

La relación de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto azul* de Fernando Contreras Castro y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz

An Analysis of Music in Two Costarrican Novels: Fernando Contreras's *Cierto azul* and Vernor Muñoz's *Cómo ríe la luna*

Martínez Alpízar, Diana

Diana Martínez Alpízar
diana.martinez@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica, México

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Universidad Nacional Autónoma de México, México
ISSN-e: 2954-4076
Periodicidad: Semestral
núm. 4, 2021
evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 12 Julio 2020
Aprobación: 20 Agosto 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894604008/>

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2021.4.1310>

Resumen: El presente artículo analiza el papel de la música en dos novelas costarricenses: *Cierto azul* de Fernando Contreras y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz. A partir de la metodología propuesta por Hallet (2015), se estudia de qué manera los distintos géneros musicales operan interna o externamente en cada uno de los textos. En el caso de la novela de Contreras, el interés se centra en el jazz, y en la de Muñoz en el calipso y el tango. Para el primer texto, se concluye que el jazz cumple un papel esencial en la caracterización y conformación de los personajes principales. Éstos encarnan valores asociados al jazz —la libertad y la improvisación, por ejemplo— como parte de su filosofía de vida, la cual se mueve al ritmo del jazz. En el caso de la segunda novela, el calipso —su carácter vibrante y desafiante— configura uno de los personajes principales del texto; en tanto, la melancolía y la tristeza propia del tango determinan al otro. La presencia de ambos géneros musicales en *Cómo ríe la luna* también permite una reflexión sobre la constitución de identidades nacionales o colectivas. En ambas novelas costarricenses, el análisis de la presencia de la música amplía las posibilidades de lectura.

Palabras clave: análisis literario, Fernando Contreras, Vernor Muñoz, literatura costarricense, música, intermedialidad.

Abstract: This paper analyses the role of music in two Costarrican novels: Fernando Contreras's *Cierto azul* and Vernor Muñoz's *Cómo ríe la luna*. Based on Hallet's (2015) methodology, it studies how the different musical genres have an internal or external function in the texts. In the case of Contreras's novel, the interest focusses on jazz, and in Muñoz's, on calypso and tango. The analysis concludes, in *Cierto azul*, that jazz is key in the conformation of the main characters. They adopt the values related with this type of music (such as liberty or improvisation) as part of their way of life. They live to the rhythm of jazz. In the case of the latter novel, the calypso, with its vibrant and defiant essence, shapes one of the main characters. Meanwhile, the sadness and the melancholy of tango do the same with the other protagonist. The presence of both genres also implies a reflection upon Costarrican national or collective identities. In both Costarrican novels, music is not a mere reference: its presence broadens the possibilities of reading.

Keywords: literary analysis, Fernando Contreras, Vernor Muñoz, Costarrican literature, music, intermediality.

INTRODUCCIÓN

Desde los años sesenta, la relación entre obras literarias y música se ha vuelto común. Como resultado de este proceso, la crítica literaria se ha referido a fenómenos como “la narrativa de la música popular” (Plata Ramírez, 2004: 140) o, más particularmente, la narrativa del bolero o del tango. En el caso de la literatura costarricense, según Craft (2011) y Rodríguez (2015), el reggae y el blues funcionan en el discurso narrativo de las novelas *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007), de Anacristina Rossi, como metáforas en torno a las luchas políticas y personales, los estados de ánimo y la visión de sus personajes.

¿Y a qué ritmo bailan y cantan otros textos de la literatura costarricense? Para responder a esta interrogante, en este artículo se analiza la función de la música en dos novelas: *Cierto azul* (2009) de Fernando Contreras y *Cómo ríe la luna* de Vernor Muñoz (2015). Se parte de la premisa de que en ambas la música cumple funciones intra y extratextuales específicas. En el caso de las funciones intratextuales, éstas se relacionan principalmente con la configuración identitaria de los personajes. En el caso de las funciones extratextuales, la música permite reflexiones metaculturales. Además, el artículo se estructura, para empezar, explicando brevemente los conceptos teóricos básicos de los cuales partimos, así como la metodología utilizada. En seguida, se analizan los textos seleccionados: primero, la novela de Contreras y, posteriormente, la de Muñoz.

ALGUNOS CONCEPTOS TEÓRICOS BÁSICOS: SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CULTURA, MÚSICA Y LITERATURA

La cultura, entendida como un “modelo de comunicación humana regida por signos” (Even-Zohar, 1990:13), es un sistema global inestable, heterogéneo y dinámico, en el cual sus distintos elementos interactúan y se superponen entre sí. Los medios también forman parte de estas interacciones y, en aras de comprenderlas, emerge el concepto de intermedialidad. Wolf (2002) entiende este término como un amplio campo de relaciones que transgreden los límites entre los medios. Con el fin de esquematizar dichas relaciones han surgido distintas propuestas, aunque en este artículo se opta por seguir de cerca la de Wolf (2002; 2015).

Para empezar, Wolf (2015) distingue entre aquellas transgresiones intermediales que se originan en un solo producto semiótico (como cuando una novela refiere a una ópera) y aquellas que surgen cuando se establecen relaciones o comparaciones entre distintos complejos semióticos (al comparar un elemento común en dos medios distintos, tales como el cine y la literatura). Para efectos de este artículo, nos centraremos en el primer tipo, también llamado intermedialidad intracomposicional.

¿Y qué se puede decir respecto a la relación entre literatura y música? Una vez más, recurrimos a la propuesta de Wolf (2015). Este autor, con base en la propuesta de Scher, plantea una posible clasificación para las relaciones intermediales entre literatura y música. Originalmente, Scher establecía tres tipos básicos: la literatura en la música, la música y la literatura, y, por último, la música en la literatura. Sobre la relación llamada por Scher como “música y literatura”, Wolf explica que se da mediante una hibridez de los componentes de ambos medios. Es un fenómeno plurimedial como, por ejemplo, la ópera, que une dos medios a la vez: letra y música.

También es posible que esta mezcla de medios esté ausente y que un solo medio incorpore significantes de otro. En este caso la incorporación puede ser explícita o implícita. Si es explícita, con los propios recursos del medio, sin que haya imitación de algún tipo, estamos ante una tematización, por ejemplo, cuando se discute un género musical en un texto literario. En la categoría de Scher, esta relación corresponde a la relación

“música en literatura”. Si la incorporación es implícita —es decir, el medio con sus recursos imita al otro medio—, hay tres posibilidades: que haya una reproducción parcial del medio que se intenta emular, que se imite su forma, o bien que con sus propios recursos el medio intente reproducir al otro medio. Según la propuesta de Scher, estas tres posibilidades se encuentran ya sea en la categoría “música en la literatura” o “literatura en la música”, pues las relaciones pueden producirse en ambas vías.

Por poner un par de ejemplos, una reproducción parcial sería cuando un texto literario cita un fragmento de una canción. En el caso de que se imite la forma, una composición musical emulará una estructura narrativa. Según Wolf (2015), esto sucede con la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, cuya estructura emula secuencias narrativas biográficas al aludir a la vida de un artista. Hallet (2015), por su parte, explica que la novela *Jazz* de Toni Morrison es un buen ejemplo de cuando la literatura se musicaliza. En ese texto, Morrison emula la improvisación jazzística, mediante la polifonía.

El tercer caso es el de una incorporación implícita, es decir, cuando el medio con sus propios recursos imita al otro. Wolf se refiere a este fenómeno como *evocación*, porque el medio no imita la forma, ni tampoco la estructura, sino su efecto en la persona que lee o que escucha una canción, como cuando un texto literario evoca un género musical en concreto al describir con detalle cómo se siente un personaje al escucharlo; o bien cuando una composición musical evoca una obra literaria e intenta recrear la atmósfera de una de sus escenas. En este último caso, la evocación aparece con alguna referencia explícita que advierta al público sobre la relación entre ambos medios, por ejemplo, a través del título de la composición.

De las diversas opciones posibles para abordar el fenómeno, nos decantamos por la propuesta de Hallet (2015). Concebida para analizar específicamente la relación entre la literatura y otros medios, esta metodología define dos tipos de funciones para la intermedialidad en el texto: una que opera de manera interna, pues contribuye a la constitución de éste ya sea en la determinación de los personajes, en las acciones de éstos, en la trama, el discurso narrativo o los temas. La otra función se relaciona con aspectos y efectos extratextuales, como reflexiones metaficcionales, metaestéticas o metaculturales. Hallet advierte que, en realidad, no es posible desvincular una función de la otra. Ambas son necesarias para una interpretación holística de los textos literarios. Abordados los aspectos de carácter teórico-metodológico, pasamos a analizar las novelas seleccionadas.

EL JAZZ EN CIERTO AZUL DE FERNANDO CONTRERAS CASTRO

Narrada en primera persona a través de la voz de Freddie Freeloader, un gato callejero de San José, *Cierto azul* se centra en la historia de un sexteto de felinos jazzeros y su relación de amistad y de amor al adoptar como parte de su familia a Arturo, un niño ciego y huérfano, quien deambula hambriento por las calles de la capital costarricense. A pesar de sus obvias diferencias, entre los personajes se entreteje una relación marcada por el cariño, la preocupación por el otro y, claro está, el jazz. Antes de iniciar el análisis del texto, vale la pena mencionar que la estrecha relación entre música y literatura en la narrativa de Contreras no es un elemento exclusivo de *Cierto Azul* (2009). Ya la crítica académica había notado en varias de sus novelas el vínculo entre ambas prácticas, “tanto a nivel estructural como semántico” (Solera Salas, 2015: 23). Así sucede en *Sonambulario* (2005) y en *Canto de las guerras preventivas* (2006).

En *Cierto azul*, la función intratextual del jazz se observa en tres puntos específicos. El más obvio de ellos es que cada uno de los cinco capítulos de la novela lleva el título de una canción del famoso disco *Kind of Blue*, del reconocido Miles Davis. Así pues, entre los títulos se hallan “So What”, “Freddie Freeloader”, “Blue in Green”, “All Blues” y “Flamenco Sketches”. El mismo título de la novela es también una clara alusión al disco de Davis. Estamos ante un texto que imita, con la ayuda de sus paratextos, la estructura de un disco musical. El jazz se convierte entonces en el eje que estructura la novela de Contreras incluso desde su título.

Como segundo punto, se destaca la función intratextual del jazz en determinados pasajes de la novela. Existe un evidente vínculo entre las canciones entonadas por los personajes y sus experiencias; sus letras

refuerzan las constantes lecciones gatunas sobre el amor, la amistad, la familia y la música. Ellas se convierten en enseñanzas de vida, en manifiestos de convicciones personales. Además, al cantar juntos, los gatos refuerzan los lazos afectivos que los unen: se canta con aquellos a quienes se ama. Las emociones no sólo se viven. Por ejemplo, Valentina —una de las gatas del sexteto—, luego de explicarle al pequeño Arturo la importancia de la amistad, canta una famosa estrofa de “What a Wonderful World”, de Louis Armstrong. De igual manera ocurre en la ceremonia matrimonial entre Valentina y Freddie Freeloader. En el momento de anunciar sus votos, la pareja canta una estrofa de “My One and Only Love”, famosa por la interpretación de Frank Sinatra en los años cincuenta. Esta recurrencia a diversos hitos del jazz se observa en varios pasajes de la novela. Así pues la novela inserta estrofas de “Throw it Away” de Abbey Lincoln, “Summertime” de Billie Holliday, “Moonlight Becomes You”, reconocida por las interpretaciones de Bing Crosby y Frank Sinatra, por mencionar sólo algunas.

Como tercer punto, el jazz es también un elemento vital en la caracterización y constitución de los personajes. Algunos detalles de su descripción se convierten en pequeños guiños a la historia de este género musical: el gato narrador de la historia, Freddie Freeloader, hereda su nombre de su abuelo, quien a su vez lo había adquirido de una canción de Miles Davis. El nombre de este personaje gatuno trasciende la mera referencia histórica, pues representa también el cariño hacia el jazz, sentimiento transmitido de una generación a otra: el primer Freddie, amigo de figuras como Billie Holiday y testigo en primera línea de la grabación del mítico álbum de Miles Davis, le cuenta sus historias a su nieto, a la vez que le inculca el amor por el género musical. Durante las recurrentes “lecciones de jazz del abuelo” (Contreras Castro, 2017: 51), la voz narradora del Freddie más joven cede el espacio a la del mayor, cuya presencia se recupera a través de una analepsis activada por el recuerdo.

Otro ejemplo del papel del jazz en la constitución de los personajes se halla en Arturo. En el caso de este personaje, algunas de sus particularidades recuerdan la vida de Miles Davis: ambos seleccionan a temprana edad el mismo instrumento (la trompeta). De igual forma, tanto Arturo como Davis sobresalen desde muy jóvenes por su talento innato para la música. En el caso de Arturo, su prodigiosidad lo convierte en el líder durante la ejecución musical. En esta novela de Contreras, el orden establecido se trastoca: el caos jazzístico y el personaje ciego guían al resto. Nadie puede resistirse a su talento: “El chico improvisó eternamente. Nosotros lo seguíamos, íbamos con él, el ciego nos guiaba por un sendero que no podíamos prever, nos llevaba de la mano y nosotros nos dejábamos llevar en un acto de confianza absoluta” (Contreras Castro, 2017: 58).

Similitudes biográficas aparte, el jazz y sus valores permean profundamente la visión de mundo de los personajes. En relación con este punto, la referencia constante al álbum de Miles Davis no es azarosa. Según Guerrero Contreras (2015), la breve y famosa sesión de grabación de *Kind of Blue* marcó un hito en la historia del jazz, debido a su carácter experimental y transgresor. Este espíritu rebelde e innovador, tanto de Davis como del jazz en general, se demuestra precisamente en la improvisación, durante la cual se recurre a la espontaneidad y a la energía vital (Peñalver Vilar, 2011). En el caso de la novela, los gatos amantes del género aplican estos valores en su desempeño como músicos, pero también en otros aspectos de su vida, como la amistad, por ejemplo. El texto establece una analogía al respecto que el gato Freddie Freeloader le explica a Arturo: “Improvisar es el arte de confiar en otros. Mirá, vos tenés un tema, unos pocos compases, se lo das a tus amigos y ahí empieza la improvisación; vos confiás en que ellos van a hacer algo extraordinario con tu tema” (Contreras Castro, 2017: 4).

En la filosofía de vida de estos gatos músicos, la improvisación del jazz y la vida misma guardan muchas similitudes. De ahí que, en su jerga particular, ellos hablen de “El camino, la ruta del gato callejero, siempre por definirse, siempre improvisada” (Contreras Castro, 2017: 71). Para el sexteto gatuno, no hay reglas establecidas, ni nada eterno, el destino no existe y, por ende, es inútil aferrarse a las cosas materiales o incluso a las relaciones. En este sentido, los gatos predicán con el ejemplo: a pesar de que les resulte doloroso, comprenden, luego de criar a Arturo como un gato más, que éste ya no es un niño. Aprendió de ellos todo lo posible y es hora de dejarlo ir, no sin antes darle varios consejos: “[...] siempre volvíamos al mismo punto:

peor sería si no se fuera, porque los afectos tienden a convertirse también en trampas para gatos, en jaulas, en cadenas” (Contreras Castro, 2017: 74).

Otro de los puntos esenciales del jazz yace en la libertad del proceso creativo, en la “sonoridad y manera de frasear que refleja la individualidad de los músicos” (Peñalver Vilar, 2011: 61). Esta libertad también se muestra en los personajes: una vez más, el sexteto de gatos acuerpa esta propuesta tanto en el plano de la creación musical como en uno más personal. Con respecto al primero, Freddie Freeloader le muestra a Arturo que no se debe desdeñar ningún tipo de música; todas las posibilidades están abiertas: “para nosotros las músicas no son excluyentes” (Contreras Castro, 2017: 61), defiende el gato. Esta postura contrasta con la elitista adoptada por Teodoro Adorno, felino que dirige la Orquesta Sinfónica de gatos y que concibe como música sólo la clásica: “lo demás se podría considerar como género afín” (Contreras Castro, 2017: 61).

Esta libertad defendida por los gatos se observa también en las constantes comparaciones entre el modo de vida de los gatos y el de los perros. Estos últimos no entienden nada del jazz, ni de su modo de vida nocturno: necesitan de esquemas y reglas definidas para vivir sin miedo. La libertad les aterra, necesitan cadenas y un dueño, de ahí que sean muy similares a los humanos:

Arturo, hace mucho que el mundo está dominado por los perros y la gente diurna. Para estas dos especies dominantes, el mundo es una línea recta, está claro de principio a fin y no se aceptan las variantes imprevistas. En este mundo, la amistad es una anomalía, porque es el mundo de la desconfianza, donde es muy mal vista la improvisación. Es el mundo que manda a hablar a la gente con la gente y a los gatos con los gatos. El mundo que condena la mezcla. (Contreras Castro, 2017: 36)

Los gatos, en una clara oposición, se inscriben en la anormalidad: “La normalidad es una camisa de fuerza que cada vez que se ajusta de un lado, se descose del otro” (Contreras Castro, 2017: 47). No obstante, ellos se cuestionan si están haciendo bien al criar como un gato músico a un niño de la calle: ¿podrá Arturo luego adaptarse a la sociedad? ¿Es correcto que su familia esté constituida por seis gatos músicos? ¿Qué será del futuro del niño? Luego de analizarlo varias veces, obtienen siempre la misma reflexión: “Al final siempre llegábamos a la misma conclusión: Arturo estaba mejor con nosotros que abandonado a su suerte en la calle. Además, estaba recibiendo una educación de lujo” (Contreras Castro, 2017: 48).

Luego de las anteriores referencias a la educación recibida por Arturo, queda claro que su proceso formativo, como indica Calvo Oviedo (2013) en su lectura de la novela, se aleja del modelo tradicional. Estamos entonces ante la función extratextual del jazz, en este caso como una reflexión ante un orden social que busca la homogeneización de los sujetos, que exige productividad del individuo y que mercantiliza todo (incluso las relaciones personales). Ante un sistema económico neoliberal que excluye y margina a ciertos sectores de la población, el jazz y sus valores se convierten, para los personajes de la novela, en el nexo que les permite formar su propia comunidad, un espacio de resistencia, de esperanza y de amistad. Los gatos y Arturo crean, mediante su música y a pequeña escala, un mundo otro, más solidario, libre y cálido, al ritmo de la improvisación del jazz. No en vano, indica Millar (2013), *Cierto azul* recurre al “subtexto que liga la importancia de la música con la esperanza de los esclavos afroamericanos y el papel esencial que tiene la melodía en la lucha por la liberación del espíritu humano en el presente” (41).

EL CALIPSO Y EL TANGO EN CÓMO RÍE LA LUNA DE VERNOR MUÑOZ

Al igual que en la novelística de Contreras, en la de Muñoz existe una estrecha relación entre música y literatura. Este vínculo —notable también en su novela *Neblina púrpura* (2017), escrita bajo la influencia del rock— se evidencia en *Cómo ríe la luna* (2015) a través de los distintos géneros musicales a los que recurre. De la misma forma que en el texto de Contreras, en el de Muñoz los géneros seleccionados se enlazan en su función intratextual con la constitución de los personajes, a la vez que permiten reflexiones metatextuales, ya sea sobre la identidad costarricense o bien sobre la democracia. Hay que hacer, eso sí, una aclaración necesaria:

esta novela debe ser leída, cantada o bailada —de acuerdo al criterio y las habilidades de cada lector— según dos ritmos muy distintos entre sí: el calipso y el tango.

Ambientada en la convulsa Costa Rica de los años treinta, *Cómo ríe la luna* se divide en tres partes: “Cabin on the wata” (en una clara alusión a la canción del calypsonian costarricense Walter Ferguson), “Luciérnagas en el monte” y “Memorias de La Flor”. Esta división tripartita del texto no sigue un orden cronológico, sino que empieza *in medias res*. La novela presenta en su mayor parte un narrador heterodiegético, aunque también inserta la correspondencia entre dos de sus personajes secundarios: Lothar, el noble gigante alemán, y Hans, su hermano y piloto.

En cuanto al espacio físico, si bien las acciones se desarrollan principalmente en la capital josefina, su primer capítulo se enmarca en las costas del caribe costarricense, en Puerto Limón. En dicho lugar, Carlos y Adilio, un par de hermanos de San José, recogerán dos carros comprados en Nueva York. Tras un infructuoso primer día en Puerto Limón, Carlos —intrépido y atrevido— decide explorar el ambiente nocturno del Caribe, mientras que Adilio se acuesta temprano. Como parte de su recorrido, Carlos ingresa a una cantina; ahí hará dos descubrimientos que le cambiarán la vida. El primero de ellos es el calipso. Creado a principios del siglo xx en Trinidad, este género se expandirá en el Caribe angloparlante y llegará a Costa Rica en la década de los 20, específicamente a Limón, con los trabajadores inmigrantes jamaquinos (Gerner, 2016). Carlos queda hechizado por el calipso, “aquella música tan melancólica como alegre, tan política como visceral” (Muñoz, 2015: 28), desde que lo escucha: “el kaiso era un descubrimiento que le movilizaba el cuerpo y no solo su gusto meseteño” (Muñoz, 2015: 28).

El segundo descubrimiento del personaje es de carácter amoroso y se encarna en Paula, una hermosa e inteligente mulata. Por ella, sentirá inmediatamente una fuerte atracción erótica. Descrita como un ser insólito, repleto de una “energía cósmica”, “contagiosa e irresistible” (Muñoz, 2015: 30), Paula, al igual que el calipso, capta de inmediato la atención de Carlos: “Suave y rotunda era Paula, una etnia en sí misma, como la luna, cuya voz iluminaba a Carlos en medio del ruido y encendía sus sentidos con su belleza misteriosa” (Muñoz, 2015: 30).

Al producirse ambos hallazgos, la letra del calipso utilizado en este pasaje se vuelve profética: augura tanto el tipo de unión entre ambos personajes, como el futuro de Carlos, cuyo destino queda atado al Caribe: “*Tambour bamboo* los hizo ponerse de pie y en el bamboleo colectivo Paula bailó ceñida a un costado de Carlos; fueron segundos para que él rozara su mano y ella respondiera más cerca todavía, cantando a su oído *you won't go home again* como una consigna militante que sus labios carnosos declaraban en la oreja” (Muñoz, 2015: 31). Este nexo entre Paula y el calipso no es baladí en la novela de Muñoz. Todo lo contrario, la relación entre ambos forma parte de la función intratextual del género musical, específicamente en la constitución del personaje: Paula encarna la sensualidad del calipso, pero también su carácter contestatario. Según Grinberg Pla (2008; 2012), el calipso se asocia con la identidad afrocostarricense y su carácter de resistencia en un país en el que la construcción del patrimonio cultural nacional se ha basado más bien en manifestaciones asociadas al Valle Central o a la región norte del país. “De hecho, la especificidad temática y lingüística del calipso [sic] 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” (Grinberg Pla, 2008: s. p.).

Este mismo carácter contestatario y de resistencia del calipso se observa, como anunciamos, en Paula quien, a pesar de su condición de mulata en la racista Costa Rica de los años 30, logra consolidarse como una joven y exitosa mujer de negocios, capaz de manejar la empresa familiar. Esta personalidad transgresora del personaje se evidencia también en sus convicciones políticas: Paula considera justo el movimiento de los obreros en el Caribe, muestra interés en las luchas feministas por el acceso al voto y se encoleriza con las demostraciones de racismo. Pero hay todavía más aspectos que destacar en esta relación entre personaje y género musical. Como parte de su función extratextual, la presencia del calipso implica una reflexión metacultural sobre el modelo hegemónico de identidad nacional costarricense. En su análisis sobre los ritmos caribeños en la narrativa centroamericana, Grinberg Pla (2012) apunta que éstos funcionan como espacios donde los sujetos

pueden resignificar sus identidades. Si bien el análisis de Grinberg Pla se enfoca en identidades translocales y transnacionales, su observación es atinada también para el texto de Muñoz. En *Cómo ríe la luna*, el calipso también se asocia con “sujetos cuyas identidades desbordan o ponen en crisis los discursos modernos de la identidad nacional” (Grinberg Pla, 2012: 396), solo que de una manera diferente a como opera en los textos analizados por Grinberg.

Según Jiménez Matarrita (2005), el proyecto hegemónico identitario costarricense encuentra parte de sus pilares en el mito de la blanquitud y en el de la negación de todo tipo de mestizaje. En la novela de Muñoz, Paula y su condición de mulata los cuestionan y los enfrentan. Los padres de este personaje fracasan al confrontar el racismo de los josefinos: la relación no soporta la presión social y las habladurías, por lo que la madre decide volver al Caribe. En cambio, Paula acepta la herencia materna y la paterna, y asume su mestizaje: ama el calipso y se siente ligada al Caribe, a la vez que usa el apellido de su padre y trabaja con él en la capital. Como una especie de Perséfone, Paula pasa seis meses con cada uno de sus progenitores, moviéndose entre la capital y el Caribe.

De regreso a la historia de amor entre Carlos y Paula, luego de su despedida del bar, el azar (o el destino augurado en el calipso del primer encuentro) reunirá de nuevo a la pareja. Los hechos continúan desarrollándose en el Caribe, pero no en Puerto Limón, sino en Kaweta. Al igual que ocurre con Paula, Kaweta, como espacio físico, se constituye también a través de una relación con el calipso. Los tres provocan en Carlos el mismo efecto seductor: al llegar ahí, Carlos queda asombrado por la belleza natural del lugar. Kaweta resulta particular también por el ritmo de vida de sus habitantes: todo se mueve a un “ritmo desigual” (Muñoz, 2015: 54), distinto al de Puerto Limón y al de San José, tanto así que se rige por el calendario juliano, no el gregoriano. El lugar también se constituye como comunidad gracias al género musical, que funciona como elemento cohesionador, otorga un sentido de comunidad a sus habitantes. No en vano el pueblo fue fundado por Vibert Murray, un calypsonian.

En Kaweta, Carlos confirma que la atracción que siente por Paula es correspondida. Por eso, piensa quedarse a vivir en Limón y no regresar a San José. Sin embargo, la belleza paradisiaca del lugar no libra a los personajes de la tragedia. Paula es víctima de un trágico incidente: mientras se halla en el muelle, el faro próximo a este se derrumba y la joven es sepultada por los escombros. Luego del fatal accidente, Carlos —marcado de por vida y sumido en una profunda tristeza— regresa a San José. Este retorno a la capital implica también un cambio en el ritmo musical de la novela, pues del caribeño calipso se pasa al tango.

Compuesto por tres elementos distintos entre sí —el baile, la letra y la música—, el tango es una práctica cultural compleja, tanto así que para rastrear sus orígenes no se puede señalar una fecha específica. Marchese (2006) explica que “Buenos Aires en la década de 1880 fue el punto de partida de la música y el baile de aquello que luego derivó en el tango-canción cuyo origen se fecha en 1917 con *Mi noche triste de Pascual Contursi*” (47). En contraste con la imprecisión de las fechas, el lugar donde nació el tango sí es indicado con mayor claridad: el Río de la Plata, el de los sectores más populares, el de los inmigrantes, peones y marineros, el de los burdeles y el lunfardo.

Más allá de los detalles sobre el origen del tango, este género musical como elemento intermedial en el texto de Muñoz cumple funciones intra y extratextuales. De nuevo, en relación con la función interna, el género moldea a un personaje: si las características del calipso se relacionaban con la constitución de Paula, una situación muy similar ocurre con Carlos, el duelo y el tango. Este género, con sus usuales letras sobre tragedias y pérdidas amorosas, ilustra a la perfección el desolado estado anímico del personaje luego de la tragedia acontecida en Kaweta. Estamos pues ante un caso de evocación: el texto literario, a través de sus palabras, intenta que el lector sienta la tristeza desgarradora del tango, experimentada desde la perspectiva de Carlos: “El alma ya no se paseaba por su cuerpo, como decía su madre: solo era una hoja que en vendaval conduce hacia un jardín quemado” (Muñoz, 2015: 234).

Incluso, la estructura narrativa de la novela colabora a que el lector lea la historia de amor y de muerte entre Carlos y Paula desde la pérdida y la desolación tan propias del género argentino. El orden de los eventos

es narrado de tal manera que compele al lector a sentir la tristeza, la desolación y la melancolía del tango: al presentar los acontecimientos *in medias res*, el segundo capítulo sobre la vida de ambos personajes antes de su encuentro se lee ya sabiendo el trágico fin de su relación amorosa. El lector conoce más sobre ellos, con la consciencia de que están condenados a vivir un amor marcado por la tragedia.

Si bien Carlos posee una evidente conexión con el tango, también guarda una impronta del calipso luego de regresar a la capital. Esta marca se muestra en su búsqueda de un disco de *kaiso* en el centro de San José. Carlos recorre las tiendas de la capital junto con José Elías Zárate, melómano locutor de radio del cual hablaremos luego, con el fin de encontrar este *kaiso*. De la siguiente cita, nótese también la resignificación del calipso: cuando Paula estaba viva, el género musical se asociaba con la sensualidad y la vitalidad; luego de su muerte, se vincula con la melancolía y el luto por su muerte.

Carlos se paseaba por los pasillos hurgando entre los artefactos que los propietarios de la sodas, restaurantes y cantinas compraban cada vez más para alegrar a los comensales, mientras hacía esfuerzos por olvidar el premonitorio encanto de la música que Vibert Murray dirigía en aquella playa lejana, escurrida entre el goteo de los meses, ya sin dolor, es cierto, o con un dolor extraño, insaboro, que lastima solo de noche. (Muñoz, 2015: 207)

La búsqueda de un disco de calipso resulta infructuosa: nadie en San José lo ha escuchado. Esta pesquisa por parte de los personajes sucede a la vez que Carlos cree ver a Paula viva, si bien el pueblo —entre ellos Carlos— había presenciado el rescate del cadáver. Respecto a este punto, el texto es ambiguo y nunca se aclara si es un juego de la imaginación de Carlos o un hecho fantástico.

El tango en la novela de Muñoz funciona también de manera intratextual para constituir la ambientación histórica del texto. En este sentido, es necesario que ahondemos en el tango no sólo como género musical, sino como un signo estético e ideológico, asociado a “la construcción del imaginario de la modernidad e identidad urbana a partir de diferentes momentos históricos-sociales” (Mondol, 2015: 27). Esta relación entre el imaginario de la modernidad y el tango se evidencia especialmente a través de José Elías Zárate, presentador del programa “El abogado en su casa”. Él desea concretar un ambicioso proyecto: traer al país a la figura más representativa del tango: Carlos Gardel. Justamente, la posibilidad de tener en Costa Rica a este cantante es una muestra de que el país progresa. José Elías habla sobre este punto con Martín, alias el Frijol, mientras lee una carta enviada al programa:

Llamó su atención una misiva reclamando el aislamiento del país, poné atención Frijol: carente de oportunidades artísticas como las que disfruta México, Colombia y Perú, para no citar las grandes metrópolis que son el segundo hogar de Gardel, de Barbarito Diez y de Ernesto Leocuna. Tiene razón, dijo Martín, ¿quién va a visitar este potrero? Ya vinieron Isadora Duncan, Ortiz Tirado y Libertad Lamarque, rebatió José Elías y, quién sabe, a lo mejor Carlos Gardel nos premia con su presencia. (Muñoz, 2015: 227-228)

Como indica Mondol (2015), Gardel en realidad nunca visita Costa Rica. Los rumores de su posible arribo al país durante 1935 son trágicamente descartados con la muerte del artista en junio de ese mismo año. Sin embargo, en el texto de Muñoz, el sueño se concreta: Gardel llega a Costa Rica a dar un concierto. El día de su arribo en un moderno Boeing-247, “primera vez un aparato tan moderno tocaba tierra costarricense” (Muñoz, 2015: 266), la gente se congrega para recibirlo y la policía forma un cerco para protegerlo. Carlos suda de la emoción y José Elías Zárate “sentía sus latidos en la garganta”. Su visita, desde la perspectiva de Carlos, es apoteósica: “era como esperar la revelación de una fuerza del mundo inmaterial, convocado por la más poderosa de las invocaciones y en ese momento no sabía si era verdad, si Gardel era humano o se trataba de una visión volátil que solo podía existir en el cine, los discos, las revistas, pero nunca en la vida cotidiana” (Muñoz, 2015: 267).

Detrás de la llegada de Gardel a Costa Rica, se urde un malévolo plan: quienes financian su arribo son un grupo de fascistas. Éstos desean matar al cantante argentino durante el concierto, con el fin de culpar al Partido Comunista y generar caos en el país. Este acontecimiento, orientado a desestabilizar el sistema democrático del país, nos permite ahondar en la función extratextual del tango en la novela. Para ello, primero

debemos referirnos a la capacidad del tango como afecto. Olivera Williams (2012) postula que el tango “articula los impactos de la modernización” (212), a la vez que se constituye en un afecto, una forma de comprender el mundo a partir de una emoción de carácter colectivo en una época crítica, de cambio. “Tango: [...] Eres un estado de alma de la multitud”, en palabras de la letra de Fernán Silva Valdés (Olivera Williams, 2012).

En el caso de la novela de Muñoz, esta potencialidad del tango como un afecto es de carácter colectivo. En primer lugar, el tango en la novela es un producto popular, consumido tanto por las clases sociales trabajadoras como por las más privilegiadas. En la capital, nadie se resiste a su encanto. En torno a él, se forma una red variopinta de seguidores, gracias a su difusión a través de la radio; hay, parafraseando a Benedict Anderson, una comunidad imaginada alrededor de éste. El tango se presenta entonces como un elemento cohesionador. En consecuencia, al estar en peligro Gardel, su más grande representante, también está en peligro dicha comunidad y, para rematar, la estabilidad del país.

Afortunadamente, Gardel no sufre daño alguno. El atentado es evitado por Carlos, un hombre común y corriente —uno más en la multitud aludida por Silva Valdés— a quien el destino coloca, sin él mismo quererlo, en medio de los planes de los fascistas. El carácter popular del tango en su función extratextual nos remite entonces a una reflexión metacultural: en medio del ambiente histórico convulso, y a pesar de las tribulaciones personales, el ciudadano se ve compelido a actuar, conmovido —como sucede en la novela— por la indignación: “¡Querían matar a Gardel, susurró, qué hijos de puta” (Muñoz, 2015: 282). Salvar a Gardel implica, entonces, salvar también la estabilidad política y social del país.

CONCLUSIONES

En los textos analizados, la recurrencia a diferentes géneros musicales no es azarosa. El elemento intermedial en cada una de las novelas desempeña funciones intra o extratextuales. En la novela de Contreras, la mayor impronta intratextual del jazz la encontramos en la constitución de los músicos gatunos, no sólo mediante referencias históricas en su caracterización, sino además en un plano más profundo: los felinos josefinos, a pesar de la tristeza azul inherente a la vida, abrazan como valores esenciales la libertad y la creatividad propias del género. Los gatos viven sin hacer planes, improvisando a cada momento. De esta forma, la vida al ritmo del jazz de los personajes nos orienta a una reflexión metacultural: se contrasta el mundo de los gatos jazzeros con el hegemónico, el de los humanos y el de los perros, el de las cadenas y las normas.

Por su parte, en *Cómo ríe la luna*, la principal función intratextual de los géneros musicales se vincula con la constitución de los personajes: su visión del mundo se comprende a cabalidad al relacionarlos con dichos géneros. Paula encarna el espíritu contestatario y de resistencia del calipso costarricense, mientras que Carlos remite a la tristeza y a la melancolía tangueras. El calipso y el tango también cumplen funciones extratextuales. En el caso del calipso, este vínculo conlleva una reflexión sobre la conformación de la identidad costarricense, en cambio el tango se relaciona con la constitución de identidades colectivas. Como se observa, en ambas novelas, el análisis de la relación entre literatura y música amplía las posibilidades de lectura y notarla enriquece las interpretaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calvo Oviedo, Marlen. (2013). “Una mirada desde el orden implicado, la similitud y la diferencia sobre *Cierto azul: improvisación armónica para la educación en libertad*”. *Revista Estudios*, (23), 98-116.
- Contreras Castro, Fernando. (2017 [2009]). *Cierto azul*. Editorial Costa Rica.
- Craft, Linda. (2011). “Ritmos de resistencia en la ficción de Ana Cristina Rossi”. *Letras*, (49), 95-113. <https://doi.org/10.15359/rl.1-49.5>

- Even-Zohar, Itamar. (1990). "Teoría de los polisistemas". Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>
- Gerner, Vera. (2016). "El calypso costarricense". *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 24(93), 48-49. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/78194/69134>
- Grinberg Pla, Valeria. (2008). "El calypso en el caribe costarricense: crónica cantada de una comunidad transnacional". *Istmo* (17). Recuperado el 4 de diciembre de <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/grinberg.html>
- Grinberg Pla, Valeria. (2012). "Ritmos caribeños, transnacionalismo y narrativa en Centroamérica". En Cortez, Ortiz Wallner y Ríos Quesada (Eds.), *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (pp. 393-414). F&G Editores.
- Guerrero Contreras, Juan. (2015). *Kind of blue: la cúspide de la inteligencia musical de Miles Davis*. (Investigación de grado, Universidad de la Sabana). Recuperado el 7 de diciembre del 2019 de [https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/21904/Juan%20Felipe%20Guerrero%20Contreras%20\(tesis\).pdf;sequence=1](https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/21904/Juan%20Felipe%20Guerrero%20Contreras%20(tesis).pdf;sequence=1)
- Hallet, Wolfgang. (2015). "A Methodology of Intermediality in Literary Studies". En Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 605-618). De Gruyter.
- Jiménez Matarrita, Alexander. (2005). *El imposible país de los filósofos: El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Millar, Michael. (2013). "Los ciegos ven mejor lo invisible: visión, ceguera y crítica social en la literatura contemporánea costarricense". *Revista Káñina*, 37(1), 33-45.
- Mondol, Mijail. (2015). *Tango, arrabal y modernidad en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Muñoz, Vernor. (2015). *Cómo se ríe la luna*. Uruk.
- Olivera Williams, María Rosa. (2012). "Tango como afecto: cruces y cortes de la sensibilidad moderna y posmoderna". En Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (Eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina* (pp. 211-226). Iberoamericana Vervuert
- Peñalver Vilar, José María. (2011). "¿Qué es el jazz? Adaptación, modificación y transformación de elementos musicales para la improvisación". *Revista Electrónica de Lista Europea Electrónica de Música en la Educación*, (27), 35-87. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9824/9248>
- Plata Ramírez, Enrique. (2004). "Vengo a decirle adiós a los muchachos. Celebración y desmitificación del ídolo popular caribeño. voz y escritura". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, (14), 139-156. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/25207>
- Rodríguez, Salvador. (2015). "La música como carnet de identidad afrodiaspórica: el blues y el reggae en la narrativa de Anacristina Rossi". *Afro-Hispanic Review*, 34(2), 41-55.
- Solera Salas, Mario. (2015). "Partitura para tiorba 'Micropiezas para una tierra prometida homenaje al libro Fragmentos de la tierra prometida de Fernando Contreras Castro'". *Revista Káñina*, 39(2), 235-253.
- Wolf, Werner. (2002). "Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". En Lodato, Aspden y Bernhart (Eds.), *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (pp. 15-34). Rodopi.
- Wolf, Werner. (2015). "Literature and Music: Theory". En Gabriele Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* (pp. 459-474). De Gruyter.
- Marchese, Carolina. (2006). "Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo." *Revista Latinoamericana de Estudios del discurso*, 6(2), 45-60. <http://dx.doi.org/10.35956/v.6.n2.2006.p.45-60>