literatura producida por escritores periféricos. De este modo, marginal, escritores de gueto, escritura de la calle, *palavramas*, terrorismo literario, son conceptos que despoja de todo estigma y victimización para explicar que ahora los *favelados* tienen a su disposición el poder de la palabra o *palavrama* para realizar su propio retrato de la historia:

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. Quem inventou o barato nao separou entre literatura boa/ feita com caneta de ouro e literature ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto (Ferréz 2005, 9).

Efectivamente, los estudios de Rogerio de Souza Silva (2011) acerca de la literatura marginal sugieren que esta permite desvelar asuntos clave y relevantes sobre estos espacios periféricos y la violencia que los perturba puesto que la visión proviene precisamente de sus pobladores (13-14). Son textos que además solicitan la urgencia de una doble inclusión, la de la comunidad *favelada* y del texto mismo a los beneficios a los que tiene derecho la ciudad céntrica. Además, el término marginal alude a una condición de triple marginalización debido a varias vertientes que limitan tanto la vida misma del autor, como la recepción y circulación de sus obras. Tanto Posada como sujeto escritor, como su producción textual provienen de un espacio marginal, y en este caso la definición de literatura marginal más que para rotular su obra, nos permite entenderla y valorarla a partir de dichas dimensiones a la vez que ser conscientes de que el silencio de la crítica obedece más a los medios de producción y la dinámica de validación en torno a la literatura como institución,⁹ que al valor de su obra como tal.

Por su parte, el crítico Julio Souto Salom (2014) en su estudio acerca de la literatura marginal periférica y el silencio de la crítica nos recuerda que las prácticas de lectura y escritura han sido prácticas culturales elitistas, mientras que lo oral y popular siempre se ha conectado con las clases dominadas. Esto ha hecho que exista todo un universo literario al margen del canónico, y es causa del silencio de la crítica frente a dicha producción cultural. Son producciones que existen pero no son del todo reconocidas en el ámbito académico y escolar. Luego, en dichos contextos de desigualdad simbólica, los actores al margen realizan bien sea apropiaciones paródicas o subversivas de las formas tradicionales o un rechazo contundente a las mismas (3). Sobre el trabajo de Posada se han hecho solo reportes en el periódico y entrevistas en canales de televisión acerca de su historia de vida, y del impacto de su labor con los jóvenes a partir del teatro. Sobre su texto existen unos contados estudios lingüísticos que se enfocan en el *parlache* pero de la crítica literaria casi nada. Es más, debido al alto contenido de

humor en su trabajo, en muchas entrevistas se centran solo en ese aspecto y no en la crítica social que tanto caracteriza a sus obras en totalidad.

La salsa como material de ficción en *Voces del barrio*

Una característica notable de la literatura marginal en América Latina es la presencia de ritmos populares tales como el tango, la salsa y el rap. Curiosamente aunque dichos ritmos hoy en día gozan de fama internacional, en sus inicios fueron rechazados por las élites por provenir de grupos oprimidos. Posada le da forma a su obra incluyendo no solo el uso del *parlache*, sino también aludiendo a géneros musicales intrínsecos a la identidad de las comunidades barriales y periféricas de Medellín. Tanto este tipo de géneros musicales como los dialectos barriales comparten además el hecho de haberse originado como respuestas subversivas a la exclusión social para tener voz y alcanzar visibilidad. Tal cual ocurrió con el desarrollo de la salsa dura, que en los años setenta se caracterizó por lo que podemos llamar casi como un movimiento musical-literario cuyas letras en un inicio narraban y encarnaban la situación de marginalidad de los latinos en Nueva York y posteriormente las experiencias en las urbes latinoamericanas.¹⁰

La salsa como género transnacional se conecta con sus raíces en Cuba y Puerto Rico y la experiencia de los latinos de barrio en Nueva York, y también con las manifestaciones, transformaciones y aportes importantes que tienen que ver con las vivencias en otros países como Colombia, Panamá y Venezuela que se apropian del género, según la etnomusicóloga Lise Waxer en sus investigaciones de la salsa en ámbitos globales y locales.¹¹ Hay acuerdos entre los estudiosos en definir la salsa dura como uno de los ritmos que dio visibilidad internacional a Latinoamérica y que se destacó además por una fusión de una gran variedad de ritmos musicales del Caribe, Estados Unidos, Centro y Suramérica, tales como cumbia, rock, jazz, bomba, samba y son cubano, entre otros.

[...] salsa music also spread to other parts of Latin America, especially Venezuela, Panama, and Colombia—countries with close geographic and economic ties to the Caribbean. Significantly, salsa's lyrics reflected the experiences of the Latino and Latin American black and mixed-race working class, and—in distinction to its Cuban antecedents—songs mirrored the violence and discontent of the inner city. (Waxer 2002, 4).

Aunque la ciudad de Cali ha sido la cuna de la salsa (*dura* y *romántica*) en Colombia, la importancia de este género y la presencia de varios grupos musicales en las diversas regiones forma parte fundamental del crisol de géneros musicales con los que se relaciona el país. Por ejemplo, al maestro Joe Arroyo, que era del Caribe colombiano, se le considera uno de los grandes exponentes del género hasta el día de hoy. En Bogotá, la capital, la salsa

también ha tenido gran acogida, teniendo a la orquesta *La 33* como uno de sus mayores exponentes. De igual manera, en la ciudad de Medellín, este ritmo se quedó y se formaron grandes orquestas que hicieron contribuciones al género. Otro ejemplo es la orquesta de Medellín *Fruko y Sus Tesos*, que fue uno de los grupos musicales de salsa que disfrutó de fama nacional e internacional. Esta orquesta fue fundada por Julio Ernesto Estrada en los años setenta. Asimismo, en la página web de *Pachanga Orquesta y Son* describe que, además del tango, en los años sesenta las calles de Medellín se inundaron de ritmos caribeños, lo que originó lugares diversos de encuentro para disfrutar de este género y ver presentaciones en vivo, según se indica en la cita siguiente:

Ese gusto por la música antillana se afianzó en algunas vías céntricas de la ciudad como Palacé o la Carrera Bolívar, también llamada años atrás, entre San Juan y Maturín: Calle de Los Tambores, dado que en los bares del lugar se reunían de manera espontánea músicos y melómanos que tocaban instrumentos musicales al ritmo de las melodías de las pianolas de la época. A la par con esos establecimientos situados en el corazón de la ciudad, se abrieron en los barrios cafés y bares para escuchar y bailar ritmos argentinos, cubanos y puertorriqueños. Esas cantinas de barriada algunas de las cuales sobreviven hoy en sectores como Manrique, La Toma, Buenos Aires, Barrio Antioquia, Campo Valdés y Guayaquil, además de ser lugares de encuentro y bohemia, también propiciaron la realización de numerosas verbenas callejeras a su alrededor. Jornadas de traspaso y fiesta popular en las que se cerraba alguna vía o se empleaba algún parque para dar paso al jolgorio (Montoya 2011).

Pachanga Orquesta y Son participa en uno de los proyectos teatrales de Robinson Posada llamado *La Esquina del Movimiento*, en el cual ambientando una esquina se mezclan en escena la salsa y el teatro para contar las historias de los barrios populares de Medellín. En este caso, se representa un grupo de jóvenes que en vez de formar un combo de sicarios conforma uno de salsa. El director musical de esta Orquesta, Tito Montoya, como uno de los precursores de la salsa en la ciudad y oriundo de Manrique como Posada, ha dirigido desde los años noventa grupos de salsa. De hecho en los años noventa su primer grupo, Pachanga Orquesta, recibió el primer puesto como orquesta nueva de salsa en la reconocida Feria de Cali.

Además de promotores y artistas que perduran en el tiempo con la salsa, la presencia de la emisora Latina Stereo desde los años ochenta hasta el presente en la ciudad es fundamental y ha contribuido enormemente a la difusión y promoción de este género musical. En sus inicios la emisora realizaba constantemente eventos de salsa en los barrios, cuyos habitantes se convirtieron en su mayor audiencia, y a los que incluso llegaron a llevar artistas famosos de la época como a Cheo Feliciano, por ejemplo. En entrevistas sobre

la celebración de los treinta años de dicha emisora el año pasado, algunos de sus locutores definen a la salsa como la poesía de la calle y destacan la estrecha conexión que hay entre la población de los barrios periféricos y este género.

Es así como *Voces del barrio* (2007, 7) introduce, incluso antes del prólogo, un epígrafe de la canción “Son de los barrios” de Tito Montoya, integrante musical de Pachanga Orquesta: “De Manrique los salseros, que arman rumba en las esquinas; lluevan penas, caigan rayos, nunca pierden la alegría...”. De entrada, esta cita salsera anuncia cuán importante será este género musical dentro de la obra de Posada, y pone al lector en relación directa con la salsa desde la primera línea. Sugiere la gran influencia e identificación que los jóvenes del barrio proyectan al escuchar este tipo de música, pero sobre todo resume la actitud de la población barrial ante las adversidades a las que se enfrentan a diario. Después del epígrafe y haciendo una mezcla entre realidad, ficción y humor, el narrador-guía que se dirige al lector, indica cómo subir al barrio para luego entrar a describir el recorrido por el mismo. El ambiente contextualiza al lector en el universo del barrio: la esquina, las ventas ambulantes, las tiendas, en suma, la vida de fondo de los protagonistas de estas historias.

La voz del barrio con la que se encuentra el lector es la del narrador-guía *Juanito Esquinas Mil Amores No Me Mires*. Esta historia intertextual es una canción de rap de Luis Rúa que contiene un segmento en el coro de un tema de salsa de Willie Colón y Rubén Blades titulado “Te están buscando”. Dicha canción en su totalidad es una advertencia hacia un infractor de la ley, quien según el narrador tiene la maña de irse sin pagar, por lo cual le sugiere que cuide su vida. En contraste en el texto de Posada, en la narrativa que presenta la canción de rap con coro de salsa, se le concede la palabra al buscado, quien amplía la información sobre aquello por lo que lo acusan y se presenta como un rebelde que busca con su actitud reconocimiento en la ciudad. Para esto proporciona detalles de su vida acelerada y efímera, y explica que se propone ser malandro ante la falta de otras posibilidades.

Es igualmente interesante como en esta historia se revela la manera en que el protagonista percibe cómo lo ve su sociedad y sabe que para esta su muerte parece ser la única solución a las problemáticas del país. “Es la manera que tengo de no convertirme un cero a la izquierda, [...] No hay de dónde escoger y la verdad un bandido se prefiere ser, aunque se sabe que en manos de otro la vida se puede perder [...]” (Posada 2007, 19). De entrada este triplemente marginalizado toma el poder de la palabra para cantar su propia versión de los hechos y de las personas que lo señalan, quienes se encuentran representadas en las letras del coro. Al hacerlo, deja claro que su mala maña obedece más bien a las grietas profundas de las que padece la sociedad desigual que habita.

Conforme avanzamos en la lectura, encontramos que la salsa reaparece esta vez en el cuento “La nevera”, donde el protagonista llamado El Mono cita la canción de salsa de Raphy Leavitt & la Selecta, “Siempre alegre”: “vive la vida, mira que se va y no vuelve” (Posada 2007, 23). Las letras de la canción concuerdan con la perspectiva que adopta el Mono para enfrentarse a ciertos desafíos o circunstancias que se le van presentando desde temprana edad y que es bastante similar a la filosofía de otros jóvenes sicarios. La letra sugiere una conciencia de la muerte, de una vida corta, pero al mismo tiempo la impotencia de no poder postergarla, y por esto propone vivirla con intensidad. Éste es el mensaje que precisamente le da el Mono a su amiga Érika antes de que esta le dijese que su madre había muerto en una bomba que él mismo había puesto en uno de los centros comerciales de la ciudad. La vida del Mono transcurre entre el peligro de morir y el rechazo social, pero también entre merengues, tango, salsa, ropa de marca y amores. Aquí la salsa se usa para resaltar la alegría y esperanza de la gente de los barrios a pesar de la adversidad, a la vez que para revelar los modelos mentales de los jóvenes que se dedican al *sicariato* u otras actividades ilegales quienes saben que morirán a una temprana edad. Los investigadores Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao (2011, 15) observan este mismo aspecto dual de las voces de los barrios en sus estudios sobre el *parlache*:

[...] los modelos mentales de los parceros están conformados por una mezcla de valores tomados de la ideología dominante y por los antivalores creados en su grupo social, veamos esos *valores* contraculturales que se han desarrollado en estos sectores sociales. El *parcero* ha introyectado, como ya vimos, los valores de la ideología dominante, pero también ha generado unos contravalores que, en ocasiones, resultan muy evidentes. Estos contravalores chocan y rompen los paradigmas sociales. Por ejemplo, el concepto de vida. Para ellos la vida es efímera, hay que vivir el presente, no negarse ninguna experiencia, por riesgosa que sea.

De manera similar, en relatos como el del “Doble bobo”, “El Toto”, y “Ey por la de atrás”, la salsa cumple varias funciones determinantes. Por un lado, como elemento de identidad cuando se utiliza para amenizar la reunión de amigos en la esquina, antes de que asesinen al protagonista de la historia que se narra. Por otro lado, para denunciar varios detonantes de la situación de violencia y de la respuesta de estos jóvenes a su entorno. Algunos de estos corresponden a las grandes dificultades de los pobladores del barrio para cubrir necesidades básicas como la vivienda y la alimentación, como ocurre en el caso de “El Toto”. También, del mismo modo casi imperceptible en que las letras, los títulos y las citas de salsa se camuflan dentro del texto como material de ficción, lo hacen los modelos mentales de los que hablan Castañeda y Henao en su estudio.¹² Esto se puede notar en “Ey por la de atrás”, relato en el que el grupo de

jóvenes igualan sutilmente el trabajo informal de la venta de dulces en los buses, con el robo como otra fuente de empleo. El robo lo realizan también en un bus en el que terminan haciendo cantar a los pasajeros la frase “los vamos a atracar” (Posada 2007, 24).

En “Sólo ritmo”, de forma magistral, el narrador con una descarga de títulos de canciones de salsa comparte una historia de amor y traición, dedicada a una mujer llamada Ligia Elena, que por cierto es el título de una canción de Rubén Blades. Las letras de la canción de Blades denuncian el racismo y el clasismo a partir del relato sobre una joven de clase social privilegiada que se escapa con un hombre músico y negro, lo que escandaliza a su familia. En “Sólo ritmo” el narrador, quien se identifica como el ex-novio de Ligia Elena, se dirige a ella por medio de títulos de canciones de salsa para reconstruir su versión de los hechos y hacer al tiempo un ejercicio de catarsis. Los títulos de canciones como “Londres”, “No hay cama pa’ tanta gente”, “Ratón”, “Maestra vida”, “Plástico”, entre muchas otras, se usan para hilar la historia desde el primer momento en que vieron a Ligia Elena con otro hombre, hasta el arrepentimiento de la mujer, a quien el narrador despide con el título de la canción “Todo tiene su final” del puertorriqueño Héctor Lavoe (Posada 2007, 38). Esta trama es puro ritmo en el que los títulos de las canciones se confunden con el lenguaje poético y la vida cotidiana de los personajes y del barrio.

En este último relato, como se verá más adelante en el análisis de otros fragmentos del texto de Posada, las descargas, que son los momentos de improvisación en la percusión, se pueden conectar con los estudios de Frances Aparicio, quien los analiza como un elemento estructural de la salsa. Estas descargas son simbólicamente liberadoras y hasta revolucionarias. Aparicio concluye esto a partir de su estudio del poema “Descarga en cueros” de Víctor Hernández Cruz en el que resalta el hecho de que el autor juega con las fronteras difusas que hay entre el baile y el jameo y el disturbio social o la violencia. También describe una semejanza entre las percepciones del presente y del pasado acerca de los ritmos populares por parte de sus detractores, quienes los califican como primitivos, ruidosos, caóticos y subversivos. Esta visión se conecta con la mirada despectiva de los colonizadores hacia la música de los esclavos africanos y el sonido de sus tambores, y también con la respuesta punitiva por parte de las élites latinoamericanas hacia ritmos como la salsa en sus inicios. Un ejemplo fue el caso de Puerto Rico, donde se prohibió el merengue en la primera mitad del siglo XX. Por ende, dichas sesiones de jameo se convierten en espacios de oposición y contracultura para quienes interpretan, bailan y siguen estos ritmos a la vez que los conectan con las prácticas liberadoras de sus ancestros africanos (Aparicio 1998, 83-84).

El barrio, o mejor *Medallo*, visto desde lejos por Medellín se ve ruidoso, caótico, violento y confuso. Lo mismo ocurre

con sus prácticas culturales: la música que allí se escucha, sus modos de hablar y la vestimenta Medellín generalmente las señala, y las percibe como prácticas sin clase, fuera de lugar. A esta visión de afuera se antepone la mirada que pretende ampliar el texto de los relatos de Posada, en los cuales prevalece la voz de un narrador-cantante y un coro que responde o canta conformado por otros jóvenes o la misma comunidad del barrio, apoderándose de la palabra con la cual se hacen su propio retrato. Sus prácticas culturales también, como el tipo el sonido de la música, se confunden con las historias y hasta con la violencia. El narrador no juzga a los protagonistas de sus relatos, ni ofrece una visión binaria de los hechos, es decir, no se limita a calificarlos como buenos o malos.

Es de gran importancia mencionar que aunque en esta obra los textos aparecen separados, en realidad las historias están profundamente conectadas y más que una división tajante cada poema, canción, o cuento representa un capítulo de una vida turbulenta que comparte *Juanito Esquinas Mil Amores* del grupo de jóvenes que encarna las historias. Así como Posada crea un diálogo intertextual con la salsa, lo hace también incluyendo poemas y otros trabajos literarios que funcionan de manera similar. El reconocido poema infantil “El renacuajo paseador” de Rafael Pombo, escrito en 1884 y cuya moraleja es la importancia de la obediencia, es un caso representativo de este dialogismo.

En la adaptación “Rum-rum, en la moto” de Rin Rin Renacuajo se pasa aquí a la realidad del Flaco Paguano en el ambiente de barrio, con una forma de hablar y de vestir que difiere de las de la época de Pombo. Posada critica el papel de una educación homogeneizadora al tiempo que desfamiliariza dicho poema al transformar el vocabulario de Pombo para el contexto contemporáneo de los jóvenes del barrio. Por ejemplo, en esta historia, la palabra combo tiene gran relevancia en tanto puede referirse a un combo o grupo de salsa, o en este caso al combo de sicarios, quienes llegan a una fiesta entonando canciones de salsa de Maelo y Henry Fiol. A la par se menciona la canción “El cantante” de Rubén Blades, lo que se sincroniza perfectamente con la vida de fama y jolgorio de los personajes que se describen, pero que en el fondo está llena de pena y soledad, sensaciones que pretenden olvidar a través del canto.

La intención del narrador en *Voces del barrio* de pregonar y visibilizar realidades de la comunidad barrial va en sincronía con la de cantantes de salsa con mensaje social, tales como Rubén Blades. Según la profesora Bárbara Cruz (1997) en su estudio sobre este cantautor y activista, desde sus inicios buscaba crear conciencia y movilizar las comunidades oprimidas a través de sus letras. Blades tenía la convicción de que la salsa, más que servir como un escape a la realidad, podría en efecto unir a la gente y cambiar sus vidas (43). En las historias de carne y hueso que recrea el narrador de *Voces del barrio* subyace el mismo propósito. De hecho, a medida que se avanza en el texto, este cantante

de historias corrobora que no posee otra arma más que la de la palabra. Esto nos recuerda a las *palavramas* del escritor brasileño Ferréz con su terrorismo literario, a quien mencioné al principio de este análisis y quien se apodera de las palabras que estigmatizan al barrio para precisamente a través ellas comunicar su mensaje de protesta.

Además, es interesante detallar cómo en los inicios de la salsa no solo en las letras, sino incluso en los nombres de algunas orquestas de salsa, su vestimenta, las carátulas de sus discos y los videos musicales se puede ver también esta intención por parte de los artistas, quienes en su mayoría provenían de lugares marginalizados. En otras palabras, el cantante se presentaba así mismo como el señalado, el buscado, el bandido, pero armado de música y letras para narrar todo aquello que había presenciado en su barrio. Un ejemplo es la orquesta *La Conspiración* con títulos de canciones como “La voz” y “Tengo poder” y la carátula del trabajo musical titulado “Ernie Agosto y La Conspiración, Afecto y Cariño”, en la que el combo de músicos porta escopetas con las que le apuntan a otro de ellos. Otro ejemplo lo vemos en el estudio de Cruz sobre Rubén Blades, en el que también cita el caso de Willie Colón, quien hablaba también de estar desarrollando una “salsa-gánster”. A Colón lo apodaban de “el niño malo” y además le diseñaron una de sus portadas como un afiche de “Buscado por el FBI” y solía decir que estaba armado con el trombón y era considerado peligroso (Cruz 1997, 46). Como los jóvenes en *Voces del barrio*, cantantes como Blades hacían música-literaria y buscaban voz y reconocimiento, señala Cruz:

Blades had dreams of creating music that would carry strong social messages and would appeal to Anglo-Americans as well. He feels that his songs are “popular literature that is sung.” As one reviewer put it, the main message of Blades’ songs is “to stimulate thought, to raise consciousness.” One journalist observed that Blades’ songs “are not of partying, but of protest”. (49)

Al continuar con este narrador que se arma con la palabra y la salsa para revelar el barrio, esta vez en “Un Roce De Tales” se describe como una descarga de salsa (Posada 2007, 52) a la salida de la gente de un lugar en el cual se desata un enfrentamiento con armas de fuego. Esta es una canción con nombres de los barrios, similar a lo que hace el narrador con los títulos de canciones de salsa, donde todo se presenta con un sentido lógico y bien contextualizado. También se comparte la historia del Zurdo, quien muere a tiros y a quien sugieren que lo único que se puede hacer es despedirlo con salsa. “Pero, ¿qué podemos hacer? Pues que lo Belén y lo despedimos con salsa” (54). Esto revela los rituales y formas de práctica religiosa de algunos jóvenes, en los cuales despiden a sus muertos con este tipo de música.

La palabra Belén presenta un doble sentido. Por un lado, es el nombre de un barrio, y por el otro, se refiere al acto de velar los muertos. Así mismo, se relatan cuentos de amor, de coquetería, del carácter efímero de la vida, de la imagen de los barrios y de la ciudad que se proyecta en los

medios. “Pero estamos de paso por este Poblado Bosque; salsa y tango, ¿qué más le queda a Medallo? Que mucho agite, que el DIM y que el Nal, que quiubo de Pablo Escobar y que los medios hablan que somos sicarios y que las gordas de Botero... próxima estación Paris (Posada 2007, 54). Los medios simplifican la visión y comprensión de la ciudad en su totalidad y la peor parte se la llevan los barrios, puesto que al etiquetarlos mayormente con imágenes de violencia se da paso a la mera estigmatización a base del desconocimiento profundo de los esfuerzos diarios que realizan para sobrevivir creativamente. A los ojos del narrador de *Voces del barrio*, independientemente de lo que muestren los medios, al barrio también lo representa un montón de poesía y de esperanza.

Esta historia finaliza con una cita de la canción de Willie Colón, “Tiempo pa’ matar”. Con ella quieren expresar la imposibilidad de generar cambios sustantivos a su entorno, puesto que los personajes siguen en la esquina haciendo una mera parte de “la urbanística”. Al parecer, la salsa se percibe entonces como fuente de sabiduría y la música que comprende a los jóvenes, que está cargada de sus historias y que por tanto los conecta, porque las letras se confunden con su lenguaje: “Y el muro sigue ahí y uno pegao, mimetizado haciendo parte de la urbanística, pero la música es sabia. ¡Ey joven!, matando tiempo no es lo mismo. Que tiempo pa’ matar. Me lo grita todos los días mi Medallo” (Posada 2007, 55).

Después de la cita de “Tiempo pa’ matar” de Willie Colón con la que finaliza el cuento anterior, se introduce la historia de una joven llamada Marcela en el relato que sigue, titulado “Eterna Primavera”. Este título corresponde a la canción “Listo Medellín” que el grupo Niche compuso para la Feria de las Flores, fiesta que se realiza en la ciudad anualmente. Ambas canciones funcionan como un espejo de la realidad y se conectan con la historia de Marcela, una joven del barrio a quien se describe como atractiva y a quien le resulta una oportunidad en Japón, según la gente del barrio como trabajadora sexual. Ésta desaparece y su madre se enloquece. En esta historia se despide a la joven en el aeropuerto con la estrofa de la canción de Niche: “Medellín eterna primavera, son tus mujeres rosas que adornan el jardín del Valle de Aburrá” (Posada 2007, 57). Marcela, en un ambiente sin futuro, se exporta como las flores. El narrador irónicamente establece una conexión entre la canción, que es un himno de tan importante evento en la ciudad, con el futuro que le ofreció el lugar de la eterna primavera a la joven desaparecida. La música, los nombres de los barrios, y las historias se fusionan para servir como la lengua del marginado tal como observó Aparicio (1998, 195).

Esta misma denuncia de los desaparecidos tiene eco en el cuento de “El Zarco”, quien por razones políticas desaparece y su madre pasa a la lista de las mujeres que buscan a sus hijos en el país. Para ilustrar la situación de El Zarco el narrador termina de forma sagaz con el coro de la canción “Desaparecidos” de Rubén Blades:

Y a dónde van los desaparecidos, busquen en el agua y en los matorrales, y ¿por qué es que se desaparecen?, porque no todos somos iguales; y cuando vuelve el desaparecido, cada vez que lo trae el pensamiento, cómo se le habla al desaparecido, con la emoción apretando por dentro. (Posada 2007, 70)

Voces del barrio finaliza con el cuento “La esquina”, lo que da una sensación de circularidad a la obra, puesto que la esquina también fue el punto de partida del narrador. Aquí el traqueteo de las balas se describe como la melodía que tuvieron que componer para recordar los caminos azarosos por los que se mueven. Para finalizar, se presenta una propuesta educativa, a fin de llamar la atención de la sociedad acerca de las opciones tan limitadas que les ofrece y la marginalización a la que los han condenado. La “madre putativa” como llaman a “La esquina” se convirtió para ellos en la madre calle que los ha adoptado. En el desocupe de “La esquina” se les ocurre la idea de montar una escuela de sicarios. La propuesta educativa es una desfamiliarización de lo que sería un programa universitario. Está dividido por semestres, y de forma creativa se presentan los cursos obligatorios que un joven tendría que completar para graduarse de sicario. Dentro de la sección de cursos obligatorios aparece la materia de “Salsomanía” (Posada 2007, 89), lo que comprueba el rol tan importante de la misma para la identidad de estos jóvenes.

Como he mostrado en este análisis, la presencia e importancia de la salsa en la obra es una constante y se usa como material de ficción de varias voces del barrio que comunican sus experiencias. Tal como se pensó en los inicios de la salsa, el joven narrador-guía, que transmite de forma testimonial a la vez esta colección de voces, expresa sus verdades sirviéndose en gran parte de este género musical, el cual se confunde con la ficción, de tal manera que el narrador o los narradores van configurando su historia con el lector, provocándole llanto y risa. Esto los conecta otra vez con el objetivo que tenían algunos artistas de salsa de hacer música con una narrativa cargada de humor y cruda realidad y así generando una tensión entre el aspecto lúdico de la salsa y la emisión de un mensaje social o letra triste.

Al mismo tiempo, desde la esquina el narrador-guía ofrece la perspectiva de una línea de distinción difusa entre los dos tipos de combos, el de la salsa y el de los jóvenes sicarios que se funden para pedir con urgencia nuevos tipos de intervención en las comunidades marginadas. Tanto los instrumentos para unos como las armas para los otros, constituyen la herramienta principal de comunicación de un grito de protesta. El *parlache* que es un dialecto social altamente musical, se asemeja a la voz del cantante quien posibilita desenmascarar a la vez una sociedad hipócrita que aunque usa sus servicios los rechaza, margina y castiga.

Es así como se observa que los elementos que se conectan con la identidad del barrio, tales como los tipos de música que se escucha, la vestimenta, las decoraciones

en las casas y en las calles, y el habla, entre otras, en lugar de ser tratados como maneras despectivas de hablar del barrio, o usarlos para estigmatizarlo, el narrador los utiliza como la herramienta principal de comunicación: toma la palabra como arma para llevar el mensaje del barrio que está dentro de *Medallo* hacia el público espectador que muy probablemente habita en Medellín. En un texto condimentado con el género de la salsa, la sensación que nos transmite este narrador no es en ningún momento de enajenamiento; por el contrario, el narrador es parte de la comunidad y eso se percibe indiscutiblemente en toda la obra.

Posada, como habitante y escritor periférico, describe la palabra, la música y el teatro como las herramientas que convirtió en armas de empoderamiento para darle dirección a su vida y hoy en día a la de los jóvenes en situación vulnerable. En la entrevista realizada, este autor dimensiona el acto de tomarse la palabra “impregnada de parlache, musicalidad y humor” como una manera no violenta de confrontación del barrio con el público lector-espectador. Así busca que éste se acerque a la comuna no bajo el típico señalamiento despectivo que se realiza de la misma, sino demostrando que el barrio también es sinónimo de producción cultural y de arte, y que a pesar de la violencia, está lleno de propuestas para la resolución de los conflictos.¹³

Para Colombia, en momentos como el actual, en el cual el país está realizando por fin esfuerzos por la recuperación y el mantenimiento de una memoria histórica centrada en las víctimas del conflicto, es crucial oficializar las voces que provienen de espacios que han sido marginalizados en el tiempo. Estudiar sus escritos y propuestas artísticas propiciaría un puente de diálogo con las voces de la élite intelectual y generaría de este modo discursos más incluyentes. Dicho diálogo favorecería una representación más cercana de lo que llamamos realidad y el reconocimiento paulatino de estas voces y sus contribuciones. Robinson Posada no es aún muy conocido por la crítica y aunque en las entrevistas y presentaciones se resalte en especial el alto grado de doble sentido y de humor que le inyecta a sus obras, estas no buscan solo producir risa, en el trasfondo están cargadas de reflexiones profundas y serias, llenas tanto de denuncias como de propuestas a las diversas problemáticas de los barrios.

Para concluir, la salsa en esta obra sirve para enfatizar elementos diferentes en las historias que se narran y para crear ironía y humor grotesco. Este género musical se metamorfosea en distintos formatos textuales, ya sea en cuento, canto o poema. De igual manera, se aprovecha para revelar la versión no oficial de la historia del barrio, al igual que para reconocer a los desaparecidos, describir la injusticia socio-económica, comunicar los sonidos violentos del barrio y finalmente involucrar al lector. Tal como es imposible para un salsero escuchar salsa y no moverse, al leer estos cuentos el lector no puede sino involucrarse en las historias. La salsa representa y revela al barrio en la obra.

Notas

- 1 Además, se incluye un glosario de términos de *parlache*, que se refiere al dialecto que usan los jóvenes protagonistas de lo narrado.
- 2 Ver por ejemplo, “Maquinolandera” (1976) y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (1976) en el texto *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré, “Letra para salsa y tres soneos por encargo” (1979) por Ana Lydia Vega en *Virgenes y mártires* (2002), *When the Spirits Dance Mambo: Growing Up Nuyorican in El Barrio* (2004) de Marta Moreno Vega, *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, y *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, entre otras obras.
- 3 Castañeda y Henao han llevado a cabo varios estudios lingüísticos sobre el *parlache*. En uno de sus estudios lo definen como “una variedad argótica, producto de la heterogeneidad social y cultural de la sociedad medellinense y colombiana. En las ciudades colombianas y en particular en Medellín encontramos grandes asentamientos urbanos periféricos, a donde ha llegado una masa poblacional, que en la mayoría de los casos, no logra insertarse de manera adecuada en la sociedad urbana. Toda esta situación conduce a la formación de una contracultura que produce una variedad lingüística, que expresa la nueva realidad que viven estos grupos sociales” (Castañeda y Henao 4).
- 4 La ciudad de Medellín en su totalidad se encuentra dividida en comunas y dentro de estas se ubican los diferentes barrios que la conforman. No obstante, con el tiempo el término comuna ha cambiado y se ha usado para agrupar a los barrios periféricos, muchas veces con un tono peyorativo.
- 5 Para nombrar algunas: “Los Príncipes no son como los pintan”, “Las pilloaventuras”, “La sociedad de los parceros”, “Olor a barrio”, “Niños malos”, “Navidad con el parcerero” y “Las cartas de Juaco”.
- 6 Robinson Posada, entrevista personal, julio 14, 2014.
- 7 Robinson Posada, entrevista personal, julio 14, 2014.
- 8 Rogério de Souza Silva en su texto *Cultura E Violência: Autores, Polêmicas E Contribuições Da Literatura Marginal* (2011) ofrece un panorama bastante amplio acerca de la historia de la literatura marginal en Brasil en sus diversos movimientos: por un lado el de la poesía marginal de los años setenta que formó un grupo de intelectuales ante la represión militar y por el otro el movimiento de literatura marginal más reciente en el que se centra el estudio de De Souza, siendo Carolina Maria de Jesus una de las precursoras y dirigido hoy en día por el autor y activista Ferréz. Ver también los textos *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica* (2005) de Ferréz; y *Vozes dos porões: A literatura periférica/marginal do Brasil* (2011) por Alejandro Reyes.
- 9 Para ahondar en el tema de la sociología de la literatura ver también los estudios de *La institución de la literatura* (2014) de Jacques Dubois, traducido por Juan Zapata.
- 10 Dentro del género de la salsa, la salsa dura es el ritmo que se originó en los años sesenta y setenta en la ciudad de Nueva York. Se caracterizaba por la presencia de las descargas o improvisaciones de percusión, en especial del timbal. También por letras en cuyos temas se narran las vivencias del barrio marginal, no solo en Nueva York sino también en las urbes latinoamericanas. Esto la diferencia de la salsa romántica, la cual surgió en los años ochenta y se caracteriza por presentar ritmos más lentos y tratarse de temas de amor.
- 11 Para ampliar la visión sobre la historia transnacional de la salsa ver estudios como *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music* (2002) de Lise Waxer. También la investigación de Frances Aparicio *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures* (1998), Bárbara Cruz Rubén *Blades: Salsa Singer and Social Activist* (1997) y Patria Román-Velásquez con su estudio titulado *The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity* (1999).
- 12 Castañeda y Henao explican por ejemplo como para algunos jóvenes de los barrios actividades ilícitas, como el robo, la venta de droga y el asesinato son percibidas como un trabajo normal (Castañeda y Henao 13).
- 13 Robinson Posada, entrevista personal, julio 14, 2014.

Obras citadas

- Aparicio, Frances R. 1998. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Music/culture. Hanover, N.H.: University Press of New England.
- Blades, R., Ledezma, G., Rondón, C. M., Colón, W., & Rubén Blades Archives at Harvard University. (1980). *Maestra vida*. New York, N.Y: Musica Latina International.
- Blades, R., *Te estan buscando*. (n.d.). (Siembra: album original entièrement remasterisé: 3 bonus tracks.)
- . 1983. *Ruben Blades greatest hits*. S.l.: Musica Latina International.
- . 1992. *The best*. United States: Globo Records.
- . 1987. *Doble filo*. S.l.: Fania.
- Caicedo, E. A. 1982. *Que viva la musica*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Castañeda N., Luz Stella., y José Ignacio Henao S. 2001. *El parlache*. 1. ed. Caminos. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2011. “El parlache y los modelos mentales”. *Katharsis* 11: 7-26.
- . 2001. “El lenguaje marginal: expresión simbólica de la exclusión urbana”. *Territorios* 6: 101-117.
- Colón, W. 1990. *Tiempo pa’ matar*. Frankfurt: Messidor.
- Cruz, Bárbara. 1997. *Rubén Blades: Salsa Singer and Social Activist. Hispanic biographies*. Springfield, NJ: Enslow Publishers.
- Dubois, Jacques, y Juan Zapata. 2014. *La institución de la literatura*. Primera edición en español. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Fania All Stars. 1998. *Los Bravos Fania: Vol. 1*. S.l.: Jerry Masucci Music.
- Ferré, R. 2000. *Papeles de Pandora*. New York: Vintage.
- Ferréz. 2005. *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro, RJ: Agir.
- Gran Combo de Puerto Rico. 1990. *No hay cama pa’ tanta gente*. La Laguna (Tenerife: Manzana Producciones Discográficas.
- Grupo Niche. 2004. *Los 30 mejores*. Miami: Reyes Records.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio de Negret, y Ángela Inés Robledo. 2000. *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*. 1. ed. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- La Conspiración, 1972. *La Conspiración*. United States: Vaya Records.
- Lavoe, H., Colón, W., & Fania All Stars. 2007. *La voz*. Miami, Fla: Fania.
- Leavitt, R., & Selecta (Grup musical). 1983. *Siempre alegre*. Florida: TH-Rodven.
- Lugo, F. C., & Vega, A. L. 2002. *Virgenes y mártires: (cuentos)*. San Juan, PR: Editorial Cultural.
- Mejía, V. M. 1973. *Aire de tango*. Medellín: Ed. Bedout.
- Montoya, Tito. 2011. *Pachanga Orquesta y Son*. http://www.oragora.com/cgi/forum1590.cgi?numforum=15900&codep=&th=1&nbpage=41&sortmg=20&thread=2052&trimv=2&rec=&rech_op=&champ=&read=2050-0&session=4a8ebe2574cd159e. Web. (Abril 20, 2011)
- Moreno V., M. M. 2004. *When the spirits dance mambo: Growing up nuyorican in el barrio*. New York: Three Rivers Press.
- Pivetta de Oliveira, Rejan. 2011. “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária”. *Ipotesi, Juiz de Fora* 2: 31-39.
- Posada Vargas, Robinson. 2007. *Voces del barrio*. Medellín: Impression Offset.
- Puig, M. 1996. *Boquitas pintadas*. New York, N.Y: Penguin Books.
- Rodas Quintero, Catalina. 2014. “El parcero es la voz de los barrios”. *El Espectador*, abril 2014.
- Román-Velázquez, P. 1999. The embodiment of salsa: Musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity. *Popular Music: a Year Book*.

- Reyes Arias, Alejandro. 2011. *Vozes dos porões : A literatura periférica/marginal do Brasil*. Tramas urbanas, série 3, v. 6. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Silva, R. S. 2011. *Cultura e violência: Autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo, SP, Brasil: Annablume.
- Souto Salom, Julio. 2014. “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”. *Revista Chilena de Literatura* 88: 235.
- Virviescas Gómez, Pastor. 2008. “Róbinson vivió para contarla”. *El Colombiano*, junio 2008.
- Waxer, Lise. 2002. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge.
- Yglesias, P. E., Harlow, L., Pérez, R., Grupo Fantasma, Mecánica Popular (Musical group), Flowering Inferno (Musical group), Conjunto Siglo 21, Bio Ritmo (Musical group), 2015. *The rough guide to psychedelic salsa*.