

CASTÍGAME CON TUS DESEOS. LOS UMBRALES DE MANAGUA EN LA NOVELÍSTICA DE AGUIRRE Y GALICH

Carlos Manuel Villalobos

RESUMEN

Este artículo estudia dos novelas nicaragüenses que, desde el título, incluyen a Managua como referente. Se trata de *Un sol bajo Managua* (1998) de Erick Aguirre y *Managua Salsa City* (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich. (2000). Ambos textos forman parte de la estética centroamericana del desencanto, por ello coinciden con el cronotopo urbano que Bajtín denomina como “umbral”. Se establecen las alegorías de ciudad en ruinas y ciudad carnavalizada, como dos de las principales representaciones que imaginan a la capital nicaragüense. Se propone que esta imagen funciona como una metonimia de las grandes ciudades latinoamericanas.

Palabras clave: Narrativa nicaragüense, literatura urbana.

ABSTRACT

This paper considers two nicaraguan novels which include Managua as referent even from their titles. The novels are *Un sol bajo Managua* (1998) by Erick Aguirre and *Managua Salsa City* (¡Devórame otra vez!) by Franz Galich. (2000). Both texts are part of the Central American stetic known as “the disillusion”. Hence, the Bakhtine’s urban cronotopo the “threshold” is related with the novels. Ruined-city and carnival-city are two alegories which are the principal nicaraguan capital representations. These images work as a metonymy of the big latinamerican cities.

Key words: Nicaraguan novel, urban literature.

“Las ciudades están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras.”
Rosalba Campra.

No solo los colonizadores europeos han fundado ciudades en América Latina. Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo, entre otros escritores, también lo han hecho. ¿O es que acaso, Macondo, Santa María y Comala, no son espacios con todos los derechos simbólicos de la representación urbana en América Latina?

Pero no todos los escritores han necesitado inventar un espacio para atrapar a los personajes de sus relatos. La mayoría no lo ha hecho porque las ciudades reales son tan delirantes que no se requieren nuevas fundaciones. Eso sí, cada escritor reinventa y selecciona diferentes puntos de vista, organiza a los personajes en circunstancias y tiempos concordantes con la narración y diseña metáforas y alegorías que le permitan representar mejor el conglomerado humano. Esta representación particular es la que tiene sentido estudiar, pues lo urbano es un “locus” constante y proponerlo como característica de una novela actual, o de una serie novelística reciente, resultaría casi como descubrir la lluvia en invierno.

El crítico Bernal Herrera plantea que uno de los factores “que ha determinado la adjudicación casi exclusiva del carácter urbano a la literatura contemporánea, yace en un simple anacronismo: juzgamos lo urbano desde nuestra propia experiencia de la ciudad.” (Herrera, 1999:192).

Es por ello que podría verse como novedoso un espacio literario que tiene una tradición histórica muy antigua. Herrera incluso investiga cómo se representaba lo urbano en textos literarios precolombinos y cómo lo hacían los europeos

en la etapa de la colonia. Similar es la estrategia que sigue el uruguayo Fernando Aínsa en un estudio dedicado a establecer las representaciones simbólicas de la ciudad en la novelística latinoamericana¹, donde hace también referencia a la ciudad prehispánica.

Aínsa, citando a Gutiérrez Girardot, señalaba la posibilidad de que toda la literatura sea urbana, pues el escritor, desde la ciudad letrada, idealiza los campos y la montaña bajo los topos de la Arcadia o el paraíso perdido. Muchas de las representaciones urbanas latinoamericanas han sido construidas bajo el signo de lo escatológico, como contraposición a esta representación idealizada del campo.

Casi ninguna de las capitales latinoamericanas escapa a esta construcción que intenta mostrar la desintegración social y el retraso. México, por ejemplo, tiene en su literatura acumuladas metáforas como “reflexión de la furia”, “fracaso ansiado”, ciudad perra”, “ciudad famélica” y “ciudad lepra”, entre otras. (Aínsa, 1999:31).

Pero lo urbano no siempre es un espacio que se representa a partir de lo interdicto y lo monstruoso. Domingo Faustino Sarmiento creía que la ciudad estaba llamada a ser el centro de la civilización. Atribuía al bárbaro nacido más allá del arrabal, la culpa de obstaculizar la función civilizatoria de este espacio. La exploración biográfica de Facundo tiene como propósito explicar el germen contaminante que degeneraría en el dictador Rosas. No es extraño entonces que gran parte de la literatura latinoamericana haya relacionado el poder dictatorial con un “locus” avernal. El tema atraviesa el grotesco escenario de “El matadero”, (1838) de Esteban Echeverría, la imagen bonaerense de Amalia (1950) de José Mármol, o las calles

manchadas de sangre en las novelas de la dictadura escritas en el siglo XX.

Pero la perspectiva de Sarmiento no siempre tuvo una respuesta entusiasta. El opuesto al buen salvaje, como representante fundacional de lo inmoral urbano, atrajo mayores representaciones en la literatura latinoamericana. La inmigración del campesino a la ciudad, como motivo realista, fue vista como la condición clave para acceder a la degradación. Cuando *Las hijas del campo*², del escritor costarricense Joaquín García Monge, viajan a la ciudad se transforman física y moralmente. La visión idílica del imaginario rural se pierde para siempre. El regreso al campo no permite recobrar la inocencia edénica. La entrada al Paraíso se ha cerrado como castigo por haber probado la contaminación urbana.

La ciudad es fruta prohibida (*Big Apple*) y los que comen de ella jamás podrán regresar a la felicidad. Pero más allá del simbólico árbol interdicto, la ciudad, como señala Aínsa, es un “bosque de símbolos”:

Zonas prohibidas, recintos sagrados, lugares míticos, surgen en este proceso de división y fragmentación del espacio urbano. La ciudad adquiere una densidad específica propia, se puebla por un “bosque de símbolos” de signos diversos, muchos de los cuales son emblemáticos y mitificadores. (1999:36).

Wolfgang Cziesla en un artículo sobre las metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura, indica que hay representaciones variadas. Algunos autores las presentan como espacios desconcertantes, como fragmentación de puntos, manchas coloridas y otras partículas infinitamente variables; otros en cambio las ven como “itinerarios y continuidades narrativas que constituyen orientación: difusión y precisión, abstracción y concreción”. (1996, 244).

De este modo, lo urbano puede ser entendido como configuración discursiva, como texto abierto donde espacio y tiempo se unen para representar miles de actuaciones. No es lo mismo un parque visto en la mañana que durante la noche, como tampoco es igual la escena que se representa entre semana y la que ocurre el sábado o el domingo. Tampoco es similar lo que ocurre un día normal que lo que sucede en una ocasión celebratoria. Esta relación espacio temporal es clave para entender cómo se configura la dinámica social en la ciudad. El horario, la reiteración, el círculo, la ida y el regreso son marcas de este cronotopo³ urbano que tanto atrae la atención de la novela del boom y el posboom en Latinoamérica.

No es extraño entonces que dos de las últimas novelas de la literatura nicaragüense hayan escogido la ciudad de Managua como escenario narrativo. Incluso desde el título mismo queda establecida en ambos casos dicha referencia espacial. Se trata de la novela *Un sol bajo Managua* de Erick Aguirre (1998) y *Managua salsa City. ¡Devórame otravez!*⁴ (2000) de Franz Galich.

La inclusión de Managua como escenario literario tiene ya una larga tradición en la literatura nicaragüense. De acuerdo con Fernando Aínsa, uno de los que ha representado la imagen de esta capital centroamericana es Sergio Ramírez. En sus textos Managua es vista como “la burguesía que vive inconsciente sobre los cráteres de los terremotos que la han asolado”. (1999:30).

Esta idea de Managua como destrucción aparece también en las dos novelas citadas. Tanto Franz Galich como Erick Aguirre escogen este escenario y lo recorren en la oscuridad. Se trata de dos textos que coinciden tanto en la representación espacial como en la dimensión temporal. Los personajes viajan al inframundo de un

Xibalbá posmoderno donde la muerte y la locura se confunden con la sobrevivencia y la racionalidad.

En la novela *Un sol sobre Managua* dos periodistas del diario *La Noticia*: Joaquín Medina y Carlos Vargas, emprenden un recorrido nocturno con el poeta Raúl Calero. Es un recorrido por bares y cantinas de los barrios occidentales de la capital. La novela se construye sobre las reflexiones de los personajes que van hilando una historia trágica, no sólo de su propia crisis personal, sino de la ciudad misma y en última instancia de la patria. Los temas giran en torno a las desgracias naturales como los terremotos que destruyeron Managua, pero también en torno a las desgracias políticas.

Durante esa noche de juerga, en medio de los tragos, los personajes evocan la Semana Santa de 1931 cuando un terremoto destruyó la ciudad por primera vez en el siglo XX. Luego rememoran la madrugada del 23 de diciembre de 1972, cuando otro sismo acabó definitivamente con la capital.

Pero la destrucción de la ciudad no solo se debe a razones naturales. También el poder político ha sido cómplice. En el texto se hace referencia al desastre social provocado por los Somoza. Se alude al asesinato del periodista Pedro Joaquín Chamorro en 1978, al derrocamiento de la dictadura somocista en 1979 y a los acontecimientos de los años ochenta que concluyeron en la debacle del proyecto sandinistas en 1990. La exploración de la historia va todavía más allá. Los personajes se refieren a las ilusiones perdidas. Cuando llega a la presidencia Violeta Chamorro se plantea el lema de "Pobres, pero en paz", sin embargo el desempleo, el pauperismo llegaron al tan nivel que terminaron convirtiéndose en otra tragedia nacional.

Al igual que en el imaginario mágico de Juan Rulfo, los muertos hablan de su vida y los vivos hablan de su muerte. Más adelante el lector advierte que Carlos Vargas está muerto y que los compañeros recuerdan el día de su funeral. Pero este hecho no selló su ausencia y es por eso que aunque muerto, Vargas sigue presente como uno más de los interlocutores.

El sol es en el imaginario occidental símbolo de vida y conocimiento, por ello desde el ideario de la Ilustración Francesa, los soles han sido emblemas universitarios y marcas de posibilidad vital. Pero en la novela no hay tal sol, sino la noche que asume la semiosis de la muerte y la ignorancia. De este modo el título es impostor. No hay tal posibilidad bajo este sol inexistente. Se abre entonces una connotación irónica: Managua aparece bajo una mirada de burla y el autor nos introduce bajo esta trampa titulológica en el reverso: es decir en la oscuridad del infierno.

La novela *Managua Salsa City* (¡Devórame otra vez!) de Franz Galich, al igual que el texto de Aguirre, escoge el mundo de la noche y relata la historia de la Guajira, (Tamara) quien comanda una banda de asaltantes llamada "La Perrarrenca". Es una historia de intrigas, engaños y asesinatos. Tal y como lo propone el título Managua es la ciudad de la salsa, es decir de la fiesta. El carnaval inicia entre bares y la historia de amor entre la Guajira y Pancho Rana termina en un violento episodio de sangre que recuerda las imágenes hollywoodenses del cine de acción. Ninguno de los personajes es lo que dice ser: todo es mascarada. Sexo, drogas y muerte caracterizan el carnaval de la ciudad que devora diabólicamente a su habitantes.

Cada día los demonios de la ciudad salen libres a cometer sus fechorías. Por eso el título de la novela escoge el estribillo de popular canción salsera: "Devórame

otra vez”⁵. No es solamente la imagen del placer sexual, es también el fárrago que destruye. Al igual que en *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, los personajes son devorados por el espacio. La ciudad-selva encarna la barbarie y devora a quienes la desean. Como en uno de los estribillos⁶ de la popular canción de Palmer Hernández, la ciudad castiga a quienes la desean. La actitud masoquista⁷ que sugiere la canción, se hace evidente cuando los personajes mueren guiados por diferentes codicias que la sociedad de consumo les ofrece. Tanto esta novela como el texto de Aguirre, muestran la crisis de un proyecto social que no se concretó. La utopía ha fracasado y el desencanto se convierte en anomia, es decir en imposibilidad.

La crítica literaria centroamericana ha propuesto que este tipo de miradas urbanas, entran dentro de la categoría de “literatura de posguerra”. Para el profesor José Ángel Vargas el desencanto que produce la posguerra es uno de los elementos que explica la novela contemporánea de Centroamérica. Según él,

abarca diversos niveles y produce la impresión de que las sociedades han dejado de luchar por aquellas causas o valores esenciales para su desarrollo. Este desencanto se nota fundamentalmente en el rechazo a la guerra, en el tratamiento del fracaso de los procesos revolucionarios y también en la crítica a los sistemas políticos (2001:105).

La posguerra, activa una nueva conducta de irreverencia que se transforma en cinismo. Los espacios son marginales y muestran la crisis social, complementada con corrupción y la violencia. En consecuencia la posguerra en Centroamérica se convierte en un discurso que rompe la identidad idealizada. En vez del héroe que justificaba la esperanza desde la trinchera, y en vez de la víctima social que había que

salvar, en estos nuevos textos se abordan los antihéroes desde la oscuridad, donde el sexo y la violencia se convierten en los principales actores de la noche.

Así Managua es vista por estas novelas como un espacio degradado, donde los diablos y las diablas vienen a tomar posesión del mundo y lo transforman en un carnaval tenebroso. En Managua, Salsa City, Dios ha perdido todas las apuestas con el Diablo y por ello tiene derechos adquiridos sobre la ciudad.

A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo. El reloj de Dios es de los buenos pues nunca falla: todos los días, a la misma hora, baja un poco la brasa del calor (como quien dice le pone la brasa en la mano, pero más bien ha de ser en el cheto porque hasta los cojones se le cocen a uno en Managua y las mujeres cargan el horno entre la piernas –por eso venden cosa de horno, ¡vas a querer, mi amor!) y entonces, como de arte de mi... arte, que es lo mismo que la magia, no se sabe dónde, empiezan a salir los diablos y las diablas (Galich, 2000:1).

El diablo también fue el que ganó las guerras. El resultado es una historia de lo oscuro, donde la corrupción implica no solo al gobierno, sino a los propios trabajadores que forman parte del séquito de los ladrones. Ellos incluso son colaboradores de las tinieblas pues las luminarias no sirven, ya que las pocas que hay se las roban los mismos empleados de la empresa eléctrica, o el gobierno para iluminar la Carretera Norte cuando vienen los personajes importantes.

La novela muestra un cuadro social degradado y cuestiona las diversas posiciones ideológicas que inciden en los discursos prospectivos de Nicaragua. Managua se convierte de este modo en la una escena dantesca donde todos -ciudadanos comunes, líderes políticos y religiosos- son socios del diablo:

...aquí 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 conservadurías, cristianáis o cualquiermierdáis, jueputas socios del diablo porque son la misma chochada) (2000:2).

De la ciudad se seleccionan los espacios más marginales: la zona roja y la periferia. Esta selección incluye también el tiempo de la inactividad laboral, es decir, la noche. Se trata de una temporalidad que remite a un complejo sistema simbólico relacionado con los mitos del inframundo, la mentira, la pulsión, el miedo y la muerte.

Tal y como enseñaba Mijaíl Bajtín, el espacio y el tiempo no se pueden disociar y en el caso del discurso urbano, no sólo es posible viajar en círculo alrededor de una cuadra o varias cuadras, sino que desde el punto de vista del tiempo, la circularidad forma parte de la lógica urbana. De acuerdo con Bajtín, en la ciudad:

... no existen acontecimientos, sino, tan solo, una repetición de lo "corriente". El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. El día no es nunca el día, el año no es el año, la vida no es la vida. Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y despachos, juegan a las cartas, chismorean. Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. (1989:398).

Los personajes que viven la cotidianidad de la Managua representada por estas novelas, no tienen otra salida más que la muerte o el delirio. La urbe es un laberinto de "ires" y "venires", de paseos repetibles por los bares, de pobrezas límite que incrementan in âbime la violencia.

Los personajes se vuelven histéricos y neuróticos. La urbanidad es absurda e influye perniciosamente sobre el temperamento de sus habitantes. Casi locos y casi muertos, los personajes se refugian en la incertidumbre del umbral. Ahí viven una gran intensidad emotiva, que los coloca en el espacio y el tiempo de crisis. Tal y como apunta Bajtín el cronotopo de umbral,

puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. La misma palabra "umbral", ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o a la falta de decisión, al miedo de atravesar el umbral). (Bajtín,1989:399).

En el umbral no es posible la representabilidad ni la certeza. El tiempo es el instante de la incertidumbre que parece no tener duración. Esta experiencia urbana, apunta Bernal Herrera está marcada por la ambigüedad y la ironía, "por el descreimiento en los valores pregonados por diversos discursos sociales" (Herrera, 1999:192).

De este modo, la imagen de Managua es sumamente negativa y la desesperanza lo inunda todo. Por eso la novela está contada desde la oscuridad. Los personajes son los habitantes de esta puerta que se abre y cierra apenas cae la noche, según Galich.

Esta idea del descenso diario al infierno en la ciudad tiene antecedentes que se pueden rastrear incluso en el siglo XIX. Cuando se publica *Amalia* de José Mármol, Buenos Aires es un "cementerio de vivos". Mármol ve la ciudad como Babel de los rufianes, (Aínsa, 1999:28), como metáfora de la ocupación de los bárbaros, representada por el dictador Rosas.

Las representaciones urbanas que se diseñan en el siglo XX profundizan esta imagen y alcanzan la mayor condición de umbral en la novela de la onda mexicana, iniciada en los años sesenta y continuada ahora en la novela del desencanto centroamericano de los noventa y los primeros años del siglo XXI⁸. El juego iconoclasta de estos relatos coincide con la estética “underground” que intenta mostrar la imposibilidad del presente y el futuro. Queda entonces el viaje del subsuelo, que simboliza no solo la zona roja, sino también otros interdictos como son la comercialización sexual y narcótica.

Si en la novela de Franz Galich, Managua es representada por Tamara a quienes todos desean poseer, en la novela *Un sol sobre Managua*, la ciudad es un cadáver sobre el cual habitan los personajes. Como carroñeros, estos personajes se alimentan de los sobros de la ciudad que ha sido destruida por los desastres naturales y políticos.

Se configuran así una serie de metáforas no solo espacio-temporales, sino también actanciales. Entre las representaciones espacio-temporales está el umbral que da paso a la oscuridad del infierno, ubicado en un tiempo preciso: lo nocturno. Este infierno vuelve diariamente a engullir a los personajes. Algunos regresan al día, otros desaparecen

para siempre en la oscuridad. Desde el punto de vista actancial la ciudad es vista como una puta, representada por Tamara como objeto de deseo de todos los habitantes, es decir como la reina de la fiesta (*Managua salsa city*); o simplemente como un cadáver, es decir como una ciudad muerta (*Un sol sobre Managua*).

En el siguiente cuadro se muestran cada una de estas representaciones y su relación semántica con lo espacial, lo temporal y lo actancial. Finalmente se proponen dos alegorías fundamentales que condensan las diversas metáforas. En el caso de la novela de Aguirre, la remisión constante a la destrucciones de los terremotos y el caos socio político, genera la representación de una ciudad en ruinas. Por su parte el texto de Galich, que alude desde el título mismo a la idea del baile y lo erótico, permite proponer la alegoría de la fiesta. Pero es una fiesta que deviene en carnaval tenebroso.

La imagen de Managua como ciudad destruida, es decir como “no ciudad”, no solamente ha ocupado las páginas literarias de estos narradores. El tema se ha planteado también en otros momentos. El crítico alemán Wolfgang Czesla propone como una variante en los imaginarios urbanos latinoamericanos las imágenes de la devastación. Recuerda cómo se imagina a esta capital nicaragüense el

Representaciones urbanas en las novelas
Managua Salsa City y *Un sol sobre Managua*

REPRESENTACIONES	espaciales	temporales	actanciales	Alegoría
<i>Un sol sobre Managua</i>	laberinto	noche	cadáver	Ciudad en ruinas
<i>Managua Salsa City</i>	infierno	noche	prostituta	Ciudad en fiesta. (Carnaval tenebroso)

guionista Franz Xaver Krotz, quien al caminar por Managua después del terremoto no consigue orientarse⁹:

Es difícil de describir la ciudad, porque No es. Por lo menos, si uno viene de Europa y tiene en la cabeza las ciudades europeas, entonces No es, porque el terremoto no dejó literalmente nada excepto la catedral, el búnker de Somoza, el palacio de gobierno y el Intercontinental (1996: 242).

La crisis de la representación, tema dilecto de las discusiones posmodernas, se enciende también a propósito de estas novelas. El Shock que provoca la catástrofe hace que la historia aparezca en el discurso como trauma, argumenta Márcio Seligmann-Silva (2003:144), y quizá este sea el caso de Managua. Después de los terremotos y las catástrofes sociales y políticas, ninguna de las representaciones le ve salida ni futuro a la ciudad. Esto significa que estamos ante una paradoja: las representaciones que se construyen no representan, o más bien representan la no representación. Todo esto es una suerte de obituario donde lo que se anuncia es la muerte de la ciudad. El lugar que no es, como señalaba Czielsa. Si algo queda es sólo un espacio escatológico. La imagen del Apocalipsis aparece entonces con sus guerreros de la muerte y la Gran Puta surge como reina indiscutible.

Pero más allá de estas reflexiones ubicadas en el plano paradigmático metafórico, también es posible revisar la función metonímica del texto. Managua puede ser también entonces un sintagma. Más allá, lo que en realidad existe es cada una de las ciudades latinoamericanas y sus umbrales. En todas las capitales es lo mismo: apenas oscurece los dioses de los orgasmos y la muerte son los que gobiernan. (Eros y Tánatos). Doce horas después, “el bullicio y la acción se instalan de nuevo como signo de vida. (Galich,

2000:92), pero apenas Dios suelta a los demonios en la tarde, los sobrevivientes de la urbe estarán haciendo fila para gritar que los devoren otra vez.

Notas

1. Se trata del artículo “Del espacio mítico a la ciudad degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. Publicado en el libro *La ciudad y sus historias*. San José, Editorial UCR, 1999. En este artículo Aínsa estudia cómo lo rural ha sido mitificado desde una perspectiva originada en empedrado urbano, mientras que la ciudad se imaginaba como el escenario de la degradación. La utopía vuelca los ojos hacia la ciudad a partir de la idea civilizatoria de Sarmiento. Se proyecta entonces una ciudad que incluya los altos valores de la cultura, frente lo salvaje.
2. El relato fue publicado originalmente en *La Prensa Libre* como cuadro de costumbres, bajo el título de “La de adentro”. De acuerdo con Álvaro Quesada, por primera vez aparece en la literatura costarricense la imagen de San José como espacio urbano. “...ya no como simple telón de fondo sobre el cual se proyectan anécdotas pintorescas, nostálgicas o divertidas, sino como campo de fuerzas sociales, cuyas líneas apresan y constriñen los destinos humanos” (1986:253).
3. Lo espacio-temporal como concepto teórico literario parte de la propuesta del ruso Mijaíl Bajtín. De acuerdo con este teórico se entiende como la: “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (Bajtín, 1989: 237).
4. Esta novela fue ganadora del premio Centroamericano de Literatura “Rogelio Sinán” (2000) en Panamá. Galich de origen guatemalteco, tiene dos décadas de residir en Managua, luego de haberse visto obligado al exilio tras participar en la guerrilla de su país.
5. El autor de la canción es el compositor dominicano Palmer Hernández y fue grabada primeramente por Lalo Rodríguez. El tema tuvo gran

éxito y ha sido interpretado por reconocidos artistas, entre los que destaca el conocido dúo español "Azúcar Moreno".

6. El estribillo aludido se encuentra en la siguiente estrofa: Devórame otra vez, ven, devórame otra vez /Ven castígame con tus deseos /mas que en mi cuerpo guarde para ti /Hay ven, devórame otra vez, ven devórame otra vez, /Que la boca me sabe a tu cuerpo /desesperan mis ganas por ti.
7. La idea masoquista de la letra de esta canción ha sugerido también otras propuestas. Una de ellas es el trabajo de pensador argentino Óscar Landi quien en 1992 había publicado un sugerente ensayo titulado *Devórame otra vez*, donde hace un análisis crítico del discurso televisivo.
8. Véase como ejemplo la novela *Completamente inmaculada* (2002) del escritor guatemalteco Francisco Méndez. Este texto aborda el tema de las vicisitudes de un grupo de jóvenes guatemaltecos de clase media que perviven en la ciudad y se enfrentan a un mundo de drogas, enajenaciones y vivencias extremas que los desalienta y los lanza a las drogas y al absurdo.
9. La idea de esta ciudad centroamericana como caos, no solamente se podría interpretar como resultado de la devastación causada por el desastre natural. Un desastre político aún vigente es la desorganización que presentan algunas de las ciudades en cuanto a nombres de calles y numeraciones. San José, la capital de Costa Rica, y en general las direcciones ticas, suelen darse en metros para arriba o para abajo, a partir de un punto de referencia que a veces ni los mismos locales ubican con facilidad. Esto contribuye a convertir las ciudades en laberintos que desorientan a cualquier visitante, aunque lleven consigo un mapa y pregunten a los demás transeúntes en cada esquina.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. "Del espacio mítico a la ciudad degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana". En: Córdoba, Saray (eda.), *La ciudad y sus historias*. San José, Editorial UCR, 1999.
- Aguirre, Erick. *Un sol sobre Managua*. Managua: Hispamer, 1998.
- Cziesla, Wolfgang, "Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura". En Rall, Marlene/Rall, Dieter (eds.) *Letras comunicantes. Estudios de literaturaturatura comparada*. México: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1996.
- Galich, Franz. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* Panamá: Editorial Gémenis y U. Tecnológica de Panamá, 2000.
- Herrera, Bernal. "La ciudad en la literatura hispanoamericana: "descubrimiento", conquista y siglo XIX". En: Córdoba, Saray (eda.), *La ciudad y sus historias*. San José, Editorial UCR, 1999.
- Méndez, Francisco. *Completamente inmaculada*. San José: Ediciones Perro Azul, 2002.
- Vargas, José Ángel. *Novela Centroamericana contemporánea: La obra de Sergio Ramírez Mercado*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca: Salamanca, 2001.
- Seligmann-Silva, Márcio. "Catastrophe and representation: History as trauma. En *Semiótica. Journal of the international association for semiotic studies*. Berlin y New York. 143 1/4 (2003) 143-162.