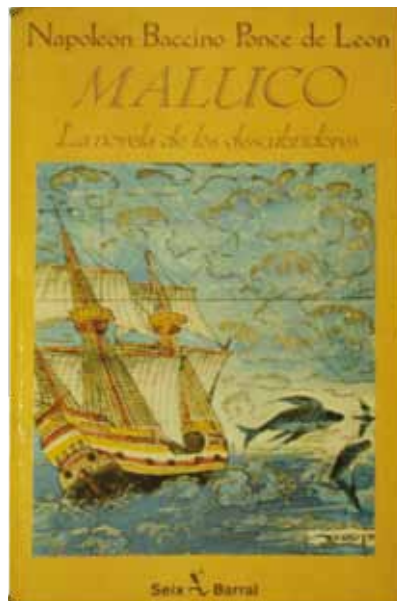


MALUCO,

NOVELA BRILLANTE DEJADA DE LADO

Jairo Morales Henao

Vargas Llosa lo ha repetido: la eficacia de una novela depende de manera decisiva de la voz narradora, de su acertada construcción. Es el personaje más decisivo, reitera. También depende ese logro de otros factores, desde luego, pero la voz que la cuenta debe poseer un vínculo individual con la historia tan objetivo o entrañable, que, además de detentar una credibilidad arrolladora, justifique plenamente su acto de contarla. Si lo consigue, obtendrá asimismo el reconocimiento de su presencia en ella, de su lugar particular en la estrategia narrativa. Y en *Maluco*, novela del escritor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León (Montevideo, 1947), el



cumplimiento de esta exigencia estética se realiza de manera tan sobresaliente, que una vez terminada su lectura no es posible pensar que haya podido ser escrita desde otra

perspectiva, que alguien distinto al bufón Juanillo Ponce, “natural de Bustillo del Páramo”, la haya podido narrar con tal fuerza avasalladora, entre otras cosas porque la vida le va en ello: de lo veraz y completo de su relato escrito, tanto como de su fuerza persuasiva, depende la posibilidad de que el rey, su Alteza Imperial Carlos V, destinatario directo y exclusivo de aquella misiva extensa, haga justicia y se apiade de quien le sirviera en la expedición de Hernando de Magallanes, porque “...otra vez los perros de la necesidad me acosan, ahora en la vejez, perdidas ya mis artes para mover a risa —porque ¿quién quiere como bufón a un hombre que ha arrimado a la parte triste de la

edad?—”. El ruego es explícito: “Quizás ello os determine a interceder ante vuestro hijo, nuestro amado Felipe, para que se me restituya la pensión que, por andar por pueblos y plazas indagando nada más que la verdad, se me quitó”.

La decisión de que sea un bufón quien cuente la historia constituye todo un acierto de estrategia narrativa. Encargado de divertir a la tripulación, se verá libre de un puesto fijo y esclavizante que limite sus movimientos. Podrá ir y venir libremente por todos los recovecos de la embarcación a la que se le destina, *La Trinidad*, desde la que Hernando de Magallanes, capitán general de la expedición, ejerce la autoridad máxima sobre las otras cuatro naves que compartirán su destino. Su asignación a la nave principal y el hecho, construido poco a poco por el relato, de convertirse en la única compañía casi constante de Magallanes, quien le toma cierto cariño y, por decirlo así, lo recluta para que en las horas muertas o de duras melancolías reprimidas le fabule una historia muy particular, le abren la posibilidad a Juanillo de entrar ocasionalmente a otras naves. Sólo Magallanes está por encima de él en esa libertad de movimientos, lo que fortalece el relato porque así el rey, y, de paso, nosotros lectores, asistiremos a algunos episodios extraordinarios ocurridos en y con algunas de las otras embarcaciones. Pero, entre los muchos componen-

tes que se podrían citar, es obligatorio destacar otro entre los más acertados para hacer del narrador el poderoso haz de credibilidad de su propia historia: lo oímos y vemos en su función de contador de historias para el entretenimiento de toda la tripulación. Escuchamos algunos de sus relatos como si estuviéramos sentados entre aquella lejana marinería o al lado de Magallanes, quien lo llama en sus horas negras para que le invente (le mienta) lo que en el momento hacen su esposa e hijos en España. Magallanes cierra los ojos y Juanillo cuenta. Juanillo juega a creer que ve las escenas que narra y describe, y el capitán a creer que aquello es cierto. En este juego entre los dos, de quien nadie más que nosotros los lectores participa, la novela encuentra una de sus más conmovedoras epifanías, porque tales momentos son de hecho una alusión metafórica del arte de la ficción, del acontecimiento universal de contar historias, imagen de la profunda necesidad del hombre a la que responde, a su condición de paliativo feliz para los vacíos y horrores de la vida. Veamos un ejemplo de cómo puede dar comienzo una de aquellas sesiones:

Luego volvimos a quedarnos callados y quietos. Escuchando el ruido del viento. Y la nieve comenzaba a caer.

—¿Cómo puedes dejar a una mujercita así, tan bella y tan frágil, sentada toda la

noche en un sillón, esperándote?— dije de pronto ante mi propia sorpresa.

Él se incorpora con trabajo y me mira perplejo.

—¿La ves? —dice—. ¿Qué hace?

Esta vez no es un juego, la veo sin proponérmelo, a pesar mío, y creo que él lo sabe por la forma en que me interroga.

—Se ha quedado dormida en un sillón, esperándote — respondo—. Ha estado...

Esta presencia de historias subordinadas dentro de la historia central conoce otra cumbre narrativa dentro del relato: los meses en los que toda la tripulación de *La Trinidad*, sin diferencia de oficio ni rango, encuentra en el contarse historias unos a otros, más inventadas que veraces, sin que la mentira abierta sobre sus pasados les signifique un obstáculo, ni los detenga tampoco el saqueo de episodios que pertenecen en rigor a la infancia o la juventud de algunos de sus compañeros (con la anuencia y hasta complacencia del saqueado), encuentran, decimos, el único escape para paliar uno de los cercos más terribles que les tendieron el hambre que resuelven comiendo ratas o chupando cueros humedecidos, la sed que calman bebiendo un agua putrefacta, el calor, la enfermedad, el desarraigo, la desolación de ese mar desconocido, el miedo, la muerte y la incertidumbre sobre la

posibilidad de llegar al Maluco. Y el narrador no sólo cuenta que esto ocurre, sino que nos reproduce algunas de esas historias y hasta algunos de los juegos verbales a los que recurren los marineros en su desesperación cuando las historias escasean. “Platicamos todo el día y casi toda la noche. Dormimos poco y hablamos mucho. Como para llenar el gran vacío que nos rodea. Y el propio vacío interior. Y el de las tripas también”. En esa desesperación de alma y tripas ninguno se sustrae a la fascinación de esa puerta que les ha abierto el bufón para que escapen por ella de su miseria. Ninguno se pregunta si tiene talento o no para contar, simplemente cuenta, no hay alternativa. Desde luego, este capítulo séptimo resiste otra lectura que la anecdótica aquí reseñada, y que tiene su valor de humanidad, claro está. El contar en el hombre es algo más que circunstancial, que episódico: es una cifra profunda de su humanidad, un mecanismo de defensa contra la adversidad y las miserias de la vida. En el soñarnos unas vidas mejores que las deparadas por el destino y la historia encontramos una compensación y una vía de escape, la mejor posible. Se representa ahí, se reactualiza así, la raíz profunda de la razón de ser de la literatura, el núcleo de su vitalidad, de su aliento perenne cuando es otra cosa que un gesto de la vanidad, cuando es. Se narra por me-

dio del párrafo que alude y sintetiza, pero se le da más vida al hecho al representarlo, como ocurre en el teatro, al escenificarlo en episodios donde los personajes actúan y toman la palabra.

Y el relato de Juanillo Ponce hace mucho más que informar con exactitud a su rey, que “ser digno de fe y crédito”, que superar en veracidad lo escrito por los cronistas de Indias, quienes en su casi totalidad no habían vivido el viaje, sino que escribieron de leídas y oídas sobre el descubrimiento y la conquista (“Y si el relato puntual y verdadero de nuestras miserias, relato que en un todo falseó vuestro cronista Pedro Mártir de Anglería...”), hace mucho más que eso: recluta a su rey para la expedición, lo sumerge en ella, se la hace padecer paso a paso, con la intensidad de una venganza, léase: nos la hace vivir a nosotros, sus lectores, que leemos con anterioridad lo que leerá Carlos V. Y el narrador consigue esa subyugación del lector por su compromiso total con el viaje, por su enorme talento y su sensibilidad extraordinaria, no para recordarlo plácidamente, sino para repetir la película, sin escatimar sus escasas pero excepcionales glorias ni sus muchos infiernos. En letras más claras: se distingue por arrancarle al lenguaje sus más altas posibilidades expresivas. Cada frase se extiende con la máxima tensión, sea su registro descriptivo, hu-

morístico, sarcástico, poético, sensorial, narrativo, melancólico, trágico o reflexivo. En esa alerta insomne de una conciencia de estilo que no se conforma con nada distinto al máximo brillo, fuerza e intensidad, funda la novela otra de las piedras ancilares de su eficacia fascinante, de su fuerza arrolladora. No es ninguna exageración afirmar que en este sentido la lectura de *Maluco* es una experiencia lingüística literaria de primer orden. No es posible hallar una línea en que ese furor por mantener el relato en un horizonte de la mayor exigencia se haya echado un sueñecito, permitiéndose la negligencia de una frase inocua, de un relleno, de una floritura decorativa, de una chabacanería, de un bajón prosaico. En cuanto narrador, los ojos del bufón, cuya genealogía literaria descende sin duda de los héroes de la picaresca española, no saben del reposo. Todo lo escudriñan para incluirlo en el relato, para recrearlo, para que el lector, en efecto, reviva el drama.

Escribir en ese horizonte conduce a Juanillo, ya lo anotamos, a narrar tanto como a representar, a resumir hechos y situaciones tanto como a recrearlos, y aun a recurrir al canto, al poema, como en el episodio conmovedor de la muerte de Magallanes (p. 252 y ss. de la edición de Seix Barral, 1990), del que ofrece a continuación también la versión realista, no

sin corrosiva ironía, porque implica una concesión en aras de la claridad de Carlos V y, de paso, de la tranquilidad del lector limitado, de aquel que no puede abandonar las fronteras de la racionalidad. Pero la poesía es una constante. Poesía entendida, claro está, no como empalago, sino como la aspiración de que frase a frase el texto rinda, como ya lo anotamos, la máxima potencia expresiva, de manera que el viaje, más que leído por el rey, sea vivido por él palmo a palmo. No es solvencia “natural”, es brega, es voluntad de estilo:

Los oídos no alcanzan a distinguir los sonidos que se superponen: el ruido de los cascacos, el rechinar de los arneses, el rumor de las escamas de hierro con que se cubren los guerreros, el tintinear de los cascabeles de Juan Serrano, el entrechocar de metales, el murmullo de las sedas, el sonido opaco de los terciopelos, el resoplar de los caballos, las voces de los hombres.

Igual ocurre con la presencia del olfato, el tacto, el gusto y la vista, como en el siguiente, uno de los numerosísimos y espléndidos párrafos donde el valor visual, plástico, de las imágenes, adhiere a una incuestionable filiación barroca americana, que viniendo sin duda de Alejandro Carpentier, se puede afirmar que alcanza y sobrepasa el nivel del maestro en muchos apartes, y, sobre todo, sosteniéndose en ese horizonte en toda la exten-

sión de la novela, que en este aspecto no conoce de bajones:

Pero lo que captó mi atención fueron los peces, Majestad. En mi vida imaginé formas y colores más caprichosos y llamativos. Eran como joyas, don Carlos. Joyas que harían empalidecer de envidia a la mejor vestida de las mujeres [...] Joyas creadas por el delirio del más grande de los oribes reales. Para las que no habría joyelero encargado de guardarlas. Ni joyero capaz de copiarlas. Joyas del francés: *joie*. Y del latín: *iocus* [...] Y de infinitos materiales preciosos. De malaquita verde. De azurita pulida. De lapislázuli intenso y duro como el océano. De jade moteado. De ámbar. De cornalina roja como la sangre. De amatista. De jaspe veteadado. De pórvido, como el vaso en el que guardas los perfumes. De cristal. De sardónica, en suntuosas monturas. De nácar. De ébano. De amaranto. De oro. De diamante azul y de diamante rosa. Peces como peces, los menos. Y peces como joyas, los más. Peces de mosaicos bizantinos. Como vitrales de Reims. Como bronces italianos. Como esmaltes de Venecia, con dibujos dorados sobre fondo azul y blanco [...].

La laguna toda es un joyero, un estuche precioso y turquí, una caja líquida para una joya líquida [...] Y un relicario de más significación para tu reinado que el que guarda el brazo con el que Carlomagno manejaba su espada *Joyeuse*.

No olvidar que se descubría un mundo, un paisaje, una flora, una fauna y un hombre inusitados para el hombre europeo, y que el impacto debía ser tremendo. Y el relato debe reflejar eso, ese mundo nuevo que entraba a raudales por unos ojos asombrados. No, pues, preciosismo estilístico, que, si vive en el ánimo poética del bufón que escribe, se encuentra orientado por el interés de obtener la atención del rey, por arrancarlo de la distancia en que lo ubica su situación palaciega para sumergirlo desde un comienzo en el vértigo de aquel viaje terrible, porque en capturar su interés deposita la esperanza de que se le restituya su pensión. Esa intención utilitaria es el fundamento de una diferencia cualitativa notable con *El siglo de las luces*, donde ciertos apartes descriptivos no están ligados directamente al cuerpo central de la narración, que podría por eso prescindir de ellos, sin que esto signifique desconocer que cumplen con mucha eficacia una importante función paralela al eje narrativo: darle consistencia a la geografía y topografía del Caribe, fundar literariamente su denso y rutilante ámbito sensorial. En *Maluco* las párrafadas descriptivas cumplen idéntica función pero bajo el apremio de las necesidades del bufón:

Cierre Vuestra Majestad don Carlos los ojos a los empolvados secretarios y las ro-

sadas damas que pueblan sus palacios entre mármoles de Italia y tapices de Oriente, y llene sus reales pupilas con la imagen de cinco negras naves abriéndose paso presurosas hacia los confines del mundo conocido y más allá. Deje que lo penetre el escozor de la sal y el estruendo de las olas, sienta en sus imperiales tripas el incomparable sabor de las náuseas y, en nuestro honor y memoria, no agregue canela ni clavo al vino, ni pimienta a su carne de buey, ni azafrán a sus guisados de faisán, ni menta, ni jengibre, ni...

De esta manera, con no muchos miramientos, Juanillo le recuerda a su rey que si en su mesa goza de las especias, es gracias a esa expedición en la que él participó, y de la que no regresó sino una de las naves, y dieciocho de los doscientos treinta y siete expedicionarios que partieron el 10 agosto de 1519 y regresaron el 8 de septiembre de 1522, lo que se corresponde con la verdad histórica de la expedición de Magallanes, respetada por el relato en sus líneas generales, aunque altera en pasajes importantes (en la novela, por ejemplo, se pierde, ya puerto adentro de regreso por el río, la carga de especias que habían logrado conservar; en la realidad histórica el cargamento se salvó y de esa manera no sólo se cubrió la inversión, sino que la ganancia fue considerable, tal era el valor desmesurado de las especias entonces: fue

en búsqueda de la pimienta, el comino, la canela, el azafrán y el clavo que se organizó la expedición a Maluco, no de oro) cuando lo demandan las metas narrativas, y suple con la imaginación lo que archivos y cronistas de Indias no ofrecen a un novelista, para quien la historia es un anclaje sólido de partida, inevitable, además, pero sólo eso.

Porque si no cabe duda acerca de la condición de *Maluco* como fragmento de época —no únicamente por basarse en un episodio que tuvo efectiva existencia histórica, sino porque esa época precede y continúa el trozo de ella que es la novela, marca que gravita en sus 316 páginas—, tampoco cabe dudar de que lo ficticio es la piedra de toque de su realización como hecho estético brillante, es la imaginación la que extiende su estela a lo largo de la tela, la que inventa, la que cuenta el detalle de los grandes episodios, la que les da vida y despliega en la sucesión de pequeños y a menudo inocuos acontecimientos, la que recrea los momentos estelares y también hace sentir el peso y la densidad de los lapsos en que la monotonía, la incertidumbre, el miedo, el hambre, el frío, la soledad, las inmovilizaciones de meses a que los somete ya la falta de vientos, ya el invierno, las rivalidades entre los capitanes, las conspiraciones y las brutalidades espeluznantes con que son reprimidas por Magallanes, o la

muerte, se toman el protagonismo de la narración, como en su momento lo hacen la exaltación de descubrir islas nuevas o nuevo territorio continental del Nuevo Mundo, conseguir alimento abundante en alguna costa, hacer amistad con estas y aquellas tribus, cambiarles cuentas de vidrio por oro, reiniciar el viaje después de inmovilidades de semanas o meses, y la mayor de todas, de manera especial de Magallanes: el hallazgo del estrecho marítimo que comunicaba al Atlántico con el Pacífico, cumpliendo así el objetivo de la expedición: dirigiéndose hacia Occidente, encontrar una ruta que llevara a Oriente, en busca de la Isla de las Especias, y abrir rutas comerciales con Asia.

Para narrar semejante viaje, la primera circunnavegación por el globo terráqueo, y atrapar y mantener el interés del lector, el apetito narrativo de la voz narradora tenía que ser total, como se corresponde con lo que debió ser el deslumbramiento de descubrir lo que Vespucci llamó, porque lo era, el Nuevo Mundo, y no lo que Colón creyó hasta su muerte que había descubierto: las Indias Orientales. Y para conseguir y sostener ese interés, el novelista uruguayo sumó otras estrategias a las ya mencionadas de construir una formidable voz narradora y asumir una voluntad de estilo que no descuida su tensión en ninguna línea (estilo que cambia sus registros y tonali-

dades): aquí y allá la voz narradora pasa de la primera a la segunda persona, y de ésta a la tercera, esos desplazamientos de perspectiva se repiten cada cierto número de páginas, con lo que consigue darle una gran vivacidad al relato y afianzar la ilusión de cercanía del lector con lo narrado; también le apunta a esto sirviéndose de variaciones en el uso de los tiempos gramaticales. La narración en pasado: “Sepa Vuestra Majestad que estuvimos veintinueve días...”, ha sido antecedida por un aparte en presente: “El río se desliza ahora bajo las naves y la tierra gira...”, alternancia no rígida, pero sí constante y que atraviesa hasta el fin todo el relato, contribuyendo a la fuerza subyugante que señalamos en el relato.

Sin dejar de ser carne de la narración, irrumpen apartes investidos con el esplendor de un poema bien logrado por el brillo de sus imágenes y el ritmo cadencioso que consiguen gracias a distintos recursos. Esos apartes ofrecen un disfrute autónomo, sin que pierdan por ello, insistimos, su ligazón esencial al eje episódico de la historia. En la tercera página del capítulo IX comienza cada párrafo de esa página y la siguiente con las mismas dos palabras: “Una tarde”. Reprodúzcanos apenas una muestra:

Una tarde que no ha tenido mañana. A la que no seguirá la noche. Una tarde nada más.

Una tarde para no creer en nada. Para no creer que Odoardo esté mandando a Enrique a la isla para pedir permiso al rey y enterrar allá a los muertos. Una tarde sin muertos. ¿Entiendes a lo que me refiero, Alteza?

Una tarde para creer en todo. Para creer a Odoardo cuando le dice a Enrique que no debe molestar al Capitán, si quiere que se ponga bueno.

Una tarde redonda como una naranja. Honda como un vaso de vino. Lujosa como un cáliz de oro [...].

La noche es otra planta, Alteza. Una planta rara. Carnosa. Viscosa. De grandes hojas llenas de anfractuosidades y vellosidades.

Además del efecto poético de este tipo de recursos, esa alternancia de técnicas narrativas, de puntos de vista y tiempos gramaticales, es una de las apoyaturas desde las que el relato consigue mucho más que hacer entretenida su lectura: extrae en mucho de ellos su fuerza arrolladora, su poderosa credibilidad.

Habría también que detenerse en los espacios ocupados por reflexiones sobre distintos aspectos de la condición humana, revelados o puestos a prueba en las situaciones límite del viaje, o en los apartes donde Juanillo establece un diálogo unilateral con Carlos V, alternando la segunda y la tercera persona, y que pueden aparecer como pensamiento explícito tras

cualquiera de las variantes de la voz narradora o sugeridos de forma incisiva por los acontecimientos mismos. Esta dimensión del pensamiento es, desde luego, lo que hace de *Maluco* mucho más que una recreación epidérmica de un pasado, que escenificar un acontecimiento remoto para llamar la atención sobre lo estrictamente historiográfico o como un muestrario de ciertas curiosidades del siglo XVI. En ese hacer del relato un espacio donde la reflexión y una ética de la resistencia son las cifras de humanidad desde las cuales se responde a todas las variantes del sufrimiento y las limitaciones del hombre, la novela encuentra su universalidad, su mensaje perenne. Además de los ya mencionados como la muerte, la soledad, la crueldad, el hambre, la sed, el miedo, las inclemencias de la naturaleza, la enfermedad o el dolor físico, la novela se ocupa de otros registros de las penas de los hombres como el abandono, la vejez o la culpa, que arrastran, con sus diferencias y puntos de encuentro, al emperador y al bufón, como se lo señala éste a su señor con sevicia y lenguaje brillante en los capítulos octavo y noveno.

En su ensayo “Tono y lenguaje en la novela histórica”, incluido en el libro *El tiempo, gran escultor*, Yourcenar anota, entre otras muchas afirmaciones fundamentales al arte de escribir novela, en general, y novela histórica,

en particular, lo siguiente: “La ‘novela histórica’ se descalifica tanto por la palabra o detalle transplantado para dar la impresión de ‘época pasada’ como por el anacronismo”. Y de esta problemática hace parte decisiva la solución dada por cada autor que se ocupa de una época del pasado, a la relación entre el lenguaje del lector contemporáneo que leerá su novela y el lenguaje de la época recreada. Su prosa tiene el desafío de dar con “el tono”, “el timbre”, “el calibre” del lenguaje hablado y escrito en la época donde discurre su narración, de manera que la novela comunique la sensación cabal y total de ese mundo ya inexistente, y del que, como sucede con todo mundo, el lenguaje de los hombres es piedra de toque, pero sin hacerse ilegible, anacrónica, sin revestirse de impostación, sin caer en el pastiche. Y haber conseguido resolver con eficacia un asunto de tal complejidad es uno más de los logros que hacen de *Maluco* una obra espléndida. Es palpable la más que generosa masa documental, primaria y secundaria, que acompañó la fase de investigación exigida por el proyecto y el contacto que esto supuso con el lenguaje de entonces, tanto con el público en distintas clases de instancias oficiales del imperio español, el oficial o privado de armadores, comerciantes y navegantes, como en el contenido en el acervo del Archivo de Indias, de Sevilla,

el de los cronistas de Indias y el literario, a todos los cuales, a pesar de los filtros, no dejaba de ascender entonces el vaho poderoso del lenguaje hablado. Sometido al tamiz del autor, de toda esa cornucopia y cruce de lenguajes quedó cierta entonación general, de manera especial en algunos apartes; ciertos giros retóricos, fórmulas para encabezar documentos con destinatarios oficiales; ciertas paráfrasis, ciertos juegos paródicos. Y todo ello imprime savia de época. Pero al igual que lo sucedido en *Maluco* con la relación historia-ficción, donde ésta ha devorado a aquélla en su beneficio, tanto en el cuerpo central del relato como en aquellos fragmentos en donde toman la palabra personajes con o sin nombre ni rostro, la literatura, entendida como creación personal, ha reciclado aquellos préstamos del pasado del idioma, fundiendo todo en una escritura legible en su integridad para un lector de hoy. Y el resultado no sólo pertenece a nuestro lenguaje narrativo contemporáneo, sino que, al igual que lo ocurrido con escritores como Rulfo, Carpentier o Nabokov, cuando la escritura toca registros de alta elaboración literaria, tensión que en *Maluco* es constante, como ya se anotó, no se produce una fractura en el horizonte de la acentuada credibilidad del relato, la prosa continúa siendo esencial, reveladora y uncida a la historia, en absoluto soberante, en absoluto decorativa.

El Apéndice constituye un cumplido final del arco historia-ficción que jalona la novela, porque al dejar en la ambigüedad la existencia histórica de Juanillo, quien la ha narrado, reafirma la autonomía de la ficción respecto de la historia, le toma el pelo a aquellos que continúan encontrando en una condición tributaria de la realidad, la razón de ser de la literatura. *Maluco* yergue su espléndido desafío desde la orilla opuesta.

¿Cómo comprender que una novela tan lograda, tan magníficamente construida, tan subyugante, a la que no es posible encontrarle bajos, escrita de principio a fin con una conciencia artística vigilante que no “da el brazo a torcer” en ningún párrafo, en frase alguna, conozca tan pocas ediciones (dos, hasta donde hemos podido comprobar: en 1989, cuando obtuvo el Premio Casa de las Américas, y un año después por Seix Barral) y sufra ahora cierto olvido de la crítica y los lectores? ■

Jairo Morales Henao (Colombia)
Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto y editor del boletín cultural y bibliográfico *Escritos desde la Sala*, publicación de la Sala Antioquia de la misma institución. Entre otros libros ha publicado: *Desencuentros* (cuentos, dos ediciones: 1984, 2000); *Atardecer en el parque* (novela infantil, 2009); *El carpintero soñador* (teatro juvenil, 2001); *Medellín en su narrativa* (antología, 2006).