

HACIA UNA HISTORIA DE LAS  
LITERATURAS CENTROAMERICANAS

III

(PER)VERSIONES  
DE LA MODERNIDAD.  
LITERATURAS, IDENTIDADES  
Y DESPLAZAMIENTOS

*Beatriz Cortez,  
Alexandra Ortiz Wallner  
y Verónica Ríos Quesada*  
(Editoras)

*F&G*  
*editores*

*Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*  
(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos  
Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada  
(Editoras)  
Primera edición  
2012

© Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada  
Esta edición F&G Editores  
Impreso en Guatemala

**F&G Editores**

31 avenida “C” 5-54, zona 7  
Colonia Centro América  
Guatemala, Guatemala  
Telefax: (502) 2439 8358 y (502) 5406 0909  
informacion@fygeditores.com  
www.fygeditores.com

ISBN: Obra completa: 978-99922-61-81-1  
Tomo III: 978-99922-61-84-5

De conformidad con la ley se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra en cualquier tipo de soporte, sea este mecánico, fotocopiado o electrónico, sin la respectiva autorización del editor.

Guatemala, mayo de 2012

## CONTENIDO

### Introducción

*Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada*

XI

### I

#### LA FICCIÓN DE LA POSGUERRA

1

Un día en la vida del “testimonio”: sobre la acústica de la historia\* / 3

*Silvia L. López*

Estéticas de esperanza, memoria y desencanto:  
constitución letrada de los archivos históricos / 21

*Ileana Rodríguez*

El poder de la abyección y la ficción de posguerra / 49

*Yansi Pérez*

Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica / 73

*Alexandra Ortiz Wallner*

### II

#### DINÁMICAS DEL CAMPO LITERARIO Y CULTURAL

95

Suplementos culturales centroamericanos:  
tensiones de la globalización y el transnacionalismo / 97

*Verónica Ríos Quesada*

vii

Post-identidades post-nacionales: Duelo, trauma y melancolía  
en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra / 121  
*Arturo Arias*

El canon literario hispanoamericano actual / 141  
*Dante Liano*

### III MEMORIA, SUBJETIVIDADES Y ESPACIO URBANO 163

¿Por qué estos crímenes? Narrativa policiaca en Centroamérica / 165  
*Uriel Quesada*

Neoliberalismo y novela negra en la posguerra centroamericana / 185  
*Misha Kokotovic*

La ciudad y la novela centroamericana de posguerra / 211  
*Ricardo Roque-Baldovinos*

Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción / 231  
*Werner Mackenbach*

Memorias del desencanto:  
El duelo postergado y la pérdida de una subjetividad heroica / 259  
*Beatriz Cortez*

### IV MULTICULTURALISMO, TRANSNACIONALISMO E IDENTIDADES NACIONALES 281

Los discursos dominantes sobre la diversidad  
cultural en Guatemala: naturalizando el multiculturalismo / 283  
*Edgar Esquit*

Poesía maya contemporánea y la economía discursiva de los maya culturales / 297  
*Emilio del Valle Escalante*

Raíces y rutas: Identidad, ciudadanía, y la negritud  
transnacional en la literatura de afrodescendientes centroamericanos / 317  
*Dorothy E. Mosby*

*Rápido tránsito* por los espacios de la diáspora centroamericana / 345

*Ana Patricia Rodríguez*

## V

### EL TEXTO, LA IMAGEN Y EL CUERPO

365

Mujer y nación: Narrativa salvadoreña contemporánea

(Escudos, González Huguet y Hernández) / 367

*Rafael Lara-Martínez*

Ritmos caribeños, transnacionalismo y narrativa en Centroamérica / 393

*Valeria Grinberg Pla*

Subversiones del arte y la literatura de posguerra en Centroamérica / 415

*Aida Toledo*

En imágenes y palabras: ¿Qué Centroamérica? / 435

*Pablo Hernández*

### Acerca de los autores

459

## RITMOS CARIBEÑOS, TRANSNACIONALISMO Y NARRATIVA EN CENTROAMÉRICA

*Valeria Grinberg Pla*

And so it could be said that the plantation repeats itself endlessly in the different states of creolization that come out here and there in language and music, dance and literature, food and theater.

Antonio Benítez Rojo, *Three Words* 56.

En el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento.

Ángel Quintero Rivera 14.

En su clásico estudio *La isla que se repite*, Antonio Benítez Rojo propone leer la plantación como el *Big Bang* del universo Caribe, cuya explosión a través de la historia moderna lanzó miles de millones de fragmentos en todas direcciones en un viaje sin fin. Esta imagen visualiza la capacidad de las manifestaciones culturales del Caribe para migrar y reciclarse en nuevos contextos políticos y sociales, al tiempo que siguen remitiendo a su caribeñidad, es decir a su relación originaria con la (memoria de la) plantación, la esclavitud, la diáspora, “el tambor, el ritmo y el movimiento” (Quintero Rivera 14).

El Caribe se repite en el istmo centroamericano en más de una forma: literalmente, en las plantaciones bananeras, y culturalmente, en las transposiciones de los saberes de la experiencia caribeña que llevan a cabo los ritmos musicales del Caribe. Esta última “repetición” del Caribe en Centroamérica por medio de la música es la que propongo explorar en este trabajo, porque, cómo se verá más adelante, la narrativa centroamericana contemporánea pone en evidencia que la lógica del Caribe (o la máquina Caribe en palabras de Benítez Rojo) también atraviesa el istmo centroamericano. Así, quiero mostrar cómo los ritmos musicales del Caribe funcionan como repositorios y mensajeros de los saberes ligados a la experiencia/memoria de la plantación, la esclavitud y la diáspora más allá del espacio geográfico del Caribe. Como se verá más adelante, por el ritmo y el movimiento caribeños circula una forma de sociabilidad alternativa al discurso moderno de la nacionalidad enraizada en la experiencia/memoria de la plantación.

En efecto, la amplia popularidad mundial de la salsa, el merengue, la cumbia, el reggae o el calypso atestigüa que la de los ritmos del Caribe es una de las migraciones culturales más exitosas de la modernidad.<sup>1</sup>

No debe sorprender, entonces, que los ritmos caribeños actualicen nociones de identidad transnacionales. Por ejemplo, tanto en el Caribe costarricense como en Panamá,<sup>2</sup> el calypso, en tanto que crónica cantada de la comunidad, ha funcionado como lugar de memoria y reinención de la identidad afrocaribeña en el contexto centroamericano, visibilizando por tanto los complejos vínculos transnacionales de los afroantillanos panameños y costarricenses.

Las prácticas de resistencia y acomodación de los migrantes transnacionales (Glick Schiller *et al.* 1-2), evidenciadas en el calypso y otros ritmos afrocaribeños, son transmitidas a la narrativa por medio de una migración cultural de dichos ritmos al espacio de la ficción literaria. Como veremos a continuación, este es el caso de Irene en la novela *Con pasión absoluta* de Carol Zardetto, de Laura/Aisha en la novela *Limón Reggae* de Anacristina Rossi, y también de Pancho Rana y Tamara, alias la Guajira, protagonistas de las novelas *Managua, Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*) e *Y te diré quién eres: Mariposa traicionera*<sup>3</sup> de Franz Galich. La salsa, el calypso o el reggae serán, para estos parias de las sociedades centroamericanas de posguerra, un lugar de encuentro y goce fugaz, tan efímero como las promesas rotas de la revolución.

En los apartados siguientes veremos cómo, en estas novelas, las formas musicales afrocaribeñas ofrecen modos de resistencia y acomodación en los más variados contextos, dentro y fuera del istmo, contribuyendo a una reconfiguración del espacio Caribe más allá de contingencias territoriales, ya que, como apunta Peter Manuel en *Caribbean Currents*, en las décadas recientes, los procesos de creolización se han profundizado de modo que “las fronteras musicales internas y externas de la región se disuelven” (16).<sup>4</sup>

1. Sobre la popularización internacional de los ritmos del Caribe, véase Quintero Rivera 97-99; Manuel 16; 145. Utilizo aquí el concepto de migraciones culturales acuñado por Carlos Monsivais (155-156).

2. Para una historia del calypso en Costa Rica véase Monestel, *Ritmo*. Con respecto al calypso en Panamá, véase Pulido Ritter.

3. Por motivos de espacio no voy a referirme en extenso a la función de la música en esta novela, aunque haré algunas referencias puntuales en el apartado dedicado a *Managua, Salsa City*.

4. “the internal and external musical borders of the region dissolve”. Ésta y todas las demás traducciones del inglés son de mi autoría.

I.  
BAILANDO “CON PASIÓN ABSOLUTA”:  
SALSA COMO FORMA ALTERNATIVA DE SOCIABILIDAD

En *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Ángel Quintero Rivera enfatiza varios aspectos de la salsa en particular y de la música caribeña en general que ayudan a comprender el rol que la salsa y otros ritmos caribeños juegan en la narrativa reciente en Centroamérica. Así, este investigador llama la atención sobre el hecho de que, en el Caribe, la música y el baile antecedieron a otros discursos en “situaciones problemáticas de «encuentros» entre «migrantes» de diversas lenguas” (14). Es decir que los ritmos y las danzas caribeñas han funcionado históricamente como forma de comunicación en situaciones migratorias conflictivas. La fuerza comunicativa y mediatizadora de la salsa entre migrantes de distintas lenguas y culturas es más que evidente en la experiencia del ya mencionado personaje de Irene en *Con pasión absoluta*. En efecto, en su exilio en Canadá, esta mujer guatemalteca frecuenta con asiduidad lugares en donde se baila salsa, samba y otros ritmos afrolatinos, en un “barrio *étnico*” de Vancouver (81). Al principio, se limita a bailar únicamente con su grupo de amigas, rechazando las invitaciones de los hombres negros, en general africanos, que frecuentan el lugar, atraída y temerosa a la vez, asumiendo primero el rol del *voyeur*, consumidora de la *performance* identitaria de una otredad deseada y repelida. Sin embargo, en un momento clave para su experiencia como migrante, termina por salir a bailar con uno de ellos (84-85). Y es precisamente la función comunicativa del ritmo y el movimiento entre dos sujetos cuyas identidades lingüísticas y sociales son diferentes, pero que comparten la experiencia de la migración y el desarraigo, la que posibilita un acercamiento entre ambos. Asimismo, el conocimiento mutuo por medio del baile, el contacto de los cuerpos entre sí y con el ritmo, no sólo evoca, actualizándolo, el lugar geográfico de procedencia de la música que la pareja está bailando —el Caribe— sino que, además, repite, con todas las salvedades del caso, los primeros encuentros entre migrantes en el Caribe.<sup>5</sup>

Pero tal vez la característica más significativa de los ritmos afrolatinos que resalta Ángel Quintero Rivera es que los mismos rompen, en términos

5. No es mi intención equiparar las difíciles migraciones por motivos políticos u económicos de los habitantes de las llamadas periferias de la modernidad a las grandes urbes, con la violenta inhumanidad de la migración forzada y esclavización de los africanos. Solamente apunto que estos nuevos migrantes se interrelacionan a partir de saberes producidos por los africanos y sus descendientes en el Caribe.



musicales, con la imposición del paradigma musical moderno occidental, que gira en torno a la tonalidad (62).<sup>6</sup> Entonces, estas músicas resisten el gesto ordenador de la racionalidad moderna. Por eso, su práctica –léase escucharlas, tocarlas, cantarlas, bailarlas– abre las puertas, incluso en la literatura, para una exploración de formas de conocimiento mutuo y expresión por parte de sujetos cuyas identidades desbordan o ponen en crisis los discursos modernos de la identidad nacional. Esto es cierto para Irene, quien no sólo por su experiencia de migración, sino también debido a la historia de represión que ha asolado Guatemala, no se identifica con el discurso de la nacionalidad guatemalteca.

La novela de Carol Zardetto, al denunciar la exclusión histórica de las mujeres como protagonistas y autoras de la historia, llama la atención sobre el estrecho vínculo entre el discurso hegemónico de la historia y la construcción de un sujeto nacional, masculino, ladino y “moderno” por definición (véase Grinberg Pla, “Recordar y escribir” s.p.). Este es sin duda uno de los motivos por los que Irene no se identifica con el discurso nacional prevaleciente en los relatos oficiales de la historia de Guatemala. Además, la experiencia migrante en Vancouver implicará una reformulación de su identidad, estrechamente ligada a la vivencia salsera: el empeño de Irene por aprender a bailar salsa y otros ritmos afrocaribeños o afrolatinos tiene que ver con un deseo de apre(he)nder el lenguaje del Caribe, en busca de un referente histórico-cultural para su realidad de mujer migrante. El baile –el ritmo y el movimiento– serán la vía por la cual Irene escapará del peso de la historia, sus determinaciones y fracasos, así como de las responsabilidades de una vida cotidiana que gira en torno al trabajo.

La sociabilidad caribeña que define el ambiente de la salsa le permitirá sustraerse a la racionalidad moderna que domina sus días, porque, como señala Francisco Cabanillas:

[e]l sabor de la salsa radica en preceder al control sin por eso dejar de ser política; en controlar la dimensión estética, pero sin eliminar el sabor intersubjetivo de compartir, en vez de apropiarse, la propuesta musical. Desde la sociología “tropical”, compartir la propuesta musical se da como una gran alegría, un tipo de sociabilidad inscrita en el ajetreo intersubjetivo, donde prima la reciprocidad y no el individualismo posesivo de la modernidad hegemónica. Ésa es, por supuesto, una dimensión importante de la política de la salsa... En términos de la relación con el público, el sabor consiste, como

6. Para un análisis detallado del principio sistematizador de la música occidental moderna y su relación con el capitalismo, véase Quintero Rivera 40-56.

decía Héctor Lavoe, *El Cantante*, en poner a la gente a gozar, lo cual se da en el baile, complemento *sine qua non* del sabor y el control “tropicales” (s.p.).

Así, en el espacio de las noches, Irene resignificará su identidad en conexión con otros cuerpos migrantes –presentes y pasados– transportada por la música, en una vivencia gozosa del propio cuerpo. De ese modo, Irene conoce a Costa. Igual que ella, él proviene de los márgenes de la modernidad pero no del Caribe, y ha aprendido tan bien el lenguaje de la salsa como forma de expresión y comunicación que Irene lo confunde con un latino. Así, Costa (un griego de Dubrovnik) y la ladina guatemalteca formarán una pareja en la última etapa de Irene en Vancouver, antes de su regreso a Guatemala. Lo interesante es que la relación entre ellos sólo es posible gracias a dos transformaciones que vive Irene al apre(he)nder la sociabilidad de la salsa. La primera le permite animarse a bailar con Costa desenfadadamente, exhibiendo su sensualidad frente a otro hombre llamado Rafael, contraviniendo el mandato materno/nacional de recato:

Un impulso como ése hubiera sido inaceptable a mis ojos unos años atrás. Algo me estaba sucediendo: pisaba los límites de mis propias fronteras y yo lo observaba con una mezcla de diversión y temor. Nacida en un país mojigato y castrador, me sentía francamente libre, dueña de mi cuerpo y sobre todo, de mi curiosidad. La experiencia era excitante, por transgresora y porque sucedía en público, lo cual parecía convalidar mi protesta (90).

En esta escena, el placer que produce la exhibición impúdica del goce del propio cuerpo en contacto con otro cuerpo depende en gran medida de saberse mirada/deseada por un otro. Es más, el deseo no satisfecho del otro es el que provoca la exploración del baile como remedo del acto sexual: “Era como hacer el amor, pero más sutil. Más sutil, pero infinitamente más excitante” (90). Aquí, la dimensión pública de un juego sexual codificado como perteneciente a la esfera de lo privado en la mentalidad de Irene y, sobre todo, la mirada del otro funcionan como espejos que le devuelven a Irene una imagen cambiada de sí misma, producto de la experiencia liberadora del baile. El ritmo y el movimiento del Caribe que el cuerpo de Irene ha internalizado le descubren un camino por el cual rebelarse frente al comportamiento modélico de la mujer en la sociedad guatemalteca.

La segunda transformación que Irene vive esa misma noche consiste en comprender que la clave de la sociabilidad caribeña está en disfrutar del rítmico movimiento de los cuerpos, sin la necesidad de la mirada de un otro que observe (Rafael: cuya mirada deseante incita a Irene a bailar con Costa) para confirmar la propia experiencia. En esta clave, no es para

rebelarse contra un mandato, sino por el placer de gozar con el movimiento que los sujetos se abandonan al baile. Pero para poder llegar a esa conclusión, Irene debe pasar a ocupar el lugar del observador excluido (esta vez es ella la que mira y desea), mientras Costa baila sensualmente con otra mujer:

Una señora madura y muy hermosa se acercó a la pista de baile. [...] Una mestiza del Caribe. Saludó a Costa con una familiaridad sospechosa. Sin ningún protocolo lo apartó de mi abrazo, y los dos se pusieron a bailar la pieza de *reggae* que empezaba a sonar. De más está decir que ella y Costa se entendían perfectamente, bailando con una franca y descarada connivencia que era fantástica (91).

Y esa misma mujer será precisamente quien la rescate del rol mojigato y castrador en el que en un solo instante ha caído (el mismo que ocupara momentos antes Rafael), al invitarla a participar en el libre goce de los cuerpos:

Pensaba, y no había duda en mi mente, que Costa tenía la insoslayable obligación de venir a mí y disculparse. Pasaron los minutos y ello no ocurrió. Ofendida y sintiendo una extrañeza muy torpe me acerqué para despedirme. [...] “Adiós, Costa. No sé si nos volvamos a ver, así que fue un gusto conocerte...” [...] Cuando él iba a contestarme, la mujer morena me clavó sus ojos y su sonrisa. Sin mediar palabra, me arrebató en sus brazos y se puso a bailar conmigo. [...] Me aflojé, me endulcé, el abrazo no dejaba lugar para nada más que para entregarse. [...] Nunca me había acercado a esto: una mujer abierta a mí en su aterciopelada sensualidad (91-92).

Esta enseñanza es posible a través del discurso de la danza, y no desde la “mente” o las “palabras”, porque el baile afrocaribeño invita al placer del momento que conecta el propio cuerpo con el ritmo de la música y con otro cuerpo: es la alegría del aquí y ahora, en el mutuo reconocimiento de los bailarines en conexión con el ritmo que los transporta a su vez a otro tiempo y otro espacio. En este contexto, la salsa y el *reggae*, más que géneros musicales o formas específicas de bailar (combinaciones de pasos o giros), son una manera de relacionarse con el propio cuerpo y con los otros, con el ritmo y el espacio “en libres y espontáneos entrejuegos” (Quintero Rivera 199). Los libres entrejuegos corporales de los que Irene participa en esa noche articulan otra forma de sentir la potestad sobre los otros cuerpos que subvierte la noción de propiedad tan cara a la modernidad capitalista.

Esta forma de relación que Irene aprende bailando con otros migrantes se traduce en una complicidad desde la cual relacionarse, sin establecer por eso una relación de dominio o posesión del otro. Es desde esta complicidad

intersubjetiva que Costa, la “señora madura y muy hermosa”, Irene y otros migrantes de las llamadas periferias resignifican su identidad como parte de una comunidad transnacional cuyos modos de relacionarse han sido apre(he)ndidos por medio de la experiencia de los ritmos del Caribe. No obstante este aprendizaje, Irene se resiste a mezclar su mundo nocturno de sociabilidad caribeña con su mundo diurno regido por la égida de la respetabilidad y el trabajo. Sin embargo, el cuerpo de Costa, con su reclamo libertario de movimiento y de goce, irrumpirá como el carnaval, en la sociabilidad controlada que rige los días de Irene.

Sin duda alguna, el potencial para contestar el orden social establecido de los ritmos del Caribe se expresa de manera rotunda en el carnaval. Por ese motivo,

[l]a tensión del carnaval se encuentra entre la lucha por controlarlo – primero por parte de los gobernadores coloniales y luego por los gobiernos que los sucedieron– y el deseo de muchos grupos de personas que constituyen el pueblo de expresar su deseo de libertad y movimiento irrestricto que es simbolizado por el carnaval de manera casi metonímica (Philip 130).<sup>7</sup>

En *Con pasión absoluta*, Irene experimenta la tensión que encierra el carnaval con motivo de un baile del Cuerpo Consular en el Gran Salón del Hotel Vancouver. Significativamente, la tensión del carnaval –cuyo poder subversivo y liberador Irene percibe– es la contracara externa de su propia oscilación ambivalente entre el control y el desenfreno en su relación con Costa.

Pese a la prohibición de Irene de acompañarla a dicha recepción, Costa irrumpe en la fiesta como parte de una comparsa carnavalesca liderada por Pepe Danza, un músico uruguayo maestro de percusión. Incapaz hasta ese momento de vivir a fondo la forma liberadora de relacionarse que ha aprendido a través del baile, ser testigo de la tensión que subyace al carnaval le abre las puertas para una reflexión sobre la tensión entre control y desenfreno que siente en su interior. Desde su perspectiva es evidente que “los más sueltos” (102) se animan a bailar porque creen que se trata de una actividad planificada. El baile, entonces, ya no implica un entrejuego libre y espontáneo guiado sólo por el ritmo y el contacto con otro cuerpo en movimiento, sino que se reduce a un gesto participativo, el cual sólo en

7. “The tension in Carnival is to be found in the struggle to control it –first by colonial governors, then by subsequent governments– and the desire on the part of the various peoples making up the populace to express their desire for unrestricted movement and freedom which Carnival has come to symbolize in an almost metonymic fashion”.

apariencia permite “libertad y movimiento irrestrictos”, pues en realidad responde a una cuidadosa composición en la que un animador ha calculado el espacio y la extensión de la participación del público. Sin embargo, la *performance* carnavalesca en cuestión no es un espectáculo montado y controlado. La presencia desenfrenada de los parias de la sociedad (cuya máxima expresión es Mama Dru, un viejo senegalés que baila borracho) atenta contra la noción de buen gusto de la “sociedad pseudo británica de Vancouver” (103-104). Los organizadores terminan por llamar a la Real Policía Montada para que con ayuda de meseros desaloje, lo más discretamente posible, a los intrusos. Irene comprende que así como el Estado, en sus múltiples formas, intenta controlar el carnaval, el mandato materno/nacional de control y recato que ella ha internalizado busca controlar su propia libertad de movimiento.

Por su parte, los ritmos del Caribe constituyen formas alternativas de sociabilidad que permiten a los sujetos cuestionar el discurso hegemónico de la racionalidad moderna. Es desde este lugar que Irene volverá a Guatemala para emprender una búsqueda de sentido personal y colectivo por medio de la escritura de la novela que tenemos entre manos.

## II.

### *MANAGUA, SALSA CITY (¡DEVÓRAME OTRA VEZ!):* LOS SALSEROS COMO SOBREVIVIENTES

Mayra Santos Febres hace notar que la salsa se define sobre todo por su translocalidad ya que su desarrollo entre los migrantes latinos, y especialmente puertorriqueños, de Nueva York (Quintero Rivera, Boggs) tanto como su vibrante práctica en numerosas localidades en todo el mundo “hace temblar los fundamentos de sistemas clasificatorios que dependen de la diferenciación entre música «nacional», «étnica» y «popular»” (176).<sup>8</sup> Así, en su ensayo “Salsa as Translocation”, esta crítica sugiere usar la salsa como instrumento teórico que posibilita formas alternativas de conocimiento o análisis (178). Como vimos en el apartado anterior, bailar salsa y otros ritmos afrocaribeños conecta a Irene con su identidad translocal y transnacional de migrante latina en una urbe anglosajona, porque —como bien señala Santos Febres— la salsa supera las fronteras nacionales (186) traspasando de ese modo los

8. “shakes the foundation of classificatory systems that depend on the differentiation between «national», «ethnic», and «popular» music”.

límites culturales e ideológicos del Estado-nación. Este es tal vez el aspecto de la salsa más explotado en la novela *Managua, Salsa City* (*¡Ven devórame otra vez!*) de Franz Galich. Más allá de los juegos intertextuales concretos con el tema salsero *¡Devórame otra vez!* de Lalo Rodríguez, en esta novela, la salsa es un dispositivo que contribuye a destapar el fracaso del discurso nacional moderno (de izquierda o derecha, liberal o conservador) en la Nicaragua de posguerra, como dice la voz narrativa que introduce la trama:

en el infierno, digo Managua, todo sigue igual: los cipotes piderreales y huelepega, los cochones y las putas, los chivos y los políticos, los ladrones y los policías (que son lo mismo que los políticos, sean sandináis o liberáis o conservaduráis, cristianáis o cualquiermierdáis, jueputas socios del Diablo porque son la misma chochada). Yo por eso no soy nada, ni chicha ni limonada, como dice la canción que tanto oímos en aquellos años de runga, cuando creíamos en lo que nos decían, ahora sólo creo en lo que cargo entre las bolsas... o sea que no creo en nada [...] pero tengo eggs y muchas ganas de culiar o cualquier cosa [...] (2).

Este monólogo del narrador precede y augura, a modo de introducción, los acontecimientos que se desarrollarán en la novela, los cuales transcurren en el lapso de una tórrida noche de Managua. A su vez, la trama está literalmente contenida en la temporalidad no lineal de la salsa, ya que la acción comienza con los versos “...¡devórame otra vez, devórame otra vez, ya mi boca me sabe a tu piel, devórame otra vez, devórame otra vez!...” (2) para cerrarse al son de “En mi cama nadie es como tú... ¡Devórame otra vez!” (92). Así, la salsa del mismo nombre enmarca la acción ofreciendo un lugar de encuentro a los protagonistas de la historia: Tamara y Pancho Rana, dos personajes marginales del submundo urbano de la capital nicaragüense.

Teniendo en cuenta que la salsa ha articulado de manera privilegiada la alienación frente a la modernidad experimentada por grandes sectores de la población en muchas de las ciudades de América Latina, se entiende mejor por qué Galich se vale precisamente de la salsa para codificar la experiencia de sus personajes. Si la salsa, como sostiene Peter Manuel, se ha convertido en una “crónica del Caribe hispano urbano” (78), en *Managua, Salsa City*, esta música da la clave sonora e interpretativa de la ciudad, a cuyo ritmo se mueven, se conocen e interactúan los protagonistas. Así, la salsa y otros ritmos afrolatinos constituyen la música de fondo del periplo nocturno de todos los personajes de la novela por la ciudad. De este modo la novela traza un mapa de Managua, según el tipo de música que se toca o se escucha en cada parte de la ciudad, que es todo un sociograma de la

misma. Así, los ritmos a cuyo pulso se desenvuelve la vida nocturna de la capital nicaragüense son también parte integrante de las “hablas urbanas”, cuyo “lenguaje callejero [está] mezclado con expresiones provenientes de lo rural pero también de los medios de comunicación” (Barrientos Tecún s.p.). Es decir que Galich introduce nuevas voces y nuevos ritmos, lo que le permite abordar la realidad de Managua en los noventa desde sensibilidades marginales y translocales, partícipes del mundo noctámbulo y salsero latino más allá de las fronteras nacionales.

No por casualidad, Tamara y Pancho Rana se conocen en una discoteca. Él se siente atraído y la saca a bailar “una salsa sabrosa” (4) —pensando en seducirla para llevarla a pasar con él el último fin de semana que podrá usar la quinta de sus patrones—. En esta primera conversación al ritmo de *¡Ven devórame otra vez!*, Pancho la invita a ir a bailar a otro lugar “más tranquilo” para luego cenar y finalmente ir a “su” quinta a pasar la noche. Tamara por su parte acepta, pues le “parece que el maje tiene reales” (5), lo que lo convierte en una buena presa de la pandilla que ella comanda, la Perrarenca. Sin, embargo, los objetivos bien delineados que ambos se propusieron al comienzo de la velada (cada uno está planeando, a su modo, engañar al otro) se diluyen al calor de la noche y de la salsa.

En efecto, durante el recorrido que hacen por diversos establecimientos nocturnos, tienen varias oportunidades de bailar y será precisamente durante el baile que Pancho Rana y Tamara irán, poco a poco, enamorándose y desistiendo de su primera intención de abusar del otro. Así, en *Managua, Salsa City* el baile es el espacio de la exploración erótica de los cuerpos, que se conocen realmente de esta forma. La lengua hablada despliega, en este contexto, los argumentos de la racionalidad, tanto en los diálogos, que sirven para guardar las apariencias de lo que cada uno pretende ser a ojos del otro, como en los monólogos o comentarios interiores que ambos personajes van haciendo de la situación. El contrapunteo de lo que cada personaje dice y lo que en realidad piensa (indicado siempre entre paréntesis) —que se produce simultáneamente al diálogo entre ambos le imprime a la prosa de la novela un ritmo en el que resuena la temporalidad de la música afrocaribeña—. En efecto, en esta particular modalidad de diálogo que caracteriza la prosa de *Managua, Salsa City* coexiste lo sincrónico, lo diacrónico y lo sucesivo en un libre entrelace en el cual la improvisación—otra de las características de las músicas afrocaribeñas—ocupa un lugar privilegiado.

*Managua, Salsa City* va más allá del uso de la salsa como alegoría; su lenguaje es profundamente intermediático, pues tiende puentes entre la música y la literatura, la oralidad y la escritura, moviéndose al ritmo de una

kinopoiesis caribeña que asalta la centralidad de la literatura/escritura en Nicaragua desde sus márgenes. Por eso, me interesa resaltar la relación del dialogismo virtuoso de la prosa de la novela con un sentido de lo lúdico, un gusto por la improvisación y un manejo de la temporalidad característicos de la salsa y otros ritmos caribeños.

A mi entender, la elección de la clave de la salsa por parte de Franz Galich para introducir las hablas y ritmos populares en el espacio de la cultura/ciudad letrada no es casual. Más bien, responde a un reconocimiento implícito de que “la salsa adopta los valores de la calle, de ese espacio que crea una economía de mercado criminalizada alternativa, que se encuentra fuera de los márgenes del poder del Estado-nación burgués” (Santos Febres 180).<sup>9</sup> Nada más apropiado para describir la situación de Pancho Rana (ex miembro de las tropas especiales sandinistas que luego de su desmovilización trabaja por su cuenta “en el bisne” [Galich, *Y te diré* 40] de la seguridad privada) y Tamara (exprostituta que se gana la vida como jefa de una pandilla de asaltantes).

Pero el rol de la salsa en esta novela no termina ahí. Por el contrario, en *Managua, Salsa City*, la salsa como baile juega un papel fundamental a nivel de las relaciones intersubjetivas entre los protagonistas, de manera similar a lo que ocurre con Irene y Costa en *Con pasión absoluta*. La Guajira y Pancho no sólo se conocen bailando, sino que el conocimiento mutuo al que acceden por medio del baile los alejará cada vez más de su primera intención de aprovecharse del otro, llevándolos a iniciar una relación apasionada (31).

El tema de salsa que bailan, “Qué locura”, augura tanto el desenfreno del amor que ya se está desatando entre los dos, como la dolorosa separación que los espera, obligándolos “a morir de sed” (31). Ya con anterioridad, la novela le ha dado otra pista al lector sobre el final trágico que espera a Pancho Rana, cuando en uno de sus monólogos interiores él mismo evoca a Pedro Navaja (véase *Managua* 7), el malandra que protagoniza el conocido tema salsero del mismo nombre, del panameño Rubén Blades. Si los distintos temas de salsa son guiños a los lectores advirtiéndolos sobre la tragedia que se avecina, los personajes, en cambio, pese a ser avezados criminales endurecidos por la vida y la guerra, se entregan al amor sin reparos, aventurándose a soñar un futuro común con inocencia, llevados por la cadencia de la salsa.

9. “salsa espouses the values of the street, of that space that creates an alternative criminalized market economy and that lies outside the margins of power of the bourgeois nation-state”.



En resumidas cuentas, el lenguaje corporal y relacional de la salsa ha ido estableciendo otros parámetros de acercamiento que les abre las puertas a una relación erótica y sentimental más fuerte que las maquinaciones racionales de ambos. Tal vez por eso, La Guajira, pese a ser “la más maldita de todas” (*Managua* 4) decide traicionar a su pandilla para vivir su amor con Pancho Rana, mientras este último, aunque es un “brother [...] de los gruesos” (42), un “hijueputa” (77) de las fuerzas especiales entrenado en las más sutiles y eficaces formas de matar, terminará perdiendo a la Guajira—y la vida. O eso parece. En efecto, así como ocurre con Pedro Navaja, que resucita en el tema *Sorpresas* (también de Rubén Blades), descubrimos con asombro en *Y te diré quién eres: Mariposa traicionera* que Pancho Rana en realidad no ha muerto, sino que sólo está muy malherido. No obstante, la pérdida de la Guajira es irreparable, pues no podrá recuperarla, pese a sus esfuerzos a lo largo de toda la novela. Así, la Guajira simboliza no sólo el amor perdido y por ende perfecto, sino también la utopía de la nación que todos luchan por controlar (sandinistas, antisandinistas, liberales y conservadores por igual).<sup>10</sup> Si el final de *Managua, Salsa City* sugiere que la nación logra evadirse de las luchas de poder (su corto romance con Pancho puede ser leído en este contexto como una alegoría de una efímera panacea sandinista), *Y te diré quién eres* rápidamente borra esta ilusión ya que en esta segunda novela la Guajira cae en las manos del Cara de Ratón, quien la somete como nadie hasta ese entonces (69-71). A mi entender, la prostitución a la que dicho nefasto personaje somete a la Guajira alude indirectamente a la forma en que el aparato estatal nicaragüense usa el discurso nacional y nacionalista en aras del propio provecho.

Cuando Pancho Rana se acerca por primera vez a Tamara, al principio de *Managua, Salsa City*, ella le advierte que su relación va a limitarse a una “bailadita”. Sin embargo, la “bailadita” se sale de control en más de un sentido: bailando, ambos liberan sus pasiones, y empiezan a soñar con un romance que ponga fin al incierto deambular por las noches de Managua, pero, quizás por eso, la noche se desboca, culminado en una masacre que pone fin al refugio amoroso como lugar de certidumbre. En *Y te diré quien eres*, para sobrevivir, Pancho Rana se verá obligado a volver a la noche y las andadas, migrando por distintas urbes centroamericanas, con la esperanza

10. Al respecto, véase Valeria Grinberg Pla, “La Guajira como alegoría de la nación en *Managua, Salsa City*”, Comentario de presentación de la novela en la Semana Mesoamericana “Alvaro Quesada Soto” (Universidad de Costa Rica, San José, 11-14 de marzo de 2001) s.p. y Misha Kokotovic, “After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism”, *A Contracorriente* (2003) 28-29.

de encontrar de este modo a la Guajira. La salsa, para no hablar de los salseros —explica Mayra Santos Febres— “no puede permitirse anquilosarse, volverse formulaica. Si dejan de moverse, de improvisar, de inventar nuevos caminos para continuar, se convierten en un blanco” (186).<sup>11</sup> Pancho Rana, al igual que los salseros, tiene una sola salida, seguir moviéndose, pero a su propio ritmo, en busca de su sueño perdido, para que al morir, convertido efectivamente en un blanco, sea él quien haya determinado el motivo de la canción.

### III.

#### DE LA CRÍTICA SOCIAL AL SUEÑO UTÓPICO: FUNCIONES DE LA MÚSICA AFROANTILLANA EN *LIMÓN REGGAE*

Como señalaba en la introducción, el calypso limonense<sup>12</sup> articula claramente una crisis de la nacionalidad que puede explicarse de manera apropiada a partir del concepto de transnacionalismo porque una de las tensiones fundamentales que subyacen la configuración del espacio del calypso en el Caribe costarricense tiene que ver con la gran ambivalencia de los afroantillanos frente a la cuestión de la identidad nacional.

Esta ambivalencia no se traduce en indiferencia, sino que se trata más bien de una indeterminación, porque el discurso de la nación no es adecuado a la realidad de los afrodescendientes en Costa Rica. Así, los calypsos oscilan entre el rechazo del concepto de nación excluyente que actualiza el mito de la blancura de Costa Rica (Acuña Ortega), el desenmascaramiento del carácter jurídico —meramente formal— de la nacionalidad costarricense para los afroantillanos y la apropiación o reclamo de la nacionalidad costarricense (lo cual implica su reformulación en términos que superan los conceptos

11. “cannot afford to get stale and formulaic. If they stop moving, improvising, and inventing new ways of carrying on, they become a target”.

12. Sobre la especificidad musical del calypso limonense véase Monestel 47-51. La especificidad temática y lingüística del calypso limonense es resultado del intento de los *calypsonians* de cantar-contar los sucesos que afectan a la comunidad y de resistir los embates de la cultura hegemónica costarricense así como de las exploraciones del calypso en su contacto con otros ritmos y lenguajes (musicales pero también culturales) fuera de la comunidad afromonense. Para un análisis de los calypsos que hacen referencia explícita a la situación de los afrodescendientes en Costa Rica en tanto que extranjeros en sentido político, véase Grinberg Pla, “El calypso” s.p. Para un análisis del calypso *River Bank* en relación con su función de resistencia a la cultura hegemónica costarricense véase Grinberg Pla, “Reflexiones” 205-229.

tradicionales de la nacionalidad).<sup>13</sup> Estas identidades que emergen de y visualizan la crisis de la nacionalidad están, a su vez, marcadas por la diáspora y el exilio por lo que se sostienen a partir de lazos afectivos y culturales con otras comunidades, acentuando el transnacionalismo que las define. Así, una de las oscilaciones más significativas en los calypsos de Limón tiene que ver precisamente con la identificación nacional/territorial del *calypsonian* por lo que el verso “I am true born calypsonian” (que en *Cabrita National Park* de Walter Ferguson se asocia específicamente a la condición diaspórica, sin lugar de pertenencia del *calypsonian*)<sup>14</sup> reaparece como “I am true born Costa Rican” en el calypso *Lobsterband* de Cyril Silvan (*Calypso Limón Legends* s.p.).<sup>15</sup>

En suma, la ambigüedad del calypso frente a la nacionalidad, es decir la capacidad de los *calypsonians* de adoptar distintas actitudes respecto a la misma, demuestra que los afroantillanos en Costa Rica tienen una compleja relación con el Estado nacional costarricense, que puede ser examinada a partir del concepto de transnacionalismo, ya que el mismo pone en evidencia el modo en el que:

transmigrantes usan sus relaciones sociales y sus identidades múltiples y cambiantes, resultantes de su posicionamiento simultáneo en varios lugares sociales, tanto para acomodarse a como para resistir las difíciles circunstancias e ideologías dominantes que encuentran [...] (Glick Schiller *et al.* 4-5).<sup>16</sup>

No por casualidad, la última novela de Anacristina Rossi, *Limón Reggae*, incorpora el calypso precisamente en relación con la problemática de la nacionalidad de los afroantillanos en Costa Rica. En efecto, uno de los personajes centrales de la novela, Percival/Ahmed, un joven que sueña con un futuro mejor para los afrolimonenses, siente rechazo cuando los *calypsonians*

13. El desenmascaramiento de la precariedad de la ciudadanía costarricense para los afroantillanos puede verse de forma paradigmática en aquellos calypsos que ponen sobre el tapete el peligro o la amenaza de las deportaciones para los afrodescendientes. Para un análisis detallado de estos temas en el calypso limonense véase Grinberg Pla, “El calypso” s.p.

14. “My mother was Elizabeth, an israelite,/My daddy was Willy, an amalekite/When it come to me, I don’t got no land/I’m a true-born calypsonian” (Kühn de Anta 84).

15. Según Manuel Monestel, la frase “I am a true born calypsonian” es común en muchos calypsos, en los que el *calypsonian* la usa tanto para establecer su supremacía artística como su condición de *outsider* en la sociedad (comunicación personal).

16. “how transmigrants use their social relationships and their varying and multiple identities generated from their simultaneous positioning in several social locations both to accommodate to and to resist the difficult circumstances and the dominant ideologies they encounter in their international fields”.

cantan “*Let go me band, man, let go me band/ I am a true born Costarican*” (23) porque en su opinión esta letra da a entender que “los únicos negros que valen son los que nacieron aquí en Costa Rica cuando en realidad hay cientos que vieron la luz en Bluefields, en Colón, en Pearl Lagoon o en Jamaica y hasta en Trinidad” (23). Evidentemente, para él, la lucha de los afroantillanos residentes en Costa Rica por una vida mejor no pasa por el derecho a la ciudadanía que da el haber nacido allí, y sin embargo le da mucha rabia que la mayoría de los afrodescendientes, en vez de reclamar lo que les corresponde, emigre a los Estados Unidos pese a haber logrado la nacionalidad costarricense (véase 22). De modo que también en este personaje se perciben sentimientos contradictorios respecto a la nacionalidad, así como una identidad marcada por lazos migratorios transnacionales.

En este mismo monólogo, Percival/Ahmed profundiza su reflexión sobre la situación de los afrodescendientes en Costa Rica y nuevamente entra en diálogo con el rol de la música para la comunidad:

¡Los carnavales, man! Una borrachera de diez días para bailarles a los paña que nos vienen a ver como si fuéramos monos. Man! Estamos en la miseria y esos pobres músicos sólo piensan en componer sus estúpidas canciones.

Bueno, a veces se ponen las pilas y tocan bien. Es cuando llega el abuelo de Maikí con su clarinete y los empuja por el jazz. Antes de subir la loma el abuelo de Maikí pasa por el mercado y recoge a unos mendigos que hace muchísimos años fueron jazzmen famosos en la Luisiana. Entonces los calipsonians se ponen creativos. Como ahora. Están tocando una mezcla entre bolero, swing y blues. A granpop se le olvidan las lágrimas y se concentra:

*I tell you...*

Stop doing what you're doing cause I notice

It is leading you to ruin so...

*Stop!* (21).

Son varias las cuestiones que aparecen en esta reflexión. En primer lugar, un claro rechazo a la música y el baile, simbolizados en el carnaval, como marcadores de la etnicidad. De la misma manera en que ha cambiado su nombre colonial (Percival) por Ahmed, este joven condena el carnaval como *performance* de la etnicidad para solaz de las mayorías mestizas. En una palabra, Ahmed se niega a ser lo que Ana M. López denomina “personaje étnico”, es decir, un sujeto obligado a encarnar una y otra vez su identidad cultural por medio de la *performance* del canto o el baile (316).

Al mismo tiempo, la segunda cuestión relevante en este pasaje es que Ahmed reconoce el calypso y el jazz como capital cultural de los afroantillanos, tanto en el contexto de Costa Rica, como en el marco más amplio de una

comunidad afroamericana transnacional. No debe sorprendernos que el tema musical que sí le gusta, y cuyo estribillo aparece citado, sea el calypso *Stop* de Cyril Sylvan, dado que dicho tema expresa preocupación frente a la situación en la que se encuentra la comunidad afrodescendiente de Limón en la mejor tradición del *calypsonian* como “concerned villager”,<sup>17</sup> como he señalado en otro lugar (“El calypso” s.p.). Si bien Ahmed no elije expresarse a través del calypso o el jazz, siente respeto por la tradición calypsera como vehículo de crítica social. Esta diferencia nos lleva, finalmente, a la última cuestión significativa que aflora en el monólogo interior del personaje: la diferencia generacional.

En *Limón Reggae*, ambientada entre principios de los años setenta y la época actual, tanto el jazz como el calypso son los ritmos musicales de los “abuelos”, mientras que la nueva generación, a la que pertenece Ahmed y también Laura/Aisha —la protagonista de la novela— encuentra en el reggae la posibilidad de articular sus deseos y su identidad.

En este contexto, el reggae y el calypso funcionan como marcadores étnicos y generacionales, y sobre todo como formas de expresión de la comunidad afroantillana.

En este sentido, *Limón Reggae* se distancia ostensiblemente de aquella tradición narrativa que ha utilizado a los ritmos del Caribe como marcadores de la etnicidad del otro.

Además, la novela de Anacristina Rossi propone que el reggae ofrece posibilidades expresivas a las generaciones más jóvenes, al sugerir que se trata de un ritmo inclusivo, a diferencia de otros ámbitos de la cultura afroantillana, por lo que su espacio puede ser habitado por sujetos con otras identidades étnicas, como Laura/Aisha, quien tematiza explícitamente este aspecto del reggae en una conversación con Maikí, quien le dice:

“Veo que a Usted le sigue gustando el reggae roots”, Aisha contesta “Sí, es una música ecuménica”. [...] “Sabe, Maikí, el reggae es capaz de unirnos a todos porque tiene el backbeat, ese compás atrasado, como el ritmo revival, el reggae heredó ese silencio de poder y de gloria”. [...] “Sabe Maikí, Raymond es el único afrodescendiente que no me rechazó, y fue porque era rastafari, rastafari y el reggae son ecuménicos” (281).

Laura/Aisha no es afrodescendiente, pero tampoco es “blanca”, ya que por parte de madre es de ascendencia libanesa. Así, su punto de vista no

17. En el documental *Calypso Dreams* dirigido por Geoffrey Dunn, Mighty Sparrow, uno de los *calypsonians* más reconocidos de Trinidad, define del siguiente modo su profesión: “I see the calypsonian as a concerned villager, a person who would like to see his village improve” (s.p.).

reproduce el discurso hegemónico costarricense, pero tampoco el de los afroantillanos. De manera similar, será vista como “la otra” por miembros de ambos grupos: “pañawoman” para los afroantillanos, que no la aceptarán como una más en el seno de la comunidad, y “turca” para los costarricenses blancos o mestizos del Valle Central. Por eso sus dos nombres aluden al dualismo de su identidad y a su papel de migrante/extranjera entre culturas.

Aunque Laura/Aisha considera los movimientos político-revolucionarios de los afroamericanos como modelos a seguir, no solamente por los afrodescendientes, se encontrará con que es muy difícil ser aceptada dentro de los mismos. Es en este contexto que el reggae funciona como un espacio de inclusión y encuentro. Así, en esta novela, el énfasis rastafari en las raíces africanas, la redención de los negros y la conciencia social (Manuel 165) se hace extensivo a todos los grupos oprimidos y marginalizados. Por eso, en la escena final de la novela, es al son de *Every little thing is gonna be all right* (291) de Bob Marley que Aisha y sus amigos se aventuran en la noche para rescatar a Toño (el hijo adoptivo de Aisha) de las garras de los traficantes que lo tienen en su poder. El ritmo del reggae es lo que les da coraje y el espacio en el cual ellos pueden ponerse en movimiento. *Limón Reggae* transcurre, gráficamente, entre dos polos de la cultura musical afroantillana: el calypso, que significativamente abre la novela, y el reggae a cuyo ritmo parten los personajes en busca de la utopía. Este recorrido invita no sólo a escuchar la música de los afroantillanos, sino —sobre todo— a entrar en movimiento siguiendo las enseñanzas de su ritmo.

#### CONSIDERACIONES FINALES

Gracias a la intermedialidad de la narrativa contemporánea centroamericana, las prácticas y saberes de la caribeñidad son utilizados por sujetos centroamericanos cuyas experiencias a partir de los años noventa ponen en crisis los discursos tradicionales de la nacionalidad. En efecto, en la narrativa centroamericana contemporánea, los ritmos del Caribe funcionan como espacios translocales y transnacionales en los cuales, los sujetos pueden resignificar sus identidades más allá del discurso moderno de la nacionalidad. Por medio de una de las migraciones culturales más fuertes y ramificadas de nuestros tiempos, las músicas afroantillanas, en tanto repositorios y mensajeros de la caribeñidad, ofrecen sus saberes a sujetos que han sido defraudados por los discursos nacionales.

Así, en las tres novelas analizadas, son precisamente los ritmos del Caribe los que vehiculizan la transnacionalidad de la experiencia migratoria y disparan una crítica al discurso moderno de la nacionalidad.

La productividad de los ritmos afrocaribeños como formas de acción, conocimiento, análisis y relación entre los sujetos que tiene lugar en esta narrativa desdibuja los límites entre cultura de élite y cultura popular, literatura y música, escritura y oralidad.

Puesto que los ritmos caribeños como el calypso, el reggae y la salsa están atravesados por las huellas de la transnacionalidad/translocalidad, su migración cultural e intermediática a la narrativa contemporánea centroamericana también borrona los límites del Caribe como región geográfica claramente definida, al tiempo que, como sostiene Alexandra Ortiz Wallner sobre la producción cultural de Belice, llama la atención sobre la complejidad, la intermedialidad y el transnacionalismo de “las literaturas de una región que puede ser vista como centroamericana y como caribeña” (130).

## OBRAS CITADAS

- Acuña Ortega, Víctor Hugo. "Mito de la nación costarricense". *Áncora. Suplemento Cultural La Nación* 8 de abril de 2001. <<http://www.nacion.com/ancora/2001/abril/08/ancora2.html>> (20 enero 2008).
- Barrientos Tecún, Dante. "Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951 - Nicaragua, 2007)". *Istmo. Revista de Estudios literarios y culturales centroamericanos* 15 (2007). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n15/articulos/barrientos.html>> (4 marzo 2008).
- Benítez Rojo, Antonio. "Three Words toward Creolization". *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Ed. Kathleen M. Balutansky y Marie-Agnès Sourieau. Gainesville: University Press of Florida, 1998. 53-61.
- Boggs, Vernon. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Nueva York: Greenwood Press, 1992.
- Cabanillas, Francisco. "Entre la bomba y el blues: música y modernidad en «Una canción en la madrugada»". *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ed. Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos. Guatemala: F&G Editores, 2009.
- Dunn, Geoffrey y Michael Horne, dir. *Calypso Dreams*. Port of Spain: In For a Penny, In for a Pound Productions, 2004.
- Ferguson, Walter, *Babylon*. Yazmín Ross y Luciano Capelli, prod. CD. Cahuita: Papaya Music, 2002.
- . *Dr. Bombodee*. Yazmín Ross y Luciano Capelli, prod. CD. Cahuita: Papaya Music, 2003.
- Galich, Franz. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Panamá: Géminis/Universidad Tecnológica de Panamá, 2000.
- . *Y te diré quién eres: Mariposa traicionera*. Managua: Anamá, 2006.
- Glick-Schiller, Nina, Linda Basch y Cristina Blanc-Szanton. "Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration". *Towards a*



*Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered. Annals of the New York Academy of Sciences* 645. New York: The New York Academy of Sciences, 1992. 1-24.

Grinberg Pla, Valeria. "El calypso en el caribe costarricense: crónica cantada de una comunidad transnacional." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 17 (2008). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/>> (30 junio 2009).

———. "Recordar y escribir para vivir. La recuperación (inter)subjetiva del pasado en *El corazón del silencio* de Tatiana Lobo y *Con pasión absoluta* de Carol Zardetto". *Istmo* 16 (2008). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/>> (10 abril 2008).

———. "Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita". *Revista Intercambio* 4/5 (2007): 205-229.

———. "La Guajira como alegoría de la nación en *Managua, Salsa City*". Comentario de presentación de la novela en la Semana Mesoamericana 'Alvaro Quesada Soto'. Universidad de Costa Rica, San José, 11-14 de marzo de 2001. MS.

Grinberg Pla, Valeria y Werner Mackenbach. "Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana". *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Ed. Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos. Guatemala: F&G Editores, 2009.

Kokotovic, Misha. "After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism". *A Contracorriente* (2003): 19-50.

Kühn de Anta, Françoise. *Walter Ferguson "El Rey del Calipso"*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2006.

López, Ana M. "Of Rythms and Borders". *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Ed. Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham, Londres: Duke University Press, 1997. 310-344.

Manuel, Peter. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

- Monestel, Manuel. *One Pant Man*. CD. Prod. por Manuel Obregón. San José: Papaya Music, 2003.
- Monestel, Manuel. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2005.
- Monestel, Manuel y Manuel Obregón, dir. *Calypso Limón Legends*. CD. Yazmín Ross y Luciano Capelli, prod. San José: Papaya Music, 2006.
- Monsivais, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "La presencia de una ausencia: el caso de Belice". *Caribbeans on the Move – Archipiélagos literarios del Caribe. A TransArea Symposium*. Ed. Ottmar Ette. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 121-130.
- Philip, M. Nourbese. "Race, Space, and the Poetics of Moving". *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Ed. Kathleen M. Balutansky y Marie-Agnès Sourieau. Gainesville: University Press of Florida, 1998. 129-153.
- Pulido Ritter, Luis. "Lord Cobra, cosmopolitismo y la diáspora caribeña en Panamá". Conferencia presentada en la II Congreso de Estudios Culturales Centroamericanos. San José, Costa Rica, 22-24 de julio de 2009. MS.
- Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. 2da. ed. México: Siglo XXI, 1999.
- Rossi, Anacristina. *Limón Reggae*. San José: Legado, 2007.
- Santos Febres, Mayra. "Salsa as Translocation". *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*. Ed. Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham, Londres: Duke University Press, 1997. 175-188.
- Ugarte, Elizabeth. "El lenguaje y la realidad social de Managua, Salsa City". *Istmo. Revista de Estudios literarios y culturales centroamericanos* 3 (2001). <<http://collaborations.denison.edu/istmo/no3/articulos/lenguaje.html>> (10 septiembre 2009).

Warner, Keith. *Kaiso! The Trinidad Calypso. A Study of the Calypso As Oral Literature*. Washington, DC: Three Continents Press, 1982.

Zardetto, Carol. *Con pasión absoluta*. Guatemala: F&G Editores, 2005.