

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 24 (2020)

DOSSIER: MÚSICA, SONIDO Y CULTURA EN CENTROAMÉRICA

Una memoria polifónica: Música e interculturalidad en *Limón Blues* y *Limón Reggae* de Anacristina Rossi

Sophie Large (Universidad de Tours)

Resumen

En este artículo propongo analizar la función que cumple la música en la conformación de las identidades, las relaciones interculturales y la representación del proceso memorial de las comunidades subalternas, por medio de dos novelas en que la música ocupa un lugar central: *Limón Blues* y *Limón Reggae*, de la escritora costarricense Anacristina Rossi. El análisis se centra en los procesos de identificación con una comunidad proporcionados por la música, así como en la dimensión simbólica de motivos musicales, sin obviar cuestiones estilísticas y narrativas que, al imitar ciertos géneros y estilos musicales, metaforizan la idea de memoria polifónica.

Palabras clave

Memoria, identidad afrocaribeña, subalternidad, literatura.

Fecha de recepción: Septiembre 2019

Fecha de aceptación: Junio 2020

Fecha de publicación: Diciembre 2020

Abstract

In this article focusing on two novels by Costa Rican writer Anacristina Rossi, *Limón Blues* and *Limón Reggae*, I intend to analyze how music — a paramount element in these novels — plays a prominent role in identity formation, intercultural relationships, and the representation of memory in subaltern communities. My analysis will address the process by which music enables identification with a community, the symbolic dimension of musical motifs, and the narrative and stylistic features which, as they mimic specific musical styles and genres, work as metaphors of a polyphonic memory.

Keywords

Memory, Afro-Caribbean identity, subalternity, literature.

Received: September 2019

Acceptance Date: June 2020

Release Date: December 2020

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Una memoria polifónica: Música e interculturalidad en *Limón Blues* y *Limón Reggae* de Anacristina Rossi

Sophie Large (Universidad de Tours)

Introducción

La música ocupa un lugar central en el discurso identitario y memorial de *Limón Blues* y *Limón Reggae*, como bien lo indican sus títulos programáticos. Ambas novelas, publicadas respectivamente en 2002 y 2007, ahondan en la vida de los afrodescendientes asentados en Puerto Limón, en el Caribe costarricense, procurando rescatar su memoria. *Limón Blues* se centra en las últimas décadas del siglo diecinueve y las primeras del veinte, en los tiempos de la *United Fruit Company* y del movimiento afrodescendiente de Marcus Garvey cuyo objetivo principal era la repatriación al África de los afrodescendientes de América¹. *Limón Reggae*, por su parte, ficcionaliza el periodo de las posguerras centroamericanas, arrancando en los años setenta y terminando en los albores del siglo veintiuno. Así, los títulos anuncian el marco temporal de cada una de las obras de este díptico, ya que tanto el blues como el reggae alcanzaron su auge en el periodo histórico en que transcurre la acción del relato que encabezan².

En este ensayo propongo analizar la función que cumple la música en la conformación de las identidades, las relaciones interculturales y la representación del proceso memorial de la comunidad afrocaribeña costarricense. Para ello tomaré el ejemplo de estas dos novelas.

En un primer momento centraré mi reflexión en el papel desempeñado por la música en la construcción de las identidades subalternas en *Limón Blues* y *Limón Reggae*, tratando de mostrar que el blues y el reggae problematizan los procesos de identificación con una comunidad subalterna, a la par que proporcionan un refugio a los individuos miembros de esta minoría. Analizaré luego el uso metafórico que las dos novelas hacen, en una perspectiva memorial, de los instrumentos musicales, erigiéndolos en símbolos del contacto intercultural, así como de la difícil transmisión de la memoria intergeneracional. En la última sección del ensayo examinaré la construcción del discurso narrativo, la cual refleja la centralidad de la música en el proceso memorial mediante el uso de estrategias narrativas heredadas de la música, que parecen indicar la necesidad de articular una memoria polifónica capaz de dar cuenta de la complejidad de una identidad también polifacética.

La música como cimiento cultural y comunitario

Tanto el blues como el reggae son estilos musicales muy arraigados en la cultura afrodescendiente de América, como bien lo señalaron los estudiosos de ambos géneros (Herzhaft 2015; Bradley 2014).

¹ Marcus Garvey (1887-1940) era un militante jamaicano, fundador de la UNIA (Universal Negro Improvement Association) e iniciador del proyecto de repatriación al África de los negros de América, para el cual creó la compañía marítima Black Star Line. Como indica Jeana Paul-Ureña (2007: 428) “Mientras el líder negro es bien conocido en la historia, pocos saben algo de su vida o su trabajo en Limón, Costa Rica, donde empezó su campaña de repatriación.”

² Se considera que el primer disco de blues apareció en 1920 (Herzhaft 2015: 4). En cuanto al reggae, “[e]n sentido genérico se aplica a toda la música popular jamaicana desde 1960, la cual se suele dividir en las siguientes épocas, aproximadamente: ska (1960-1966), rocksteady (1966-1968), reggae (1969-1983; a veces dividido en una primera etapa [early reggae] del 69 al 74 y el roots del 75 al 83) y dancehall (desde principios-mediados de los ochenta en adelante, aunque se considera que los orígenes de este estilo se encuentran ya a finales de los setenta)” (Bradley 2014: 581-582).

Para Gérard Herzhaft, el nacimiento del blues tiene que ver precisamente con la necesidad de la comunidad afrodescendiente de articular y valorizar un discurso cultural específico, capaz de compensar el silenciamiento al que fueron sometidos sus miembros durante siglos:

Rechazados, humillados, despreciados, desvalorizados y físicamente perseguidos por un sistema segregacionista odioso, los negros, iletrados y sin pasado histórico visible al que aferrarse, convirtieron una simple forma de canción popular, el blues, en una palabra individual a la par que comunitaria³ (Herzhaft 2015: 120).

Asimismo, unas décadas más tarde el reggae “ofrecía una identidad a los desarraigados del gueto, un símbolo de orgullo negro, una forma cultural en la que reconocerse y participar” (González Cobos 2014: 13). Así define justamente Anacristina Rossi estos dos géneros en sus novelas: Orlandus Robinson, el protagonista de *Limón Blues*, dice por ejemplo que el blues “lo hacía pensar en los hombres de Limón sentados en la acera jugando dominó, colocando las piezas de marfil en la mesa con un golpe fuerte y seco, conversando muy despacio y riendo mientras atrás tronaban las olas” (Rossi 2007: 181). Establece de esta forma un vínculo estrecho entre la música, el estilo de vida y el paisaje caribeño en que se arraiga esta expresión cultural. Por otra parte, el discurso literario relaciona el blues con el origen africano de la comunidad negra limonense, puesto que se afirma en la novela que sus ritmos “vienen de África” (Rossi 2007: 134). Del mismo modo, el reggae aparece estrechamente vinculado, en la segunda novela del díptico, con la cultura negra y con el territorio donde transcurre la acción, es decir Puerto Limón, en el litoral caribeño de Costa Rica: “era indudablemente una música negra, una música afro, desesperada y rebelde. [...] Era como el suave gemido del mar pero debajo latía un ritmo vigoroso cuyo poder estaba en el silencio entre compases. Y en la letra” (Rossi 2008: 107). En este sentido, por una parte se puede considerar que este género musical constituye un patrimonio propio de los afrodescendientes, puesto que viene relacionado tanto con la negritud y, por consiguiente, con el origen africano, como con la historia común de inmigración y de opresión, incluso después de la abolición de la esclavitud en Costa Rica. En palabras de Linda Craft (2011: 96), en ambas novelas, “tanto el blues como el reggae son expresiones de la experiencia afroamericana/afrocaribeña. El blues se asocia típicamente con un lamento que surge de la opresión; el reggae con esperanzas y añoranzas más utópicas.”

Por otra parte, el blues y el reggae aparecen en *Limón Blues* y *Limón Reggae* como rasgos identitarios comparables con el idioma y la religión de la comunidad afrolimonense, de modo que la música adquiere en estas novelas un estatuto determinante en los procesos de identificación con este grupo, como los elementos lingüístico y religioso, centrales a la hora de precisar los contornos de la identidad⁴. Así, desde el principio de *Limón Reggae*, idioma y música vienen a ser dos caras de la misma moneda, al establecer el narrador una relación gramatical de analogía entre ambos elementos: “Era el aire de Limón. Enseguida llegar, bajarse cerca del muelle, oír músicas distintas a las de San José y un idioma distinto: el inglés de Limón” (Rossi 2008: 13). Más adelante, se instaura un vínculo similar entre música, idioma y religión, erigiéndose estas tres formas culturales en

³ “Rejetés, humiliés, méprisés, dévalorisés et physiquement persécutés par un système ségrégationniste odieux, les Noirs, illettrés et sans passé historique visible auquel se raccrocher, ont fait d’une simple forme de chanson populaire, le blues, une parole individuelle tout autant que communautaire” (la traducción es mía).

⁴ “El sistema simbólico del grupo constituye, como cualquier sistema, un conjunto de elementos posiblemente estructurado por una lógica interna regida por opciones ideológicas, religiosas u otras. Este sistema simbólico que da sentido a la realidad se materializa en instancias como las instituciones, los valores, las ideologías, cara visible, podría decirse, del universo simbólico. Otros elementos simbólicos ordenan las sociedades y los grupos sociales de una forma menos evidente pero no menos fundamental, como las reglas de matrimonio [...] o la lengua que orienta la manera cómo piensan los sujetos, determinismo sutil que revela el aprendizaje de una lengua extranjera” (Chauchat 1999: 20-21).

características propias de la comunidad afrolimonense: “Limón vive en su patois, en los spirituals y el góspel, en los calipso y los ocasionales arrebatos de jazz de los músicos viejos como el abuelo de Maikí, en su comida, en sus iglesias y en sus logias” (ibid.: 63). Tanto la música como la lengua y la religión constituyen entonces señas de identidad y de cohesión para la comunidad afrolimonense. En este sentido, no sorprende mucho el hecho de que sean consideradas un peligro por — y para — la “blancocracia”, término acuñado por Marcus Garvey durante su estancia en Nueva York (Rossi 2007: 146). De esta manera, en *Limón Blues*, se hace hincapié en la dimensión política que posee la música, al igual que el idioma y la religión, en una discusión entre Orlandus Robinson y Marcus Garvey. En este diálogo, se vislumbran divergencias de opinión entre ambos personajes acerca de las estrategias políticas de defensa de los derechos de los afroantillanos, y en particular acerca del lugar que tienen que ocupar en esta lucha la música, el idioma y la religión:

Orlandus declaró, alzando la voz, que no había que cristianizar a los africanos, que eso era actuar como los europeos. [...]

[Garvey afirmó:] “en Haití vi a los negros trabajar como esclavos, obedeciendo al tambor del vudú. Comprendes que no quiera tambores en mi movimiento. [...]

¡El habla vernacular me parece horrenda, y los libros que nos ponen a hablar así, peor! Para que no nos ridiculicen debemos ser universales y hablar sólo el inglés perfecto que nos heredó generosamente la reina Victoria.” (ibid.: 141-144)

Por un lado, en estos fragmentos bien se aprecia hasta qué punto la música — al igual que la lengua y la tradición religiosa — constituyen elementos determinantes a la hora de definir la identidad afroantillana, así como las estrategias políticas de emancipación. Por otro lado, cabe destacar el papel de refugio que cumplen dichos elementos, y en particular la música, para una comunidad subalterna en contexto de opresión⁵. De hecho, Anacristina Rossi escribió, en un artículo publicado en la revista *Istmo*, que el baile constituye para los afrolimonenses un “refugio en una Costa Rica que no los quería” (Rossi 2003). En *Limón Reggae*, por ejemplo, la música le permite a la protagonista escapar de una realidad demasiado dolorosa, y hasta de unos recuerdos traumáticos:

cada vez que su cuerpo o su mente van a sacudirse en el espasmo automático del dolor, un detalle sensual, un color, un aroma, desvían la atención del recuerdo terrible y la centran en el presente gozoso, en el rumor de las olas o la música de Marley. Y cuando la música insiste en recordar, el capullo sensorial y protector interviene y empuja su memoria más atrás, más atrás. Aisha regresa al pasado para curarse. (Rossi 2008: 195)

La música, por consiguiente, cumple una doble función en estas novelas. Primero, es un cimiento cultural, que actúa como seña de identidad para la comunidad afrolimonense, conectando con otros componentes identitarios fundamentales, tales como la lengua y la religión. Segundo, y al mismo tiempo, sirve de refugio para los miembros de la comunidad afrolimonense frente a una realidad marcada por la opresión. En esta línea, es particularmente interesante notar que este último aspecto se desarrolla de forma más evidente en *Limón Reggae*, cuando, en realidad, más que el reggae, es el blues el que se suele asociar con la búsqueda de un “efecto catártico frente a los

⁵ A partir de 1872, a raíz del inicio de la construcción del ferrocarril en la costa atlántica de Costa Rica, empezaron a llegar a Puerto Limón barcos de inmigrantes afrojamaquinos, en busca de trabajo y de mejores condiciones de vida. La población negra recién llegada se concentró en la provincia de Limón, y quedó separada — por motivos principalmente económicos y lingüísticos, aunque también legales — del resto del país. Carlos Meléndez señala que, en 1927, el 94,1% de la población negra de Costa Rica vivía en la provincia de Limón y que “cerca del 90% de los negros que había en el país eran considerados como extranjeros” (Meléndez Chaverri 2011: 60-62). El historiador muestra también que los negros de Limón vivían “en condiciones de opresión económica y de discriminación étnica” (9) y que hasta 1934 no pudieron hacerse ciudadanos costarricenses (65).

tormentos⁶” (Herzhaft 2015: 35). Es como si, más allá del realismo, el verdadero propósito del uso del motivo del refugio, en el discurso novelesco, fuese en definitiva reforzar la dimensión comunitaria. Como si el refugio proporcionado por la música fuese una metáfora de la comunidad protectora. Esta dimensión metafórica de la música es, además, central en las dos novelas y se desarrolla en varios planos, de los que el más evidente es quizás la memoria, como me planteo analizarlo en la siguiente sección.

La música como metáfora de la memoria

Según Tomás González Cobos, el reggae es de por sí una música que se vincula con la memoria:

El reggae [...] promoví[a] un despertar de la conciencia que volvía la mirada al origen en África y reconstruía el pasado sin temor a hurgar en las heridas de la esclavitud. Porque se trataba de recontar su historia sin tapujos, pero desde el punto de vista propio, con un prisma negro, trazando un mapa alternativo al relato tergiversado y manipulado de las potencias europeas. (2014: 19)

Del mismo modo, el blues mantiene —como, por cierto, la mayoría de los géneros musicales⁷— una relación intrínseca con la memoria. Por ejemplo, el *Diccionario del Blues*, editado por la *Encyclopædia Universalis*, apunta lo siguiente:

Palabra más que música, [...] es una crónica autobiográfica y poética que, siempre entre humor y melancolía, metáfora y lucidez, inscribe en lo universal la alegría y la desgracia, la esperanza y el sufrimiento de un grupo de individuos, y le da un estatuto. [...] Es por tanto un texto, tejido con la memoria de un pueblo” (Encyclopædia Universalis 2016)⁸.

Dicho vínculo entre música y memoria se da a conocer en especial en un episodio de *Limón Blues* en que, varias décadas después de la fundación de la UNIA, Garvey vuelve a Limón y nadie lo reconoce, a pesar del papel central que desempeñó este personaje en la historia del movimiento. En cambio, el pueblo afrolimonense recuerda perfectamente la canción que compuso el líder de la UNIA durante su estancia en una cárcel de Atlanta. Con esta anécdota, Anacristina Rossi subraya el carácter percedero y a la vez selectivo de la memoria humana que evacúa al ser humano—en este caso a Garvey—pero, por lo contrario, registra su obra y su herencia, metaforizadas aquí por la canción compuesta por Garvey. La música aparece por lo tanto como un potente vector memorial.

Esta relación entre música y memoria también la encontramos en varios motivos recurrentes de estas dos novelas. Tal es el caso del clarinete, que le regaló a Orlandus su amante Leonor. En el momento del entierro de Orlandus en la sede de la UNIA, su hijo Denmark deposita el clarinete en el ataúd, un gesto simbólico que señala la desaparición simultánea de la memoria de Orlandus y de la música, estableciendo una relación de analogía entre ambas. El hecho de que sea el hijo quien realice este gesto también es significativo, pues simboliza la ruptura de la transmisión intergeneracional de la memoria. Sin embargo, el clarinete vuelve a aparecer en *Limón Reggae*, precisamente por medio del personaje de Denmark, quien establece una continuidad entre las dos novelas. Cuando, en el tercer capítulo, los rebeldes afrolimonenses opuestos a quienes se apropiaron de Liberty Hall, la sede original de la UNIA, llevando a cabo “el descenso moral [...], la

⁶ “[U]n effet cathartique à ses tourments” (la traducción es mía).

⁷ Martin Stokes escribe, “the music event evokes and organizes collective memories and presents experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity” (Stokes 1997: 3).

⁸ “Plus parole que musique, malgré une structure harmonique bientôt définie, il est une chronique autobiographique et poétique qui, toujours entre humour et mélancolie, métaphore et lucidité, inscrit dans l’universel la joie et le malheur, l’espoir et la souffrance d’un groupe d’individus, et lui donne statut. [...] Il est donc un texte, tissé de la mémoire d’un peuple” (la traducción es mía).

ruina del movimiento de Garvey” (Rossi 2008: 75), aparece Denmark tocando clarinete, en claro apoyo a los rebeldes empeñados en recuperar el sentido original de Liberty Hall. El clarinete, que al final de *Limón Blues* marcaba el fracaso de la transmisión intergeneracional al desaparecer junto con el cuerpo y la memoria de Orlandus, abre entonces la posibilidad de una continuidad de la memoria, ya que el instrumento musical pasa del padre al hijo, y procura rescatar la autenticidad del movimiento garveíta en este episodio del asalto a Liberty Hall⁹. Esta continuidad, no obstante, es difícil, como lo muestra el fracaso de la toma del edificio por los herederos de Garvey.

Cabe notar, por añadidura, que el clarinete no sólo funciona como metáfora de la memoria de la comunidad afrolimonense, sino también de la memoria intercultural¹⁰, puesto que este instrumento le fue regalado a Orlandus, el protagonista afrolimonense de *Limón Blues*, por Leonor, su amante “pañá” con quien mantuvo una relación clandestina y prohibida por el orden racista de la sociedad descrita en la novela¹¹. El instrumento musical, que cumple la función de intermediario entre estas dos culturas distintas, y muchas veces antagónicas, aparece pues como el soporte de la interculturalidad. Una función semejante desempeñan, más temprano en la novela, el piano de Leonor y los tambores de la pocomía, un culto limonense en que “una danza rítmica en sentido contrario al reloj y al compás de tambores, y el uso de drogas eran frecuentes” (Duncan 2011: 81)¹². En efecto, la relación entre Leonor y Orlandus se caracteriza por su afán de intercambio cultural. Así, Leonor le toca el piano a Orlandus, enseñándole los fundamentos de la música occidental —no sin cierto paternalismo clasista. Orlandus, por su parte, la lleva a presenciar una ceremonia de pocomía¹³, una experiencia que los deja transformados a ambos para siempre:

Leonor inicia a Orlandus a los elementos culturales hispanos de Costa Rica como la música, la política y los códigos de conducta social. Él, por otro lado, la lleva a participar en un ritual de Pocomía, iniciándola así a una de las dimensiones más marginadas de la cultura afrolimonense, y, en particular, a la vida de los negros pobres. Un profundo vínculo se establece entre Leonor y Orlandus después del ritual, como lo afirma la voz narrativa: “Regresaron mudos, sintiéndose más cerca que jamás¹⁴.” (Kearns 2006: 30-31)

⁹ Como apuntó Julie Marchio, la difícil transmisión de la memoria se traduce también por la incapacidad física y mental de los dos personajes que garantizan la continuidad entre las dos novelas: Samuel Nation y Denmark Robinson, “el primero por ser mudo y estar enfermo de Parkinson, el otro por vivir fuera de la realidad” (Marchio 2010: 16). En este sentido, la música también aparece como un discurso alternativo capaz de sustituirse a la función memorial deficiente.

¹⁰ Con esta expresión me refiero a la memoria de las relaciones entre los diferentes grupos étnicos y culturales que construye el relato.

¹¹ La palabra “pañá” deriva de “España”; la usaban los inmigrantes afroantillanos para designar a los costarricenses blancos y mestizos, a quienes identificaban como españoles. Suele tener una connotación despectiva (Duncan 2011: 105).

¹² Cabe señalar, sin embargo, que la identificación de Orlandus con los tambores y de Leonor con el piano tiende a esencializar la diferencia cultural, lo cual no deja de aparecer como una paradoja, ya que con estas metáforas musicales el relato se esfuerza en construir puentes entre culturas.

¹³ Duncan señala sin embargo que “[e]ste culto era en realidad minoritario en Limón, pero el pueblo lo temía. Eran famosos hechiceros, que ‘defendían’ a los suyos, y le ‘hacían daño’ a los enemigos. Durante estas ceremonias ocurrían posesiones de espíritus” (Duncan 2011: 81). La presencia de este episodio en *Limón Blues* se debe entonces, mucho más que a una voluntad de realismo, a la dimensión simbólica que cumple el rito y en particular la música como punto de contacto entre los dos personajes y, por tanto, sus dos culturas.

¹⁴ “Leonor introduces Orlandus to Costa Rican Hispanic cultural elements such as music, politics, and social codes of behavior. He, on the other hand, takes her to participate in a Pocomia ritual, thus introducing her to one of the most suppressed parts of Afrolimonense culture, and, particularly, to the life of the black poor. A deep bond is established between Leonor and Orlandus after the ritual, as stated by the narrative voice: ‘Regresaron mudos, sintiéndose más cerca que jamás.’” (la traducción es mía).

Nótese que es a raíz de esta escapada como el marido de Leonor se entera de la relación de ella con Orlandus, poniendo un punto final al idilio y, por ende, a la posibilidad simbólica de intercambio intercultural. La música, que funciona como metáfora de la memoria y vector de relaciones interculturales, señala entonces las dificultades de dichas relaciones para desarrollarse y crecer. Esta dimensión confirma el papel central desempeñado por la música en estas novelas, el cual también se da a conocer por medio de la construcción del discurso literario, que se inspira en gran medida en aspectos propios del discurso musical.

La construcción musical de la memoria intercultural: un discurso coral

El blues ha sido caracterizado en muchas ocasiones por su peculiar armonía, debida al uso de la gama pentatónica. Sin embargo, esta visión constituye, según Gérard Herzhaft, una explicación eurocéntrica, ya que pone en el centro del análisis una supuesta “contaminación de la gama diatónica occidental por el sistema africano” (Herzhaft 2015: 8)¹⁵, cuando en realidad “el sistema pentatónico no es muy común en África, cuyas músicas son ricas, múltiples y abundantes y no pueden limitarse a un modelo exportable” (ibid.: 8)¹⁶. La dimensión melancólica del blues, que traduce perfectamente el estado de ánimo de Orlandus, el protagonista de *Limón Blues*, se debe en realidad al uso de “una gama alterada en que el tercer, quinto, séptimo, y a veces el sexto, grados bajan a notas bemoladas” (Craft 2011: 99). De hecho, Anacristina Rossi alude a esto en el fragmento en que un pianista le explica a Orlandus “que el blues era así por sus notas azules, que eran notas tristes. Me explicó de esas notas y las notas subidas, que eran notas optimistas. El optimismo se llamaba ‘sostenido’ y lo contrario ‘bemo’.” (Rossi 2007: 281).

Sin embargo, según Gérard Herzhaft (2015: 8-9), más que su armonía, “la característica esencial y más original del blues es el swing. El ritmo es la base misma de una música bailada. Existe por supuesto en todas partes, tanto en África como en Europa o en Asia. Pero [...] el balanceo a contratiempo—el swing—no existe bajo esta forma sino en América¹⁷.” En efecto, el ritmo ocupa un lugar determinante en la construcción narrativa de *Limón Blues*, que refleja una voluntad de traducir al lenguaje literario recursos propios de esta música.

Ya en la nota introductoria a la novela advierte la autora el carácter arrítmico de su obra: “Esta novela es la primera parte de un díptico, por eso sólo tiene capítulos impares. La segunda novela comprenderá los capítulos pares, que corresponden al Limón actual” (Rossi 2007: 11). Más allá del hecho de que no se cumplió esta promesa, por razones ajenas al propósito de este artículo, es muy reveladora esta advertencia previa al relato en *Limón Blues*: en efecto, al diferir los números pares, el narrador imita el estilo del swing, pues este consiste precisamente en alargar la duración del primer sonido y en reducir el segundo. Asimismo, es de notar la construcción del relato en doce capítulos (numerados de 1 a 23), ya que esta estructura alude a la del blues, un “poema de doce compases con una versificación AAB¹⁸” (Herzhaft 2015: 8). La estructura narrativa participa pues del rescate de la memoria de la comunidad afrolimonense de la que el blues es una metáfora. A eso habría que añadir “[e]l lenguaje del texto [que] se aproxima onomatopéyicamente al canto y al ritmo

¹⁵ “[C]ontamination de la gamme diatonique occidentale par le système africain” (la traducción es mía).

¹⁶ “[L]e système pentatonique est assez rare en Afrique dont les musiques sont riches, multiples et foisonnantes, et ne sauraient se réduire à un modèle exportable tel quel” (la traducción es mía).

¹⁷ “[L]a caractéristique essentielle et la plus originale du blues est le swing. Le rythme est la base même d’une musique dansée. Il existe bien sûr partout aussi bien en Afrique qu’en Europe ou en Asie. Mais [...] le balancement à contretemps—le swing—n’existe sous cette forme nulle part ailleurs qu’en Amérique.” (la traducción es mía).

¹⁸ “[P]oème de douze mesures avec une versification AAB” (la traducción es mía).

del blues en varios pasajes” (Craft 2011: 102), así como la importancia otorgada al motivo del tren en *Limón Blues* que juega en la novela un papel fundamental al mantener estrechas relaciones con el blues. Sobre este tema particular Craft afirma:

El tropo del tren aparece como una corriente subyacente en casi todos los capítulos de la novela desde el primero hasta la Coda. Su importancia para el blues es indiscutible, nota el crítico Houston Baker: “[E]l sintagma de blues dominante en América es una imitación instrumental de *ruedas-de-un-tren-sobre-las-vías*. Este sonido es el ‘signo’, por así decirlo, del blues, y combina una intrigante mezcla de sonidos: carruajes que traquetean, plataformas que se entrechocan, silbatos estridentes, campanas que tintinan, contenedores que retumban y otros sonidos ferroviarios... Las estrofas del blues pueden entonces rodar a través de un repertorio meditativo extendido con un ritmo constante de *ruedas-de-un-tren-sobre-las-vías* con la guitarra, como un complemento tradicional y sintagmático. Si el deseo y la ausencia son las condiciones de existencia de la performance blues, la mejora de esas condiciones es implícita en el ensayo onomatopéyico de la voz y del instrumento del blues.¹⁹ [...] En el tren de regreso después de despedirse de su amante, Orlandus—‘herido fatalmente por la separación’—empieza a canturrear cantos de su madre: ‘Am-ba you! Oh, am-bayou! E-do-o-o-o-o’. Cabeza, garganta y boca vibran con el movimiento del tren mientras se alivia ‘la pesadez de su corazón’. (Craft 2011: 100-102)

Por un lado, la cita de Craft señala la forma en que el rescate y la rehabilitación de la cultura afrolimonense operan entonces en *Limón Blues*, no solo a nivel discursivo y simbólico, sino también mediante la adopción muy significativa de características estructurales propias del género musical que, como vimos, constituye un vector importante de esta cultura, así como una metáfora de su memoria.

Por otro lado, como bien señalaron varios críticos (Manzari 2007; Marchio 2010; Moreno 2011; etc.), *Limón Blues* tiene un marcado carácter oral basado en la multiplicidad de voces, “alternando sin cesar las voces personales e impersonales, el estilo directo e indirecto, la ‘transcripción’ de cartas, noticias, pensamientos” (Moreno 2011). Este relato polifónico se construye por lo tanto mediante una técnica contrapuntística, la cual, si bien proviene de la tradición musical occidental, metaforiza la necesidad de rescatar las voces y las palabras de los afrolimonenses. En efecto, el contrapunto tiende a modificar los equilibrios entre centro y periferia²⁰, otorgando un espacio similar a las distintas voces que lo constituyen—a diferencia del sistema armónico en que sobresale una línea melódica *acompañada* por una serie de acordes. Esto es precisamente lo que ocurre en *Limón Blues*, ya que en la novela el discurso histórico oficial va cediendo paso a las voces minoritarias y articulando un discurso alternativo:

paulatinamente, van adquiriendo mayor peso las situaciones discursivas que se alternan en contrapunto, a cargo de los enunciadores que en la ficción representan los márgenes sociales (y genéricos), la subalternidad, quienes dentro del mundo creado de/por la novela, se dimensionan, juzgan, adquieren poder y centralidad narrativas. Los personajes significan lugares de la minoría, de la Historia no central. Pero el texto, la representación, la invención, la tematización de esa historia, revierte las jerarquías, los ubican al lado de personajes reconocibles y reconocidos, entrecruzando sus vidas, apostando por los márgenes largamente acallados en el discurso oficial.

¹⁹ “[T]he dominant blues syntagm in America is an instrumental imitation of *train-wheels-over-track-junctures*. This sound is the ‘sign,’ as it were, of the blues, and it combines an intriguing melange of phonics: rattling gondolas, clattering flatbeds, quilling whistles, clanging bells, rumbling box-cars, and other railroad sounds....The blues stanzas may then roll through an extended meditative repertoire with a steady train-wheels-over-track-junctures guitar backbeat as a traditional, syntagmatic complement. If desire and absence are driving conditions of blues performances, the amelioration of such conditions is implied by the onomatopoeic training of blues voice and instrument” (la traducción es mía).

²⁰ En este caso, entre la historia oficial de Costa Rica y las voces subalternas de su costa atlántica.

(Moreno 2011).

El rescate operado en *Limón Blues* de las voces de los afrolimonenses y, por ende, de la memoria que articulan, podría verse, a su vez, como una etapa previa e imprescindible para la construcción de una sociedad intercultural armoniosa, de la misma manera que el contrapunto —en cuanto superposición de melodías distintas— precede, históricamente, a la armonía—en tanto técnica musical basada en acordes.

Esta estrategia también se encuentra en *Limón Reggae*, aunque de forma menos espectacular que en la novela anterior²¹. En este caso, el estilo contrapuntístico puede ser visto como una imitación del reggae, que también posee un “fuerte componente coral” (González Cobos 2014: 15), y que pretende reconstruir el pasado “desde el punto de vista propio, con un prisma negro, trazando un mapa alternativo al relato tergiversado y manipulado de las potencias europeas” (González Cobos 2014: 19). Así, es bastante significativa la mezcla de voces narrativas en la novela, que alterna entre un narrador heterodiegético y varios narradores homodiegéticos —Ahmed, Samuel Nation²². También es de notar el hecho de que el narrador heterodiegético les cede la palabra en determinados momentos a personajes que son incapaces, por una razón u otra, de comunicarse, utilizando la técnica del monólogo interior, como en el caso de Samuel Nation:

Ya no somos esclavos — mi padre lo fue — pero una pesadez cuelga sobre nosotros, una densa amenaza, poor oscuro Limón. Los países que ayer nos llamaron hoy nos expulsan. Aquí en Costa Rica el Congreso aprobó una ley para prohibir nuestro empleo y otra para quitarnos la propiedad. Pero tenemos que ser realistas, al África no podemos volver. Tampoco a nuestras islas, porque no nos sustentan. (Rossi 2008: 73)

La voz de Samuel Nation es determinante en *Limón Reggae* puesto que, como ya hemos señalado, establece una continuidad con *Limón Blues*, presentándose como depositaria del pasado, no solo a nivel diegético—al transcurrir la acción de *Limón Blues* unas décadas antes de que empiece la de *Limón Reggae*—, sino también a nivel narrativo, pues Samuel Nation constituye un motivo intertextual entre las dos novelas. En efecto, si bien Nation no puede comunicarse con su nieto para transmitirle su memoria y la de su comunidad²³, en cambio su voz interior invita al lector a articular la historia en un tiempo que supera el marco temporal delimitado por la acción—y el título—de *Limón Reggae*, contribuyendo a hacer emerger la dimensión de díptico de los dos libros. En este sentido, el conjunto conformado por *Limón Blues* y *Limón Reggae* revela el propósito general de su escritora: poner de relieve que el rescate de la memoria de la comunidad afrolimonense es necesario no solo para los afrolimonenses, sino para todos los costarricenses, lectores ideales del díptico²⁴.

²¹ Eso se debe, en parte, a que en *Limón Reggae* “el acento está puesto más en la mirada que en la voz (la protagonista principal es pintora y desempeña un papel de testigo)” (Marchio 2010: 22).

²² Como en *Limón Blues*, la narración se divide entre las voces de personajes históricos y las de personajes ficticios, asumiendo por tanto el postulado de Carlos Fuentes en cuanto a la centralidad de la ficción en la construcción del discurso histórico: “El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia” (Fuentes 1976: 82).

²³ “La memoria se me desintegra y me urge establecer contacto con mi nieto. Pero ya no tengo cómo” (Rossi 2008: 71).

²⁴ La noción de “lector ideal” ha sido ampliamente discutida en el campo de la narratología donde ha recibido varias denominaciones: definida como “lector modelo” por Umberto Eco (1979), “lector implícito” por Wolfgang Iser (1976) y “lector virtual” por Gérard Genette (1972), entre otros. Esta categoría fluctuante tiende a designar la instancia extradiegética a la que se destina el texto y “con la que cada lector real puede identificarse. En principio este lector virtual es indeterminado. [...] un relato, como cualquier discurso, se dirige necesariamente a alguien, y contiene siempre como virtualidad la apelación al destinatario.” (Genette 1972: 290). La traducción es mía.

Conclusión

Este artículo ha mostrado y reflexionado sobre las formas en que la música cumple, en *Limón Blues* y *Limón Reggae*, una función que desborda en gran medida el aspecto anecdótico y hasta diegético, como era de esperar dado el componente programático de los títulos. Señala de identidad, al igual que otras características como el idioma o la religión, la música le da sentido y cohesión a una comunidad afrocaribeña olvidada por la historia costarricense, y desempeña un papel de refugio para sus miembros.

También, es posible vislumbrar en las novelas que la música opera como metáfora de la memoria y soporte de la interculturalidad, mediante el uso simbólico de instrumentos musicales como el clarinete, el piano y los tambores, cuya función en la diégesis subraya las dificultades para transmitir la memoria de generación en generación, así como para superar los conflictos interculturales. Pero la importancia de la música sobrepasa de lejos la dimensión simbólica y se da igualmente a nivel narrativo, ya que la estructura de las novelas señala, mediante su analogía con técnicas propias de la música (como el swing o el contrapunto), la necesaria construcción de una memoria intercultural, basada ésta en la integración de una pluralidad de voces.

BIBLIOGRAFÍA

- Bradley, Lloyd. 2014. *Bass culture. La historia del reggae*. Traducido por Tomás González Cobos. Madrid: Acuarela Libros y Machado Grupo de Distribución.
- Chauchat, Hélène. 1999. *De l'identité du sujet au lien social : l'étude des processus identitaires*. París: Presses universitaires de France.
- Craft, Linda. 2011. "Ritmos de resistencia en la ficción de Anacristina Rossi". *Letras* 49: 95-113.
- Duncan, Quince. 2011. "El negro antillano: inmigración y presencia". En *El negro en Costa Rica*, ed. Quince Duncan, 114-204. San José: Editorial Costa Rica.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Encyclopædia Universalis. 2015. *Dictionnaire du Blues*. París: Encyclopædia Universalis.
- Fuentes, Carlos. 1976. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. París: Seuil.
- González Cobos, Tomás. 2014. "Prólogo: Una cultura supersónica". En *Bass culture. La historia del reggae*, ed. Lloyd Bradley. Madrid: Acuarela Libros y Machado Grupo de Distribución.
- Herzhaft, Gérard. 2015. *Le Blues*. París: PUF.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Kearns, Sofía. 2006. "Postcoloniality in Anacristina Rossi's *Limón Blues*". *The South Carolina Modern Language Review* 5-1: 16-37.
- Manzari, H.J. 2007. "*Limón Reggae*, una visión alternativa del Caribe costarricense". *Ístmica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 11:253-259. URL: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/721>
- Marchio, Julie. 2010. "Literatura de las fronteras y fronteras de la literatura: representación de los conflictos lingüísticos de la costa caribeña en la literatura costarricense". *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y*

culturales centroamericanos 21. URL: <http://istmo.denison.edu/n21/articulos/6.html>

Meléndez Chaverri, Carlos. 2011. "Aspectos sobre la inmigración jamaicana". En *El negro en Costa Rica*, ed. Quince Duncan. San José: Editorial Costa Rica.

Moreno, Fernando. 2011. "Limón blues de Anacristina Rossi: texto, historia, utopía". *Escritural: Écritures d'Amérique latine* 3, URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL3/ESCRITURAL_3_SITIO/PAGES/Moreno1.html

Paul-Ureña, Jeana. 2007. "Voces sublevadas: Escritoras costarricenses develan la Historia y vislumbran el futuro de su país". *Hispania* 90(3): 423-430.

Rossi, Anacristina. 2008. *Limón Reggae*. San José: Editorial Legado

———. 2007. *Limón Blues*. San José: Punto de Lectura.

———. 2003. "Entre los vestigios". *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 5. URL: <http://istmo.denison.edu/n05/articulos/entre.html>

Stokes, Martin (ed.).1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford; New York: Berg.

Sophie Large cursó una carrera de filología e historia hispánicas en la Universidad de Dijon (Francia) donde se doctoró en 2014. Ahora es profesora titular en la Universidad de Tours (Francia) donde enseña la literatura hispanoamericana y la traducción, y se desempeña como investigadora en el laboratorio ICD (Interacciones culturales y discursivas) de la misma universidad.

Sus temas de investigación giran en torno a la literatura contemporánea con perspectivas LGBT, queer y decolonial en América Central y el Caribe hispano. Es autora de una tesis doctoral titulada "Révolte, Révolution et Utopie dans les romans de Gioconda Belli" ("Rebelión, Revolución y Utopía en las novelas de Gioconda Belli") y de varios trabajos académicos sobre autoras tales como Albalucía Ángel, Yolanda Arroyo Pizarro, Rita Indiana Hernández, Guadalupe Nettel o Claudia Hernández.

Contacto: sophie.large@univ-tours.fr

Cita recomendada

Large, Sophie. 2020. "Una memoria polifónica: Música e interculturalidad en *Limón Blues* y *Limón Reggae* de Anacristina Rossi". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Date accessed: dd/mm/yy]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES