

Universidad de Costa Rica
Sistema de Estudios de Posgrado

**Ritmo, Canción e Identidad:
El Calypso Limonense
(1920-2000)**

**Tesis sometida a la consideración de la Comisión
del Programa de Estudios de Posgrado en Artes
para optar al grado de Magister Artium**

Manuel Monestel Ramírez

**Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
2003**

Capítulo II

Perfil del calypso en Limón. Antecedentes, espacios sociales, calypsonians, melodías e influencias en el período 1920 - 1980

*The young gal say she do not want me no more
She tell she friend Segundo too bloody poor
She going to a foreign land
She going to look for an Obeah Man
I going buy a pass, packing all me things
And go to Bocas...*

Calypso de Walter Ferguson

2.1. Marco histórico

Cuando nos referimos a Limón usualmente hacemos referencia a un espacio homogéneo que no distingue las diferencias regionales marcadas por la presencia del ferrocarril y las empresas bananeras que introdujeron tempranamente tecnología de punta y métodos de trabajo típicos de la gran empresa capitalista. Por contraste con el resto del territorio nacional, donde la economía campesina dominaba, la provincia caribeña desarrolló un perfil particular que se proyecta hasta la actualidad. Limón es bilingüe, protestante, cosmopolita y heredero de varias culturas como la africana, la china, la inglesa, la indígena y la española.

La relación constante con el mundo en virtud de su historia económica y su ubicación geográfica hacen de Limón un espacio rico en cultura y en efervescencia social. La múltiples crisis sufridas por la actividad económica de la zona y los constantes flujos migratorios hacia y desde Limón convirtieron este espacio en un crisol de ideas y costumbres que se desarrollaron con los años y se proyectan hasta nuestros días.

La población afrocaribeña de Limón de finales del siglo XIX presentaba ciertos rasgos en su historia cultural que los diferenciaba de la población criolla del interior del país, (con rasgos mayoritariamente hispánicos), como el hecho de ser en su mayoría protestantes y, por tanto, asiduos lectores de la Biblia, lo que hacía

que la población negra de Limón de esa época mostrara relativamente bajos niveles de analfabetismo, 21,3 frente a 41,3 en el resto de Costa Rica.³²

La capacidad de leer permitió a esta población comunicarse de manera más efectiva con el mundo cosmopolita con el que se relacionaba y de esta manera mantenerse actualizada sobre distintos asuntos locales y mundiales.

El contraste con la mayoría de la población costarricense no solo se observaba en los rasgos culturales sino en las contradicciones que enfrentaba la población afrocaribeña con las políticas estatales de San José, las que, en general, no la favorecían.

La afluencia de trabajadores de distintas partes del Caribe se observa desde tempranas fechas de la historia de la migración a Limón. Por ejemplo en el período comprendido entre 1872 y 1887 se registraron las llegadas de al menos 100 irlandeses procedentes de Nueva York, 200 chinos procedentes de Belice y Honduras, 653 de Macao y 200 de California, 1.470 afrojamaquinos, 400 de Curazao y 1.437 italianos.³³

Ya desde abril de 1872 se da cuenta de la presencia de trabajadores de Belice y de Cartagena... para ese año el vapor John G. Meiggs perteneciente a la Compañía de Ferrocarril de Costa Rica y otros navíos contratados por la empresa se desplazaban no solo a esos puntos, sino también a Nueva Orleans, Livingston, Omoa, Cieneguita, Roatán, Trujillo, Colón, Surinam, Aruba, Curazao, Saint Thomas y Kingston... estas incursiones aunadas a la "migración hormiga" aportaron el resultado esperado por la empresa una fuerza laboral de poco más de 1000 extranjeros en 1872.³⁴

Esta heterogénea población afrocaribeña presentaba una mayoría jamaicana como lo explica Murillo:

"A partir de 1873, la presencia mayoritaria de jamaquinos, respecto de otras personas provenientes de la cuenca del Caribe, permitió que sus referentes culturales cimentaran la matriz cultural básica de

³² Philippe Bourgois. *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. Costa Rica: Editorial DEI, 1994. pp. 122.

³³ Para más detalles ver: Carmen Murillo. *Identidades de Hierro y Humo*. San José: Editorial Porvenir, 1995.

*la población negra en el atlántico costarricense, la que se nutrió también con los aportes de las otras tradiciones caribeñas insulares y continentales y de las restantes culturas presentes en este espacio.*³⁵

La relación de esta mayoría jamaicana con las otras culturas caribeñas existentes, con los trabajadores del interior del país, con las culturas indígenas y con los métodos de trabajo capitalista de la ferrocarrilera y luego de la bananera, hacen del naciente arolimonense, un individuo rico en experiencias y con una visión del mundo más amplia que el resto de la población de la Costa Rica de principios del siglo XX.

La población arolimonense pasó por varias etapas determinadas por distintas crisis que antecedieron nuevas formas de relación con el trabajo y la economía. El ferrocarril como actividad primigenia continuó con la explotación bananera que la UFCO combinó con el cultivo del cacao en función de las oscilaciones del mercado del banano. La crisis del banano de 1929 se arrastró hasta los años cuarenta y presenta su desenlace con el traslado de las plantaciones al litoral pacífico.

En el período comprendido entre 1870 y 1950, la región del Caribe se presenta como una zona donde los conflictos sociales dibujaron una de las más importantes páginas de la historia de las luchas sociales del país. Entre ellas destacan cuatro importantes movimientos huelguísticos. El de 1888, cuando 1.400 italianos decretaron una huelga de más de un mes en demanda de mejores condiciones de trabajo, comida, atención médica y pago puntual de salarios atrasados. Otro ejemplo ocurre en marzo de 1890, cuando 500 jamaicanos se amotinaron y ocuparon el campamento del Reventazón. En 1910, se produjo un levantamiento de más de 200 trabajadores procedentes de Saint Kitts y Nevis. Y, por último, la huelga bananera de 1934 que condujo a la paralización de la producción del banano y que tuvo una gran repercusión a nivel nacional.

³⁴ Carmen Murillo Chaverri. *Identidades de Hierro y Humo*. San José: Editorial Porvenir, 1995. pp. 77.

³⁵ Carmen Murillo Chaverri. *Idem.* pp. 54

Los movimientos sociales posteriores a 1883, estuvieron enmarcados en la evolución de la producción bananera en la que Víctor Hugo Acuña distingue dos fases, una de ascenso acelerado de la exportaciones, entre 1883 y 1913, y otra fase de estancamiento y de descenso moderado que se prolonga de 1913 hasta 1927, a partir de este año el descenso se acelera hasta hundirse en la década de 1930.³⁶

La producción del banano y del cacao se movieron bajo el control de la UFCO que en última instancia controlaba el transporte y la comercialización de los productos desligándose paulatinamente de la producción directa; así, para 1909, producían alrededor de la mitad de las exportaciones, pero hacia 1930, en la fase de decadencia de la actividad, su contribución ascendía a las tres cuartas partes de la producción. Eso significa que a medida que los costos de producción aumentaban, por el agotamiento de los suelos, la compañía abandonaba su papel como capital industrial y privilegiaba su comportamiento como capital comercial. Así se estableció una división de funciones donde los productores nacionales asumieron los riesgos y los costos crecientes.³⁷

Por otra parte, Acuña añade que, el proceso de agotamiento de las tierras bananeras provocadas por el modelo de enclave, tuvo como consecuencia el surgimiento de otros cultivos de exportación. Tal es el caso del cacao que la UFCO empezó a cultivar en 1913, en las fincas abandonadas, debido al "mal de Panamá" y en la medida en que abandonaba los bananales incrementaba su cultivo hasta convertirse en el principal productor, ya para 1935 controlaba el 40 % del área cultivada. Finalmente, el cacao acompañó en su decadencia a la actividad bananera después de 1927. Habría que decir que el capital criollo no estuvo ausente totalmente de la producción bananera, en efecto hubo importantes inversiones en este rubro que constituían los más grandes productores nacionales abastecedores de banano a la UFCO.

Ya en la década de 1950, los empleados de la bananera pasaron de obreros a campesinos y volvieron al cultivo del cacao. Al respecto, Walter

³⁶ Víctor Hugo Acuña e Ivan Molina. *El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la colonia la crisis de 1930*. San José: Editorial Alma Mater, 1986. pp 122.

³⁷ Víctor Hugo Acuña e Ivan Molina. *Ibid.* pp 122.

Ferguson nos cuenta que su padre originalmente cultivó el cacao, posteriormente dedicó sus tierras al banano, que en su momento era recibido a buen precio por la UFCO, para regresar de nuevo al cacao una vez que la compañía se trasladó al Pacífico.

*“En 1955 aproximadamente 19.500 hectáreas fueron reportadas para la provincia de Limón... de estas, solamente alrededor de 7.700 hectáreas o el 40 por ciento fueron plantadas por la Compañía frutera. La diferencia fue cultivada por pequeños y medianos productores. Los datos... muestran 6.300 hectáreas o un 32 por ciento de las plantaciones de cacao en propiedades de menos de 70 hectáreas”.*³⁸

Un ejemplo de la movilidad en el Caribe y los cambios en relación con el trabajo y la actividad económica puede observarse en este relato:

*“Mister Burke salió de Cuba en 1928 “porque se esperaba una gran revolución allá” y encontró trabajo en una finca de banano de la UFCO en Puerto Cabezas , como jefe de cuadrilla y más tarde como superintendente en una plantación en Puerto Valdía “por Colombia”, sus viajes lo llevaron por Limón varias veces y alrededor de 1930 lo contrataron como jefe de cuadrilla en Siquirres, después en Bananito y luego de nuevo en Siquirres, donde se ubicaban las plantaciones de abacá de la UFCO durante la II Guerra Mundial. Cuando “eso se acabó” en 1946 se hizo finquero en Línea Vieja. “Tenía un amigo en Cahuita que me dijo que si me venía me darían un terreno para administrar, una finca de cacao. Así que nos vinimos a Cahuita en 1949”.*³⁹

Debe mencionarse también la relación migratorio-laboral entre Limón y Panamá en virtud de sus consecuencias en lo económico y lo cultural.

“La expansión demográfica y productiva de la entonces comarca de Limón, hacia finales del siglo XIX, estuvo estrecha y continuamente ligada a la dinámica regional del Caribe Occidental, en cuanto al movimiento del capital, de empresarios y de trabajadores. La

³⁸ Ronny Viales (citando a Stouse). *Después del Enclave*. San José: Editorial UCR, Colección Nueva Historia, 1998. pp. 30.

³⁹ Lara Putnam. *Public Women and One-Pant Men: Labor Migration and the Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Tesis de Doctorado. USA: The University of Michigan, 2000.

historiografía tradicional señalaba como ejes motores de este proceso la construcción del Ferrocarril al Atlántico y la subsecuente creación de la *United Fruit Company* por el empresario ferroviario Minor Cooper Keith. Sin embargo, la adopción de una óptica regional más bien destaca la importancia contundente de las dinámicas económico-laborales del istmo de Panamá (en particular, las obras del Canal francés entre 1881 y 1888 y aquéllas reanudadas por el gobierno estadounidense entre 1904 y 1913), de las cuales las dinámicas migratorio-laborales de Limón eran en gran medida efectos secundarios.⁴⁰

Panamá ha sido y continúa siendo un espacio sociocultural de referencia para la población afrolimonense. En el caso del calypso, la relación y el intercambio, el trasiego de canciones y la influencia de *calypsonians* panameños como Lord Cobra en los años cincuenta y sesenta, ha sido muy importante en la conformación del calypso limonense.

A mediados de la década de 1970 otra crisis se perfila con la destrucción de un alto porcentaje de la producción de cacao por causa de un hongo llamado monilia, el cual redujo rápidamente la producción a un tercio, causando grandes estragos en la economía de los pequeños y medianos productores. La crisis de la monilia desembocó en la emergente actividad turística que marcó una nueva etapa en la vida económica, social y cultural del Limón de finales del siglo XX.

La dinámica historia social de Limón y sus constantes vaivenes sirven de marco para expresiones culturales que, como el *calypso limonense*, le siguen el ritmo y se muestra como un tipo de canción con una versatilidad y ductibilidad sin parangón con otras músicas costarricenses.

El calypso limonense es de alguna manera heredero de esa rica y sinuosa historia y la plasma en sus letras, su ritmo y sus melodías. Los matices rítmicos y

⁴⁰ Lara Putnam. "Parentesco y producción: La organización social de la agricultura de exportación en la provincia de Limón, Costa Rica, 1920-1960". Avance de Investigación. San José: Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), 2002.

temáticos de las canciones parecen seguir los pasos y los tropiezos que Limón ha enfrentado desde sus orígenes.

Los focos de calypso más claros se observan a lo largo de la línea costera de Limón desde el puerto mismo hasta Manzanillo, incluyendo Cahuita y Puerto Viejo. El calypso con su perfil de música local, pero con rasgos de música universal, encaja en esta franja territorial que ha sido la más expuesta a la interacción con otras culturas, tanto locales como extranjeras.

2.2. Los emigrantes

La población afrocaribeña que se instaló en la provincia de Limón desde finales del siglo XIX vino con su música y desarrolló su entorno sociocultural al compás de sus distintas formas de expresión musical.

Desde los primeros años de su presencia en Costa Rica se registran evidencias de esa expresión musical, que con el paso de los años, se ha venido haciendo más notoria en el medio cultural costarricense.

La siguiente cita de Carmen Murillo se remite a finales del siglo XIX y permite asomarse a las prácticas musicales afrocaribeñas trasladadas a nuestra costa limonense desde distintos puntos insulares del Caribe. Al estilo de los procesos musicales que se dieron en Cuba, Puerto Rico, Jamaica o Trinidad, el uso de tambores y cajones de madera en Limón muestra la presencia de las formas musicales afroantillanas, desde tempranas épocas en el proceso de asentamiento de la población negra en esa zona.

“Con un marcado acento caribeño, los días y las noches en el puerto transcurren entre tertulias en los corredores, ventas de comida en las calles, cantos a los muertos, billares y una gran cantidad de expendios de licores donde, a diferencia del resto del país, a diario se baila al son de tambores y cajones, hasta altas horas de la madrugada”.⁴¹

⁴¹ Carmen Murillo. *Identidades de Hierro y Humo*. San José: Editorial Porvenir, 1995. pp. 54.

Posterior al original arribo de trabajadores afrocaribeños para la construcción del ferrocarril, las migraciones constantes han sido un canal de difusión e intercambio de la cultura en el Caribe.

*"Durante la primera mitad del siglo veinte, los inmigrantes negros saltaron de país en país, de empresa en empresa (...) generalmente el mismo individuo que sembraba bananos en Bocas del Toro, había paleado barro en el Canal de Panamá y más tarde cosecharía cacao en Limón, para terminar emigrando a Nueva York para trabajar como empleado en un hospital".*⁴²

Como indica Bourgois, el entramado migratorio llevó a los trabajadores afrocaribeños por toda la región en busca de mejores empleos o condiciones de vida. Este constante peregrinar parece haber fomentado un interés permanente y una necesidad de comunicación con las zonas o países donde se encontraban los amigos o familiares emigrados del caribeño también emigrante. Dentro de este complejo marco de migraciones, casi cualquier localización del Caribe y distintas ciudades de Estados Unidos eran puntos de interés para los afrolimonenses.

*"...make and install your first class radio set, so you may sit in your home and enjoy concerts, pugilistic bouts, speeches or any amusements broadcasted from The United States, Cuba, Jamaica or Europe".*⁴³

Este aviso promoviendo la compra e instalación de aparatos de radio en Limón, aparecido en un periódico de los años treinta, muestra el interés mencionado por lugares, temas y asuntos fuera de las fronteras del país.

Esa constante movilización y el interés por relacionarse con comunidades negras en el extranjero contribuyó al intercambio de su expresión musical, sus cantos y sus instrumentos.

⁴² Philippe Bourgois. *Ethnicity at Work*. USA: The John Hopkins University Press, 1989. pp. 46.

⁴³ Periódico *The Limón Searchlight*, 21 de julio de 1930. "...instale su radio de primera categoría, así podrá sentarse en su casa y disfrutar conciertos, peleas de boxeo, charlas y otros tipos de entretenimiento transmitidos desde Estados Unidos, Cuba, Jamaica o Europa"

2.3. *Mento*, componente esencial del *calypso limonense*

La música llamada *mento* en Jamaica tiene profundas raíces en la historia y la cultura de ese país, las cuales se remontan al período de la esclavitud y a los cantos de trabajo que asimilaban el ritmo de los movimientos al ejecutar las herramientas en las labores (el machete, el pico, el hacha, la pala, etc.).

El autor Olive Lewin describe esta música de la siguiente manera:

“Las canciones son en tono mayor con frases regulares que permiten la armonización por acordes primarios. Otros acordes y modulaciones son raramente usados. Sin embargo, los ritmos pop internacionales y la actual popularidad del reggae con su pulso regular han venido influenciando el mento y las danzas de mento. El acento fuerte del compás de 4/4 en el cuarto pulso, tiende a ser menos pronunciado, aunque los movimientos de las personas mayores (50 años o más) mantienen la acentuación tradicional aún cuando bailan el mento actual. La gente joven está ahora tratando de recuperar el viejo estilo de mento. Fue interesante observar en Costa Rica (en 1986 y 1987) que los descendientes de los inmigrantes jamaicanos de finales del siglo XIX y principios del XX, tocan música mento con un marcado acento en el pulso cuatro del compás, conservando formas de tocar que se han debilitado en Jamaica.”⁴⁴

La anterior descripción podría aplicarse prácticamente al pie de la letra, al fenómeno musical limonense, la forma de tocar, los acordes empleados y las nuevas influencias, corresponden en gran medida a lo que se observa en Limón. De hecho, el autor da como ejemplo lo observado en Costa Rica para reforzar su descripción del *mento* original.

La instrumentación usada en Jamaica, banjo, guitarra, maracas, tambores y la caja de rumba o marímbula es casi idéntica a la usada en Limón, la cual en los últimos tiempos fue sustituida la caja de rumba por el quijongo o bajo de cajón.

⁴⁴ Olive Lewin. *Rock It Come Over, The Folk Music of Jamaica*. USA: University of the West Indies Press, 2000. pp.104. Traducción libre del autor.

En Jamaica, en la década de 1930 y en los primeros de la siguiente, el *mento* era llamado "*rumba jamaicana*" debido principalmente a cierta música publicada por el pianista inglés Arthur Benjamín, muy popular en esos años, principalmente en el Imperio Británico.⁴⁵

Ya en los años cuarenta también era conocido como *calypso*. ¿Por qué *calypso*? Porque los turistas que visitaban Jamaica, principalmente de Estados Unidos o Europa, no sabían nada del *mento* y solo tenían el concepto de que la música del Caribe anglófono se llamaba *calypso*. El *calypso* ya era un término adoptado por el mercado musical y usado para vender discos y "autenticidad" caribeña. Por esa razón se difundió la idea a nivel internacional que el *mento* de Jamaica era también *calypso*.

En todo caso existe una cercanía musical entre *mento* y *calypso* desde la perspectiva de su estructura rítmica, sus orígenes en los cantos de los esclavos, en la tradición de narrativa musical y en un repertorio compartido en el cual letras y melodías se mueven en un ir y venir entre *mento* y *calypso* entre Jamaica, Trinidad y otros puntos del Caribe. Las diferencias más importantes se definen en términos de la relación estrecha que ha tenido el *calypso* de Trinidad con la industria de la música y la tecnología implícita, mientras que el *mento* ha permanecido más alejado de todo este proceso y manteniendo más un perfil de música folclórica.

Al respecto nos comenta Olive Lewin:

"Hasta los años de 1940, el mento era popular y difundido por todo Jamaica pero entonces cedió espacio a una más fácilmente accesible música popular extranjera en programas de radio y discos. El calypso de Trinidad y otras partes del Caribe Oriental también desplazaron al mento en clubes y hoteles como música de entretenimiento. Fue entonces necesario para los grupos musicales locales agregar calypso a sus repertorios en detrimento del propio mento, situación que continuó hasta la independencia de Jamaica. El carnaval comenzó luego a promover y enfatizar el mento en sus competencias y presentaciones anuales.

⁴⁵ Olive Lewin. *Idem*.

*Hoy día, los grupos de música mento se usan para acompañar la fiesta del Palo de Mayo y los bailes de cuadrilla o por invitación en actividades nacionales, comunales o privadas.*⁴⁶

Esta situación, como menciona Lewin, obligó a los músicos de *mento* a incluir calypso en sus repertorios con el fin de mantenerse en el mercado musical. De esta manera, el *calypso* y el *mento* comenzaron a andar juntos y a transitar lugares comunes que posteriormente se proyectaron a los espacios musicales de la costa caribeña centroamericana. Llama la atención que en Bluefields, Nicaragua, se le llame Palo de Mayo (May Pole) a algo muy parecido al *calypso* limonense y obviamente al *mento* de Jamaica. Además, la danza de Quadrille conocida en Limón, tiene su origen en Jamaica y se bailaba originalmente con dos formas de acompañamiento musical, por una parte, música tradicional europea de la tradición de bailes de salón y, por otra, con música de *mento*.

*“Este es un baile de salón originado en las cortes europeas y era bailado en Jamaica por los gentiles durante el período de la esclavitud. Existen dos estilos el de salón y el de campo el primero europeo, el segundo, una versión creolizada. Los conjuntos de mento acompañan estas danzas tocando una variedad de melodías tradicionales europeas, excepto la quinta figura que emplea la música mento, la primera música creada por jamaicanos.”*⁴⁷

Por otra parte, el repertorio clásico de famosos músicos como Harry Belafonte es básicamente un repertorio de *mento music*; sin embargo se internacionalizó bajo la etiqueta de *calypso*. Temas como Day O, Jamaica Farewell o Hold Him Joe son canciones mento o cantos de trabajo de Jamaica. En el contexto costarricense del Valle Central, la referencia más clara al “*calypso*” es precisamente Harry Belafonte.

Toda esta información nos señala la fuerte influencia de la cultura musical jamicana en el contexto limonense al menos desde los años treinta y décadas posteriores.

⁴⁶ Olive Lewin. *Idem*.

2.4. Estilos musicales e instrumentos emigrantes

A partir de lo anterior, se puede afirmar también una clara influencia de la música jamaicana en aspectos como el tipo de instrumentos usados en Limón, sin hacer a un lado las posibles influencias de otras regiones caribeñas en virtud de la constante movilidad de los migrantes.

El intercambio y adaptación de instrumentos musicales es hoy claramente observable en ejemplos como el bajo de cajón o quijongo⁴⁸, el ukelele o cuatro⁴⁹ y el banjo⁵⁰, posiblemente tomados de la tradición musical de Nueva Orleans y en el caso del cuatro, de la música venezolana. Como ya se mencionó, según el músico informante *Papa Tun*, se conoció anteriormente el uso de un tipo de bajo llamado marimbola⁵¹, similar a la marímbula cubana (caja de rumba en Jamaica), el cual posiblemente hacía las veces del bajo antes de la integración del quijongo. Los ejemplos evidencian ese intercambio que a lo largo de los años ha generado el proceso migratorio y que ha propiciado un enriquecimiento de las prácticas musicales en distintos puntos del Caribe incluyendo Limón.

En los años sesenta en Limón, acota *Lelé*, un limonense de 58 años, "se tocaba el banjo, el ukelele, el quijongo con tina de lata, tumbas, maracas y claves."⁵²

El conocimiento de distintos estilos musicales caribeños, no necesariamente típicos del Caribe angloparlante, han influenciado en distintos momentos el desarrollo musical limonense y de alguna manera han perfilado la expresión musical local. Walter Ferguson alude a esta situación cuando se refiere

⁴⁷ Olive Lewin. *Idem*.

⁴⁸ Instrumento conformado por una caja de madera o una tina de lata, de la que se ata una cuerda que es tensada por un palo de madera, manipulado a discreción por el músico ejecutante. La textura del sonido y la pericia del ejecutante logran recrear de manera aproximada el sonido de un contrabajo.

⁴⁹ El cuatro y el ukelele son pequeñas guitarras de cuatro cuerdas muy usadas en el calypso limonense. El cuatro ubica su origen en la música venezolana y el ukelele de origen hawaiano es hoy parte de la tradición musical de Estados Unidos.

⁵⁰ El banjo es una guitarra cuya caja de resonancia es un tambor, su origen se remonta a la tradición de la música negra del sur de los Estados Unidos.

⁵¹ La marimbola o marímbula es una caja de madera sobre la que se sienta el ejecutante para pulsar una especie de teclas de metal que afinadas logran cumplir la función del bajo en un conjunto musical. Su origen se remonta a la familia de instrumentos africanos de las kalimbas o mbiras.

⁵² Entrevista con Alfredo Barahona Romero "Lelé", 58 años soldador/pescador, nov. 2000.

al repertorio de su conjunto musical en los años cuarenta y cincuenta: " ... bolero, guaracha, pasillo, todo eso nosotros tocábamos".⁵³

El calypsonian *Pitún* nos dice en uno de sus calypsos:

*Hay artistas en guaracha y en el bolero
Negritos en su ritmo de calypso,
Claro que en Limón siempre hay vacilón
Cantando calypso y tomando ron*

La afirmación de Ferguson y la canción de *Pitún* son corroboradas por otros informantes que declaran que la música popular más relevante en los años cuarenta y cincuenta en Limón era la afrocubana (son, guaracha, chachachá, rumba) y la música negra de Estados Unidos (blues, swing, jazz).

"En los sesenta se escuchaba en Limón música de orquesta, música latina, chachachá, merengue, como de Alberto Beltrán, boleros",⁵⁴ afirma Harold Rogers, músico limonense que ha participado en distintas orquestas y que actualmente toca calypso en San José y quien asegura que en esos años: "Las Orquestas más famosas eran Riverside, Raúl Maldonado y la de Villegas."⁵⁵ Estas orquestas según los informantes presentaban repertorios de música cubana y también de jazz norteamericano.

Esta opinión es compartida por George Drummond, otro músico de 72 años, que tocó con la propia Riverside y que también se dedicó al jazz en los años cincuenta y sesenta en Limón. Actualmente George toca calypso en San José.⁵⁶

Ferguson recuerda otro de los conjuntos de los años cuarenta en Limón: "Yankee Band era un conjunto que a mí me gustaba, tocaban rumba, pasillo, cuadrilla y calypso también aunque no le llamaban calypso, como " launch tum over, launch tum over, everybody bal, launch tum over..." un poco como rumba."⁵⁷

Es posible que Ferguson se refiera a que aunque la canción normalmente se tocaba como calypso, la orquesta la interpretaba con un arreglo al estilo de la música cubana en boga, en donde la rumba era uno de los estilos más empleados y que de alguna manera identificaba las sonoridades cubanas.

⁵³ Entrevista con Walter Ferguson, 1999.

⁵⁴ Entrevista con Harold Rogers, nov. 2000.

⁵⁵ *Idem.*

2. 5. La incipiente industria cultural y la música en Limón

*"When thinking to buy a victrola or records of any kind, as well as general merchandise you will get the best at lowest prices from Edwin Ramírez Vargas, one block south of Banco Costa Rica or write to Ap. 1079"*⁵⁶

Este aviso del 23 de noviembre de 1930 evidencia la existencia de aparatos reproductores y discos.⁵⁷ El almacén de Ramírez vendía mercadería variada y general, sin embargo hacía énfasis en la venta de Victrolas y discos, lo que lleva a pensar en la importancia relativa del consumo de música en el Limón de los años treinta.

El *Searchlight* anuncia también ventas de discos de jazz y fox-trot de la empresa Columbia Records y de artistas como Paul Whiteman y Ted Lewis, en marzo de 1930.

Esos avisos de periódico nos señalan la temprana relación que establece la comunidad de Limón con la música internacional por medio de la incipiente industria cultural internacional. Esta situación favorece la circulación y el acceso a formas musicales que, como el jazz y la cubana, tenían gran presencia en películas, discos y transmisiones radiofónicas.

En ese contexto parece lógico que la música de salón, de celebraciones importantes y de consumo general en Limón, fueran, como lo señalan algunos informantes, el jazz y la música cubana, dado que eran los que más presencia tenían en los medios masivos de difusión y los que correspondían al fenómeno de la moda y la dinámica propia del mercado musical internacional que ya se perfilaba en sus expresiones técnicas y tecnológicas.

⁵⁶ Entrevista con George Drummond, nov. 2000.

⁵⁷ Entrevista con Walter Ferguson en Cahuita, dic. 2000.

⁵⁸ The Limon Searchlight, noviembre, 23, 1930. "*Cuando piense en comprar una victrola o discos de cualquier tipo, así como mercadería en general, encontrará lo mejor a los más bajos precios en el local de Edwin Ramírez Vargas, una cuadra al sur del Banco de Costa Rica o escriba al apartado 1079*".

⁵⁹ Otro aviso en el mismo diario, fechado el 1 de marzo de ese mismo año, anuncia la presentación de películas sonoras en el Cine Moderno.

"Con las técnicas de una propaganda de high pressure, de plugging, se operó sobre las instancias más importantes para la popularidad de las canciones, las orquestas, con el fin de que determinadas songs se ejecutasen a menudo, en especial por radio, hasta que a pura fuerza de repetirlas incesantemente tuviesen de hecho la posibilidad de ser aceptadas por grandes masas."⁶⁰

Teodoro Adorno indica que ya desde los años veinte, se daba el fenómeno de la comunicación de masas y sus particularidades en la difusión musical y en la recepción por parte del público. Este fenómeno, aplicado a la realidad de Limón en las décadas de 1930 y 1940, se puede traducir en la mayor presencia de la música cubana y estadounidense que era impulsada con mayor fuerza por los medios de comunicación.

Además de las orquestas indicadas por los informantes, el periódico menciona otras como The Yankee Band, The Black Jazz Orchestra y The Central American Black Stars Orchestra, esta última anunciando su repertorio de blues, foxtrots, waltzes, tangos, danzones y rumbas.

2.6. ¿Y el Calypso Limonense?

Pero en este contexto de blues, rumbas, jazz y guarachas, cabe la pregunta ¿dónde se ubica el calypso en Limón en los años cuarenta y décadas subsiguientes?

Se conocen grabaciones de calypso trinitario desde épocas tan tempranas como 1914 en el caso de *Petrol* interpretada por Lovey's Band o, *Trinidad Carnival* por Lionel Belasco en 1922. El disco *Calypso Calaloo* editado en 1993 por Rounder Records, contiene reproducciones de grabaciones originales de las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950.

La existencia de esas grabaciones a lo largo de varias décadas hace pensar que discos de calypso circulaban en Limón por lo menos a partir de los años treinta, cuando ya se contaba con los aparatos reproductores de discos y con los medios de difusión musical correspondientes. Al mismo tiempo, surge la idea

⁶⁰ Teodoro Adorno. "Scientific Experiences of an European Scholar in America". En: *Perspectives in American History. USA: Universidad de Harvard, vol. II, 1968.*

de que la fuerza de la producción cultural de Cuba y de Estados Unidos, plasmada en la cantidad de grabaciones producidas y una distribución mayor, hacía que la existencia de rumbas y guarachas o jazz y blues, superaran la presencia discográfica del calypso.

Paralelamente, varios informantes mencionan y destacan la presencia del calypso⁶¹ en Limón desde los años treinta y lo relacionan, en general, con actividades informales, marginales o de carácter muy popular como cantos callejeros, en paseos o pic nics, en ambientes de cantinas o en el carnaval.

Sobre la aparición del calypso en Limón nos comenta el *calypsonian* Walter Ferguson:

*"Desde que yo era pequeño los jamaicanos siempre cantan eso y yo pregunto qué clase y ellos dicen calypso y luego más tarde yo aprendí a tocarlo".*⁶²

Si se toma en cuenta que Mr. Ferguson pasa de los ochenta años, puede hablarse de la existencia del calypso en Limón por lo menos desde los años treinta.

Es importante señalar aquí que, según Mr. Ferguson, sus músicos de referencia con respecto al calypso eran jamaicanos, los cuales, posiblemente tocaban *mento music* pero le llamaban calypso.

El mismo asegura que en los años cuarenta existían *calypsonians* locales en Limón: "I remember good calypsonians in Limón".

"Escuché por primera vez un calypso en los años cuarenta, por discos que llegaban de Jamaica y de Panamá, y por un señor llamado Mr. Cyrilo Sinclair que cantaba en Limón." Afirma George Drumond, músico de 72 años.⁶³

Según Alfredo Barahona Romero *Lelé* de 58 años de oficio soldador y pescador:

⁶¹ Debe entenderse que los limonenses en general no reconocen el mento de Jamaica y se refieren a sus canciones como calypsos independientemente de sus semejanzas con el mento. Es importante referirse al calypso de nuestra cultura afrocaribeña como "calypso limonense" para diferenciarlo tanto del mento como del calypso trinitario, en tanto presenta importantes diferencias con ambos.

⁶² Entrevista con Walter Ferguson, 1999.

⁶³ Entrevista con George Drumond, nov.2000.

"La música que más se oía en los sesenta era calypso. Con Pitún, que fue más amigo mío, nos sentábamos todo el tiempo y cantábamos en el puente de Cieneguita."

En 1955 cuando hubo un terremoto nos llevaron al colegio como refugio y ahí la gente cantaba calypso.⁶⁴

Harold Rogers, por su parte, recuerda el calypso en su infancia en los años cincuenta:

"Yo me acuerdo del calypso desde que yo tenía 10 años, por el radio, los calypsonians de Trinidad y de Panamá. Los de Limón no grababan discos, Papa Tun y en el carnaval recuerdo a Ollé (Pitún) que tenía una canción 40 roots, ya que él hacía canciones. No recuerdo bien el nombre de la canciones pero sí había calypso en Limón. El calypso lo oía la gente del pueblo."⁶⁵

Rogers recuerda algunos calypsonians que escuchó en su juventud como Papa Tun, Ollé (Pitun) y Rají:

"A Rají lo conocía desde Limón en un programa de Radio que tenía mi cuñado en Radio Casino los domingos en la tarde y ahí cantaba calypso Rají. En ese programa se presentaba la gente que quería mostrar que sabía cantar, la mayoría cantaba cosas de los Platters o de Sam Cooke, eso era antes de que existiera La Escuela de Artistas."⁶⁶

Gerald Asch comenta:

"Desde que tengo memoria recuerdo el calypso; recuerdo una amiga de mi mamá que llegaba a la casa cantando calypso vacilando y alegrando".

Recuerdo calypsonians de Panamá, Lord Cobra, Lord Africa, Congo Man, pero en aquellos tiempo decir Panamá y decir Limón era casi lo mismo, habían

⁶⁴ Entrevista Con Alfredo Barahona "Lelé", nov, 2000.

⁶⁵ Harold Rogers, nov, 2000.

⁶⁶ Idem

quienes tenían doble nacionalidad y otros que ni se sabía de donde eran.⁶⁷ Estos calypsonians panameños surgieron en los años cincuenta y fueron muy populares durante los sesenta y setenta. Actualmente, figuras como Lord Cobra continúan siendo populares y sus canciones siguen siendo escuchadas y ejecutadas por los músicos limonenses.

"Herberth Glinton Lenky, de 68 años, nacido en Manzanillo, nos relata: "In Manzanillo I knew a kind of calypso I heard it from older people, they play a different style. After I came to Limón I heard a guy singing in the fiesta a different type of calypso." 21

Lo mencionado por *Lenky* podría abrir un espacio para especular sobre la coexistencia en la región de Limón, de distintas versiones de lo que se entiende por calypso limonense, algunas más apegadas al mento y otras con influencias más claras del lenguaje y el estilo del calypso trinitario.

Por otra parte, la influencia del calypso panameño es patente en Limón, este tipo de calypso también muestra grandes semejanzas con el mento, sin embargo, los músicos de Panamá adoptan una nomenclatura típica de la cultura del calypso de Trinidad pues se hacen llamar calypsonians, adoptan sobrenombres como Lord Cobra o Lord Panama, al estilo de los músicos famosos de la isla.

2.6.1 Los espacios sociales del calypso

Los espacios informales parecen ser los ámbitos naturales para la ejecución del *calypso*; la playa, la calle, el bar o el carnaval eran el marco que, según nuestros informantes, abría espacio a los músicos de este género musical.

"Los grupos de calypso tocaban en muchos eventos, en Portete, en Piuta. Recuerdo en el carnaval la comparsa de los Esquelitans que tenían un calypso como tema y también la de las Langostas", afirma Gerald Asch⁶⁸.

Walter Ferguson –*Mr Gavitt*– recuerda que en Cahuita:

⁶⁷ Entrevista con Gerald Asch, nov. 2000.

⁶⁸ Idem.

"En la pulpería de Tabash se juntaban tres o cuatro con guitarras y cantaban calypso con letras improvisadas."⁶⁹

Lelé recuerda los espacios donde escuchaba el calypso:

"Se oía calypso en las comparsas de carnaval, en el mercado, en Cieneguita, en el matadero... Yo nací en el puro centro de Limón en la manzana 44, en ese entonces (los años cincuenta) llegaban al mercado Pitún y Papa Tun... "Se escuchaba en el mercado, en las comparsas de carnaval, Pitún, Papa Tun, Charro Limonense.

En Cieneguita habían tantos que tocaban con su ukele, su banjó y siempre era, diay, en la playa, se sentaban, nos sentábamos y cocinaban en ollas, pescado todo mundo comía...nos íbamos detrás del matadero, donde estaban los botes, ahí nos poníamos a cantar."

Según Marcia Mejía y su hermana, profesoras de origen afrolimonense, el calypso se escuchaba en la década de 1960 en salones como Los Baños, Cool Spot, Luces de Nueva York o Victory.

Según ellas, se tocaban discos en las rockolas por artistas como *Mighty Sparrow* o *Yellowman*. Además, ellas mencionan el programa de Mr. Sydney Walters en Radio Casino, que se transmitía a las diez de la noche y que se especializaba en calypso.⁷⁰

Citan también los picnics que ellas definen como "bailes que se organizaban en lotes vacíos o espacios informales;" donde se tocaba calypso con grupos en vivo o en discos.

Harold Rogers dice al respecto:

"...En la generación mía y antes de mí, escuchaban al Gran Combo y todos esos grupos...Cortijo y su Combo; era la música que a ellos les gustaba, pero también, en las ocasiones de fiesta, y todo eso, hasta ellos mismos participaban con los grupos que estaban tocando y ellos se enfrentaban a improvisar a pregonar. Entonces uno pregonaba al otro, inclusive hasta entraban en cólera porque alguno

⁶⁹ Walter Ferguson, 1999.

⁷⁰ Entrevista con Marcia Mejía, 45 años, profesora, junio 2002.

era mejor pregonando y le tiraba más indirectas al otro, a veces había que calmarlos. Pero sí... improvisaban una canción, de digamos, de una mujer que era un vacilón o un señor que era un vacilón, ya se le hacía una canción a él, en esa ocasión de la fiesta o lo que era y todos comenzaban a pregonar sobre eso. Pero siempre, digamos, el guitarrista o el cantante decía: vamos a hacer una canción sobre, por ejemplo, Papa Tun. Entonces él cantaba unas frases sobre la canción inventada y todos entraban pregonando, por decir: (refiriéndose a Papa Tun) el otro día lo vi con el carretillo por ahí..."⁷¹

Esta descripción de una improvisación de calypso o pregonada refuerza el hecho de que el calypso en los años cuarenta y cincuenta en Limón tenía una pertinencia entre la población de clase baja y representaba formas de entretenimiento que llenaban ciertos espacios sociales que no eran los del gran salón de baile o los espacios donde se divertía la clase alta de Limón.

Es interesante observar un cierto sentido de pertenencia e identidad que parece estar presente en las prácticas de interpretación e improvisación del calypso descritas, que podría explicarse en términos del concepto de etnicidad tratado en la introducción y que señala cómo, la música que se genera en una comunidad dada puede ser aparentemente desplazada por otras formas musicales inducidas por los medios de comunicación o por fenómenos de relativo desplazamiento cultural o social, las cuales llenan los espacios de prestigio social, de moda o de afinidad con grupos sociales de privilegio. Sin embargo, en determinados espacios y en situaciones particulares, estas músicas locales, en nuestro caso el *calypso*, pueden desempeñar un papel de símbolo identitario y de nexo solidario entre los miembros de la comunidad, imponiéndose en esas *circunstancias sobre la música más difundida y más de moda*.

Desde esta perspectiva se podría considerar la práctica del *picong* o improvisación de textos con base en una melodía de calypso, como una práctica que, más allá de su función musical, cumple una función sociocultural dentro del marco de la población afrolimonense con marcadas tendencias hacia fenómenos como la cohesión social, la conciencia étnica y la identidad como colectividad.

⁷¹ Entrevista con Harold Rogers, 2000.

“Los grupos de calypso eran rejuntados; se juntaban para el momento y tocaban en picnics o paseos a la playa,” afirma Harold Rogers.

A partir de estos testimonios, se observa el calypso como un canto informal, muy flexible y dúctil, altamente susceptible a la improvisación y el repentismo, con gran arraigo en los sectores populares y con una presencia importante en ambientes sociales informales y populares.

En los años cuarenta y cincuenta el calypso era un fenómeno de Limón y poco o nada se conocía en San José sobre esta música, los *calypsonians* tocaban en los pueblos de la zona atlántica, a lo largo de la línea del ferrocarril y a lo largo de la costa. En el caso de Mr. Ferguson, los lugares para tocar eran Pandora, Hone Creek, Cahuita, Manzanillo y hasta la frontera con Panamá.

Dice Mr Ferguson: *“In those days they did not appreciate our music in San José”*.⁷²

2.6.2. Letras y melodías

Una de las características centrales del calypso es la flexibilidad de sus letras y melodías.

El calypso se perfila en Limón como canción oportuna y coyuntural, característica reconocida de la tradición de Trinidad. La aparición de melodías, letras y canciones parecidas a otras antes conocidas es cosa común. La autoría, al estilo de la cultura occidental parece no afectar demasiado a los *calypsonians*, quienes, toman prestadas melodías a partir de las cuales reconstruyen canciones que se adaptan a nuevas coyunturas y situaciones, también y en buena medida compartidas por la música *mento*.

Así, por ejemplo, *Lele* recuerda una canción que escuchó en su juventud en Limón, de la siguiente manera:

⁷² Idem.

“Recuerdo a Granfather, amigo de mi abuelo de Puerto Viejo, que cantaba un calypso que decía así: “when I look upon Shally gal, water runnin me eye, come back Shally, wata runnin me eye”.⁷³

Se presenta a continuación la melodía de la canción, en escritura musical, de la versión que el informante Lele nos aportó y la manera en que él afirma se cantaba en Limón en la década de 1960.

Los primeros compases corresponden a la canción jamaicana *Wata Come A Me Y' Eye*, mientras que los últimos cinco son una variación de *Lis Camilla*, la línea melódica de la primera canción se repite dos veces para cerrar con la de la segunda canción en cuestión:

Versión de Lele:

⁷³ Entrevista con Alfredo Barahona Romero “Lele”, 58 años, soldador/pescador, nov. 2000 .

Lelé canta la canción que coincide en la segunda parte con la melodía de *Don't Ever Love Me* de Lord Burgess (1957) y cuya letra originalmente decía "Destiny oh when will I see the day, hopelessly I wander so lone this way".⁷⁴

La misma melodía con pequeñas variantes se grabó en 1939 por Babb and Williams bajo el título de *Lis Camille*, cantada en kreyol francés : "Lwis Kamil, Kamil monte pwe Lingo".⁷⁵

Se presenta a continuación la escritura musical de la línea melódica de dicha canción correspondiente a la parte que coincide con lo cantado por Lelé:

Lis Camille:



Entonces se observa que la canción jamaicana *Wata Come A Me Y'Eye*, cuya letra dice "Every time me memba Liza, wata come a me y'eye" registrada en la publicación de la Universidad de Oxford *Folk Songs of Jamaica* en 1951⁷⁶ es obviamente coincidente con la primera parte de la melodía cantada por Lelé.

Esta canción se registra también con el grupo jamaicano Mt. Peace Mento Band con el nombre de *Come Back Liza*.

Obsérvese que la canción que escuchó Lelé es una versión limonense de de una mezcla de *calypsos* y *mentos* caribeños de orígenes diversos y con varias versiones previas.

⁷⁴ Del disco Harry Belafonte: *Greatest Hits Vol. I*, 1988, BMG Music.

⁷⁵ Del disco *Calypso Calaloo: Early Carnival Music in Trinidad*, Rounder Records, 1993.

⁷⁶ Tom Murray. *Folk Songs of Jamaica*. USA: Oxford University Press, 1951.

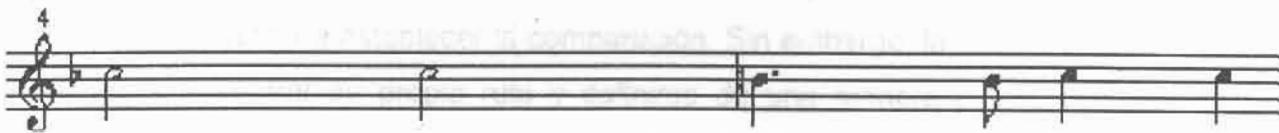
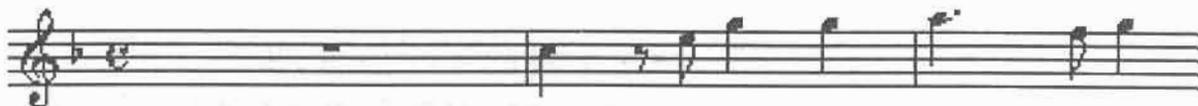
Las coincidencias melódicas y las distintas versiones detectadas, parecen indicar que el *calypso*, más allá del contexto limonense, presenta una gran flexibilidad en cuanto al uso y adaptación de melodías a nuevas letras.

Walter Ferguson afirma que esta canción se cantaba: "when me look up me Jenny saw wata run a me eye..."; pero se mezclaba con otro canción de Jamaica, pero suena bien la mezcla y las generaciones nuevas no se enteraban que se trataba de dos canciones viejas de Jamaica"⁷⁷ Lo que se observa es que en Limón se mezclaron dos canciones antiguas del Caribe, "Wata Come A Me Y'Eye" y "Lis Camille".

La mezcla de dos canciones detectada a partir de las grabaciones citadas antes es corroborada por parte de Ferguson con lo cual, en Limón surgía un nuevo calypso con base en dos canciones conocidas anteriormente.

Otro ejemplo es la canción *Launch Turn Over*, sobre el hundimiento de una lancha que muchos juran ocurrió en Limón frente a la isla Uvita y otros tantos que ocurrió en Bluefields, Nicaragua. Se transcribe la melodía de la misma:

Launch Turn Over:



"La canción *Launch turn over*, es la historia de una lancha que se volcó volviendo de Isla Uvita y se volcó por culpa de una señora que tenía un trasero muy grande y algunos temían que por su trasero se iban a volcar y como se volcó, entonces se hizo la canción," así cuenta la historia Harold Rogers.⁷⁸

⁷⁷ Entrevista con Walter Ferguson, dic, 2000.

⁷⁸ Entrevista con Harold Rogers, nov. 2000.

Por su parte, Gerald Asch nos da su versión:

*“La canción de Launch turn over es de Bluefields, y es la historia de una gente que volcó adrede una lancha que llevaba bienes y dinero para robárselos.”*⁷⁹

Esta canción según Ferguson era una canción muy popular en los años 40 y una de las favoritas del público del repertorio de orquestas como la de Yankee Band.

La canción *Launch Turn Over* presenta además, un estrecho parentesco melódico con la canción *Judy Drowned* de claro origen Jamaicano, según la parte musical aparecida en el libro *Folk Songs of Jamaica*, de Tom Murray publicado por Oxford University Press en 1951.⁸⁰

Una canción muy popular en Limón es *“never see a woman drink so much rum, she workin´and she cooking and she fallin´down...”* la misma comparte su melodía con la canción *“In me prime”* interpretada por The McLean Brothers Rhythm, grabada en la Isla de Providencia, San Andrés en la década de 1990, cuya letra no corresponde a la cantada en Limón.⁸¹

Otro ejemplo puede ser el paralelismo entre la canción Matilda popularizada por Harry Belafonte en los años sesenta y la canción Land Lady del autor cahuiteño Walter Ferguson. Ambas canciones comparten la misma línea melódica en un fragmento del estribillo, aunque el fraseo y el ritmo cambia, la intención melódica obliga a establecer la comparación. Sin embargo, la canción de Ferguson logra encontrar su propia ruta y definirse de una manera propia con respecto a Matilda, cambiando el curso del resto del estribillo y de las estrofas.

Como corolario a esta característica de la práctica del calypso, agrega Asch: *“En general los calypsos son ante todo caribeños, muchos eran como estribillos de canciones famosas y lo demás se improvisaba.”*⁸²

⁷⁹ Entrevista con Gerald Asch, nov. 2000.

⁸⁰ Tom Murray. *Folk Songs of Jamaica*. USA: Oxford University Press, 1951.

⁸¹ Calypsos y Mentos en la Isla de Providencia, The Mc Lean Brothers Rhythm, 1996.

⁸² Entrevista con Gerald Asch, nov. 2000.

El problema de la autoría no parece ser un asunto primordial entre los compositores de calypso y el uso oportuno y coyuntural de melodías ya conocidas se presenta como una práctica común.

2.6.3. El surgimiento de calypsonians locales

A partir de los años sesenta se empiezan a escuchar canciones locales compuestas e interpretadas por *calypsonians* limonenses, lo cual de alguna manera, altera la tendencia observada en décadas anteriores en las cuales se escuchaban parodias, variaciones y adaptaciones de canciones originadas en Jamaica o Trinidad.

Algunas canciones como *Zancudo*, *Cabin in the Water*, *Monilia*, *Hurricane Joan*, *On Carnival Day* o *Callaloo*, de autores como Walter Ferguson, *Papa Tun*, *Lenky* o *Buda*, son conocidas por sectores más amplios de la población limonense y son ejecutadas por otros músicos locales. Estas canciones se ubican claramente en el contexto limonense y aluden a hechos y acontecimientos ocurridos en las comunidades de la zona.

A partir de entonces se empiezan a acuñar canciones cuyos autores y temáticas son reconocidos como limonenses. Fenómenos naturales, incidentes en la comunidad, problemas económicos, acontecimientos culturales, personajes populares son motivo de composición para los calypsonians limonenses.

Por ejemplo, Walter Ferguson, también conocido como *Mista Gavitt* y como *Segundo* es un compositor o *calypsonian* de 84 años que ha creado al menos un centenar de canciones cuyas temáticas tienen directa relación con la vida, la historia y la cultura de Limón.

Alusiones a hechos históricos como el tardío otorgamiento de la nacionalidad costarricense a la población negra limonense se asoma en la canción *One Pant Man*: "they came with soldiers and artillery compellin' me to show them me cedula...". El proceso de deterioro del pequeño productor de cacao debido a la monilia y la falta de apoyo oficial a ese desastre agrícola originaron que Ferguson escribiera: "Monilia you come to stay and all you bring is ungruy belly, you say you no going no way till you bring we down to poverty...". La tradición oral africana en el Caribe se manifiesta con la canción *Tacuma and Anancy's Party*: "Anancy

playin' di fiddle, Tacuma beatin' di drum, Breda Donkey givin' a riddle, Breda Monkey drinkin' di rum..."

Otros calypsonians como *Lenky*, nacido en Manzanillo y residente en Puerto Limón, abordan con ironía fenómenos naturales como huracanes o terremotos como se observa en la canción *Hurricane Joan*: "Di people start to run hurricane Joan was commin' to Limón..."

Papa Tun hizo famosa su canción *Zancudo* que aborda con gracia e ironía el histórico flagelo del paludismo en la zona atlántica.

El *calypsonian* o hacedor de calypsos aparece generalmente con un perfil dual que incluye, por una parte, su condición de marginal, desposeído, mal amado, engañado, etc. y, por otra, su carácter de poderoso personaje de la canción, lo cual se observa en expresiones como "true calypsonian", "master of calypso", "lord of the calypso". Esta dualidad permite establecer cierto paralelismo entre este personaje y el espíritu del personaje de los cuentos de Anancy, pues es esa misma dualidad la que le permite, de alguna manera, salir bien librado, al igual que Anancy, de casi toda aventura o historia en la que se ve involucrado, ya sea por la vía de inspirar lástima en un caso o admiración en otro, en el lector u oyente de la canción o en algún otro personaje con el que interactúa dentro de la canción.

Al igual que Anancy, el *calypsonian* se convierte en un personaje mágico-real que se relaciona con la sociedad en un ámbito en el que se le permite o concede un comportamiento que no es el normal o común del resto de la sociedad.

El *calypsonian* como sujeto de las canciones adopta diferentes papeles que van desde la autovictimización hasta la autosobreponderación.

Los fragmentos que se presenta a continuación, pertenecen a calypsos de Walter Ferguson y sirven como ilustración a lo expuesto:

Blessed Calypsonian

Condition changed with Dorothy

She got hi-fi and television

She can hardly remember me

No more I am a blessed calypsonian

Everybody Running to the Carnival

Twist eyed Mary Ann

She was in love with a policeman

She made to understand

She wanted to take the calypsonian

Bocas

The young gal say

she do not want me no more

she made to understand

she will not support the calypsonian

I going buy a pass

Packing up me things

And go to Bocas

Los anteriores fragmentos de canciones de Walter Ferguson ilustran la faceta de "calypsonian pobrecito" contenido en el perfil del calypsonian.

The Chiny Man

I can turn your country into a sape

If you keep cursing the calypsonian

The King of Calypso

Tell di people I say

I am the King of the Calypso

*Sing it night and day, yes,
Let the people know*

National Park

*Me mada was a really a Israelite
Me daddy was really an Amalekite
When it comes to me I have no land
I am a true born calypsonian*

Por el contrario, estos tres últimos fragmentos, muestran el orgullo de ser *calypsonian* y proponen una faceta de poder, ingenio o habilidad para enfrentar una situación.

El *calypsonian*, tanto en Limón en particular como en el Caribe en general, es más que un convencional compositor de canciones; él es un personaje mágico, con ciertos poderes al estilo del *Obeah Man*, un personaje picaresco al estilo de Anancy, un trovador, un griot, un cuentacuentos, un marginal y, a la vez, un personaje prestigioso, un repentista, payador o improvisador, un cantante, un cronista social y un crítico social.

2.6.4. Las influencias musicales y las temáticas del calypso en Limón

Como hemos dicho, el calypso limonense ha sido influenciado por otras formas musicales como el *mentó* de origen jamaicano, el viejo calypso de Panamá y el original calypso de Trinidad, con los que ha coexistido hasta el día de hoy. Sin embargo, este guarda un paralelismo especial con el mento en tanto no entró en los canales industriales de la música y permaneció aferrado a estructuras y esquemas que no cambiaron de manera sensible.

Es posible afirmar que lo que se conoce como *calypso limonense* es, básicamente y desde el punto de vista puramente musical, el *mento* de Jamaica que ha sufrido influencias y variantes conceptuales y temáticas y que de alguna manera ha adquirido con el tiempo el perfil filosófico y ético del *calypso trinitario*. A

partir de esos dos importantes componentes, se ha generado un canto propio de la comunidad afrocostarricense que es el actual *calypso limonense*, el cual tiene sus características propias y su pertinencia social e histórica.

Los músicos limonenses no grababan discos hasta la década de 1980 y aún hoy día las grabaciones son pocas y poco accesibles. Su música se transmitía de forma oral y no sufrió cambios tecnológicos importantes. Como una especie de música folclórica, el *calypso limonense*, en su esencia, ha permanecido estable y cercano a sus insumos musicales originales, mento de Jamaica y viejo *calypso* de Panamá y de Trinidad.

Sin embargo, también se han podido observar en su desarrollo, las influencias de los estilos afrocubanos, muy populares en los años cuarenta y cincuenta, hasta las más recientes como la salsa y el reggae. Estos nuevos elementos no han modificado el perfil del *calypso limonense* si lo comparamos con la dinámica y los cambios en lo estilístico y lo tecnológico sufridos por el *calypso* de Trinidad, en tanto este último se ha convertido desde varias décadas atrás en la música pop del Caribe angloparlante, lo que significa una constante renovación para llenar las expectativas del mercado.

Las temáticas de las canciones del *calypso limonense* son múltiples y variadas, como múltiple y variada es la historia de la cultura afrolimonense. Entre los temas abordados se encuentran el carnaval y la malaria por ejemplo.

El carnaval como espacio social donde irónicamente se “olvidan” las diferencias sociales por un rato es abordado por este *calypso* de Ferguson, en donde Willie que es pobre y no tiene para comer ni para vestirse, se olvida y se imbuje en la turba del carnaval para disfrutar.

*“One shirt Willie and he mother –in- law May- May,
see them pushing through the crowd on Carnival Day,
nothing to eat and nothing to wear,
but the carnival, they are bound to be there...”*

El siguiente *calypso* de *Papa Tun* introduce una variante al ser cantado en español. La norma de las primeras generaciones de *calypsonians* era siempre cantar en su lengua materna el inglés caribeño. *Papa Tun* intenta establecer

comunicación con los no angloparlantes por medio de este canto que trata sobre la malaria y el mosquito que la transmite, un asunto que afectaba a todos los trabajadores de la zona sin distinciones étnicas.

Zancudo, zancudo no me pica más

Deja mi en paz , no quiero morir

Zancudo, zancudo no me pica más

No quiero malaria, no me pica más...

Con respecto a la forma de cantar el *calypso* señalaremos lo que se conoce en Trinidad como el *picong* o desafío de *calypsonians* por improvisación de versos, existió una versión limonense sobre la cual nos ilustra Ferguson:

"When I was small I used to hear them singing calypso, but the old time people. And you will sing and tell me something but the thing we have to be careful is not to insult you, you know, to tell you odd words. But tell me something that hurt me but at last is not any word to make you offended".⁸³

Ferguson alude a una forma de *picong* más cortés y menos lacerante que el conocido en Trinidad.

En cuanto a la forma o estructura de la improvisación que Ferguson describe, esta no parece diferir mucho de la conocida en Trinidad.

"Is like a challenge, I singing and which one stop first is the one that lose, because sometimes when you say something to me I have to find something to suit what you say, sometimes I can't find it and I lose that way, but I never lose, más bien I stopped them all the time".⁸⁴

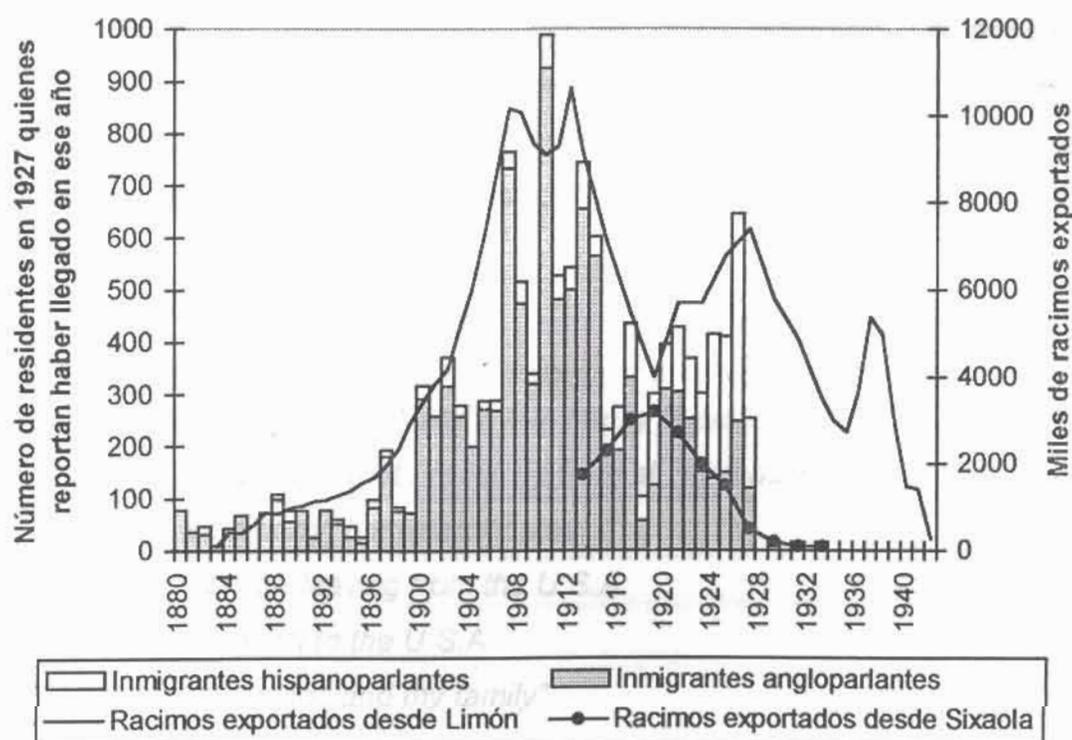
El *calypsonian* Ferguson comenta que se cantaba improvisando los versos pero usando una misma melodía básica en la que se apoyaban ambos contendores. Además, describe sesiones de improvisación en donde no eran solo dos que se enfrentaban sino varios que rotaban para cantar sin que existiera un antagonismo bidireccional definido como en el *picong* de Trinidad.

Con respecto al tema del desplazamiento geográfico y sus consecuencias en la evolución del *calypso* limonense, es bastante claro que durante las primeras décadas del siglo XX Limón fue receptor de migraciones de las islas del Caribe,

⁸³ Entrevista con Walter Ferguson, Cahuita, 1999.

situación que cambia a partir de mediados de la década de 1920, momento en que se revierte la dirección de las migraciones y es entonces que los afrolimonenses comienzan a emigrar hacia afuera, es decir, a otros puntos del Caribe o a comunidades en Estados Unidos, no a San José ni a otras localidades del territorio costarricense.

Según Lara Putnam,⁸⁵ a partir de 1927 el flujo migratorio de la población afrocaribeña angloparlante en Limón sufre una suerte de inversión mostrando una dirección de salida, es decir, que Limón comenzaba a exportar población afrocaribeña, contrario a lo acontecido a partir de 1870 con las primeras inmigraciones hacia Limón.



FUENTES: Reinaldo Carcanholo. "Sobre la evolución de las actividades bananeras en Costa Rica". En: *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 19 (1978), pp. 145, 167; Clarence F. Jones y Paul C. Morrison. "Evolution of the Banana Industry in Costa Rica". En: *Economic Geography*, 28:1 (1952), p. 2. Base de datos del Censo de 1927. Cifras ponderadas. Muestra aquí incluida, n=1165.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Estos patrones migratorios se analizan con detalle en Lara Putnam. *Public Women and One-Pant Men: Labor Migration and the Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Tesis doctoral, Universidad de Michigan, 2000. pp. 47-103.

Estos nuevos rumbos de la migración afrolimonense generan seguramente un acercamiento con otras comunidades afrodescendientes que podrían haber agregado elementos culturales traducidos en instrumentos, formas de cantar, estilos musicales y nuevas ideas sobre la manera de hacer música.

Por ejemplo, el *picong*, típico del *calypso* en Trinidad, y no tan relacionado con el *mento*, podría haber sido introducido en los años veinte a Limón, como parte del contacto de inmigrantes limonenses en Estados Unidos donde ya existían antecedentes del *calypso* trinitario, grupos musicales y grabaciones que datan de 1912 y 1914. Bourgois señala sobre este fenómeno:

*La emigración hacia los Estados Unidos era tan común en las décadas de 1940 hasta la de 1960 que hoy día es difícil encontrar un afrocaribeño centroamericano que no tenga familiares cercanos viviendo en Estados Unidos.*⁸⁶

La siguiente canción de Ferguson alude a la situación expuesta por Bourgois en la cita anterior y denota los nexos familiares emigrados a Estados Unidos:

Farewell to the U.S.A.

*"Visited the U.S.A and I was happy to see
happiness that I received from all my family
I am sorry, but I cannot stay
I will be leaving from the U.S.A
Farewell to the U.S.A
My friends and my family"*

2.6.5. La ética del *calypsonian* en la música limonense.

La presencia original del *mento* de Jamaica y su permanencia en los procesos musicales limonenses no impidieron que en la conciencia de los compositores se insertara la ética del *calypso* trinitario y su modo de expresión cantada, así como la figura del *calypsonian* como hacedor de canciones y

⁸⁶ Philippe Bourgois. *Ethnicity at Work*, USA: The John Hopkins University Press, 1989, pp.46.

personaje social relevante. Se podría especular que esa asimilación de la jerga, la ética y filosofía del calypso de Trinidad llegaron a Limón por la vía de discos, así como material impreso sobre las prácticas del mismo ligadas al carnaval y otras actividades de la vida cultural de esa isla caribeña.

Esa ética corresponde a una relación ambivalente con el contexto social y cultural, esto es que el calypsonian cobra características de víctima en algunos casos o de poderoso personaje en otras, según el efecto que quiera causar en el auditorio de su canción y del medio que busque para producir ese efecto. Por tanto, el calypsonian como personaje de sus mismas canciones puede ser un pobre hombre (a one pant man) o un poderoso hombre de magia caribeña (obeah man), según la trama de la canción de turno.

La población de Limón denomina entonces sus canciones, muy similares al *mento* de Jamaica, como *calypsos*, y las asume como su propia forma de cantar. El compositor de estos cantos se asume como *calypsonian* y defiende y proyecta esa imagen a través de sus canciones. El concepto de *calypsonian* corresponde, como ya se indicó, a las prácticas musicales de Trinidad y específicamente al proceso de conformación del calypso como expresión social.

El siguiente *calypso* del limonense Cyril Sylvan ilustra lo anterior en el sentido de la apropiación por parte de él de esa condición de calypsonian investido de prestigio e importancia social. "El *calypso* soy yo, soy el maestro y soy el director" dice Sylvan en tono desafiante y con orgullo obvio.

*"I sing you me song hear me song this town
I'm going to demonstrate to everyone
For the calypso now is me
And I'm the Master and Ruler in this country"*

Esta frase de otra canción de Sylvan afirma el compromiso y el orgullo de cantar calypso:

"Everywhere we go the public adore we sing calypso"

Agrega Ferguson en su canción *King of Calypso*:

*"Tell di people I say
I am the King of the Calypso"*

Por el contrario, la siguiente frase de una canción de Ferguson presenta la otra faceta del calypsonian.

*"A certain woman call me a one pant man
I shouldn't be in society..."*

2.6.6. Panorama del calypso en el período 1920-1980.

Después de la consulta de periódicos, realización de entrevistas a informantes y revisión discográfica, nos percatamos de que el panorama musical limonense estaba impregnado de música afrocaribeña y afroamericana, con una predominante presencia de la música cubana (como *guaracha*, *rumba*, *chachachá* y *bolero*) y por música originaria de Estados Unidos (como el *jazz* y el *blues*). Estos estilos musicales llegaron a Limón por diversos medios dentro de los que destacaban las victrolas y discos, la radio y el cine.

Como parte de la incipiente industria cultural, estas músicas tuvieron rápida difusión y pronto se ubicaron en un lugar importante en los gustos y pautas de consumo del público limonense.

Mientras tanto, los discos de *calypso*, poco difundidos y con una menor captación del gran mercado musical, estaban menos presentes en los medios y no figuraban con la misma intensidad en los espacios de privilegio social.

Sin embargo, como se deriva de las fuentes consultadas (discografías, bibliografías e informantes), la presencia del *calypso* en Limón, bajo la forma de mento o híbrido entre *calypso* y *mento*, se remonta, de una manera más clara a los años treinta; ya para entonces con el apelativo de "calypso", palabra, que en aquel momento era de reciente cuño por parte de músicos y periodistas en Trinidad.

El *calypso* en Limón, sin tener la presencia de la *guaracha* o el *danzón*, o del *jazz* en los medios y espacios sociales formales (bailes, celebraciones, eventos públicos), mostraba una práctica y uso social constante en actividades informales como música callejera, música de entretenimiento en paseos, excursiones o picnics, en bares y pulperías y en el carnaval.

Calypsonians como Cyril Sylvan, *Pitun*, *Papa Tun*, *Lenky*, *Granfather*, *Rají*, *Gavitt*, son parte de la memoria colectiva limonense y canciones como *Launch turn over* o *Zancudo*, *Zancudo*, son conocidas melodías que varias generaciones de limonenses han cantado.

El informante Gerald Asch reflexiona sobre pasado, presente y futuro del calypso limonense:

"El calypso no es más popular ahora que antes, creo que tiene que ver con la necesidad de espontaneidad y libertad para ironizar, para contar hechos del momento que debe tener, con la música industrial y tecnológica actual algo así no tiene cabida. La música ahora es más compleja y el calypso era sencillo y acústico. El calypso ha ganado terreno a nivel nacional pero ya como elemento representativo de la identidad afrocostarricense y no tanto en términos de su función original de comunicador y entretenedor.

No creo que vuelva a ser lo que era antes, tendrá que buscar otras formas de evolucionar. Además las prácticas actuales de consumo de música van hacia tener equipos de reproducción de discos y no de consumir música en vivo dentro de la comunidad, eso ha afectado el calypso en su relación original con la comunidad."⁸⁷

⁸⁷ Entrevista con Gerald Asch, nov. 2000.

Capítulo III
Nuevas influencias y nuevos espacios del calypso:
Período 1980-2000

*"Monilia you come to stay
 and all you bring is hungry belly
 and you say you no going no way
 till you bring we down to poverty"*

Walter Ferguson

3.1. Nuevos problemas, nuevas demandas, nuevas canciones y temáticas

En el período comprendido entre 1980 y el 2000 se produjeron cambios importantes en el panorama socioeconómico y cultural de Limón. La producción de cacao entra en una profunda crisis por causa principalmente de la monilia. Muchos pequeños y medianos productores se ven obligados a abandonar el cultivo y otros tantos a vender sus tierras o a cambiar de actividad.

En ese contexto surge el turismo como actividad sustitutiva de la economía agrícola anterior, tanto en Limón como a nivel nacional.

El turismo trae consigo nuevas demandas, entre las que están las culturales y más específicamente las musicales.

La falta de experiencia de la población, que poco antes era campesina y pescadora en lugares como Cahuita o Puerto Viejo o trabajadora urbana en el caso de Puerto Limón, provoca desequilibrios en lo económico, en lo social y en lo cultural. Las prácticas sociales, especialmente de la juventud, se modifican en función de la complacencia a los turistas. Así, surgen *rastafarians* criollos y la música de Bob Marley y otros músicos de reggae, llenan el espacio de manera casi absoluta.

La situación descrita provoca que los jóvenes se distancien de sus antecedentes musicales y asuman bruscamente la música demandada por el mercado turístico. Es así como, de alguna manera, en los albores de los ochenta, el *calypso* pasó a ser música de viejos.

“Parece que los jóvenes hoy día no se acercan a la música, somos los viejos los que seguimos haciendo música” afirmaba Harry Wesley de los Esquelintans en 1976.⁸⁸

En ese mismo año, Cyril Sylvan lo confirmaba cuando decía:

“La juventud actual no sigue los pasos de los anteriores, se interesan en actividades más fáciles, esto del calypso es difícil”⁸⁹

Pero la nueva generación no componía reggae, solamente lo consumía por medio de los discos importados. Sin embargo, el mensaje positivo y armónico de esta música con la historia y la cultura de la población afrolimonense, se insertó fácilmente en la juventud limonense. Deberían pasar años para que el *calypso*, ahora influenciado por el *reggae*, volviera a ser parte de la música cultivada por la población de lugares como Cahuita, Puerto Viejo y el propio Puerto Limón.

Aunque el *calypso* nunca desapareció por completo, a inicios de los 80, perdió cierta vigencia en los espacios y las prácticas sociales limonenses.

Una nueva generación de *calypsonians* ha continuado el oficio de contar la historia cantando, integrando y entremezclando géneros, ritmos y estilos caribeños, entretejidos con el *calypso*. Los nuevos *calypsonians* dan testimonio de cambios y modificaciones sufridas por la vida y la conciencia social y cultural del pueblo limonense.

Por medio de la revisión de algunos fragmentos relevantes y representativos de los repertorios de algunos grupos actuales indagaremos sobre las temáticas y los perfiles actuales del *calypso* en Limón.

*Orgullosos nos sentimos de esta linda Costa Rica
de este terruño querido la bellísima tiquicia
por tus valles y montañas por tu gente tan divina
no hay quien pueda compararse en la América Latina
Todo buen costarricense orgulloso ha de estar
cuando con otras naciones se te quiera comparar
a la virgencita negra cantamos de corazón*

⁸⁸ Entrevista con Harry Wesley del grupo de calypso “Esquelintans” durante el Carnaval de Limón, 1976.

⁸⁹ Entrevista con Cyril Sylvan de “Esquelintans” durante el Carnaval de Limón, 1976.

*mil gracias queremos darle por darnos su bendición
"tan linda es mi Costa Rica..."*

Como puede observarse, esta pieza del grupo *Caribbean Calypso* dirigido por Sequeira, presenta, además del contenido nacionalista tradicional y vallecentrista de la letra, influencias de otros géneros populares caribeños como la salsa y la cumbia.

En el siguiente tema podemos observar un estilo *soca-merengue*, con un mensaje de convocatoria al carnaval con énfasis en elementos típicos de la música pop (*jump and enjoy, feel good, feel sexy...*) u otros elementos propios de la filosofía *rastafarian* y del discurso del *reggae* como *irie* (sentirse bien).

*Every body comin and dance yea with Caribbean Calypso,
glad to be in Port Limon come and enjoy dis carnaval
and the people jumpin everybody feelin irie everybody feelin sexy.*

Este otro es un calypso tradicional con adaptación contextual de la letra, con referencias musicales a estilos de la *salsa* y la *murga* puertorriqueña:

*Down by the river and my darlin
down by the river you should imagine the cool of the wata
I went to a picnic down Pocora also with a gal named Fulvia
she she's is like in the wata
it was in the month of November
imagine how cool of the wata you shold have see*

Este grupo aborda además temas sobre historia (Cristóbal Colón), naturaleza, el uso de drogas como el crack ("run away from the crack").

Caribbean Calypso presenta un repertorio mezclado donde está presente el contenido social, político y cultural, sin embargo se observa un intento de alcanzar espacios más amplios del mercado y el contenido más ligero y superficial coexiste con los temas de más profundidad.

Otro grupo, *Calypso Changó* realizó una grabación en 1995 en la cual se observa por una parte un repertorio tradicional de mento y calypso (donde figuran temas como *Matilda*, *Banana Boat* y *Back to Back*) y por otra una adaptación a las nuevas circunstancias, esto es instrumentación moderna y electrónica, boleros en español, y adaptación de letras al contexto limonense. En esta grabación figuran solo dos temas costarricenses de autor desconocido.

Las versiones de temas de Beny Moré y calypso en español, muestran una búsqueda de acercamiento con el público hispanoparlante de San José y del resto del país.

El tema *Whapin Limón* es un tema con letra romántica en español que menciona San José y otros lugares del país en un aparente intento de complacer el oído del público josefino.

Se observa en este caso un repertorio mucho más complaciente, de "amplio espectro", que se diferencia de los repertorios de *calypsonians* como Ferguson, Lenky, Buda o Papa Tun, los cuales trabajaban la temática limonense como eje central de sus discursos musicales.

Tanto *Changó* como *Caribbean Calypso* muestran un interés por ampliar las miras del calypso hacia los públicos de San José y otras zonas del país. La canción se torna más complaciente y pierde algo en su esencia, que no solo incluye el inglés caribeño sino, además, la actitud ante el oficio de cantar.

Existen otras expresiones del calypso en lugares como Cahuita y Puerto Viejo como el grupo cahuiteño Ashanti, dirigido por Reynaldo Johnson en el cual han participado músicos locales como *Gianty*, *Malá* y *Soraida*. Ellos tienen un repertorio de calypso y mento tradicional, algunos temas con aire de reggae y además otros temas originales de Walter Ferguson. Sus actuaciones se llevan a cabo en bares y restaurantes de Cahuita y Puerto Viejo, en festivales locales y en distintos espacios en la región de Talamanca.

Por su parte, Mateo es un músico y compositor que se ubica en Puerto Viejo y que ya durante unos diez años ha organizado grupos de reggae y calypso que incluyen música original compuesta por él mismo. Mateo representa una

generación joven que ha retomado en parte las raíces del calypso y lo reinterpreta con nuevas sonoridades.

En general, se observa un proceso de hibridación del calypso con otros géneros caribeños tradicionales y con sonoridades de la música pop actual. No obstante, este proceso parece estar en ciernes y solo con el tiempo se podrá afirmar la emergencia de un *calypso* renovado e integrado de manera orgánica con el marco cultural limonense o costarricense. Actualmente se detecta una búsqueda llena de formas sonoras diversas en una especie de collage o muestrario que indica las distintas influencias que experimentan los músicos y un cierto vacío en su conciencia cultural ante una sociedad saturada de música pop internacional.

3.2. El calypso se desplaza a San José: Nuevos espacios y nuevos significados culturales para el calypso limonense

Hacia 1980 en San José se genera un interés por el calypso y la cultura limonense sin parangón en la historia de Costa Rica. Por una parte, investigadores sociales, por medio del Ministerio de Cultura, realizaron una recopilación de calypsos de los viejos compositores limonenses, los cuales fueron editados en varios discos. Desgraciadamente, por causa de normas burocráticas internas, esos discos no tienen una difusión adecuada y el esfuerzo no tiene mayor impacto en la población del Valle Central o de otras zonas del país.

El Sistema Nacional de Radio y Televisión también contribuyó a difundir el calypso por medio de concursos y del programa de radio y televisión "Somos como somos".

El antecedente a este cambio debe buscarse en el grupo *Combo Alegre* (*calypso limonense*) que a finales de los años setenta, logró un espacio permanente de presentación en San José. Este grupo estaba compuesto por músicos reconocidos en Limón y fueron contratados de manera permanente para tocar todos los jueves en el restaurante capitalino Los Lechones. Presentado como algo exótico para turistas, este grupo abrió un espacio para que otros músicos de la costa caribeña se trasladaran a San José y se dedicaran a tocar en

las calles, parques y bares de la capital y encontrar otras formas de subsistencia fuera de la provincia caribeña. Este fenómeno continúa hasta la actualidad y es fácilmente observable en el ambiente urbano de las ciudades del Valle Central.

En San José se desarrolla un perfil de grupo de calypso, el cual, en general, sin perder su estilo y su sonoridad, adapta su repertorio al gusto y a las demandas de la población josefina. Así, *boleros*, *cumbias* y música pop, son interpretadas por estos grupos, que hacen malabares con sus instrumentos de *calypso* y logran nuevos espacios para su supervivencia.

Así, músicos limonenses de distintas generaciones se asocian en San José y comienzan a recorrer las calles de la ciudad con sus banjos, tumbadoras y quijongos, irrumpiendo y tomando por sorpresa a los clientes de bares y restaurantes que, de repente y en pleno San José, se ven envueltos en el manto rítmico y melódico del Caribe sin haberse movido de su asiento.

Hoy día, son populares en San José los nombres de Sergio Morales *Fli*, de *Chacrá*, de Victor Casco, de Ulisses Grant y de George Drummond entre otros.

Músicos como ellos han abierto un espacio para el calypso en poblaciones que hasta hace pocos años eran totalmente ajenas a la cultura limonense y a los estilos de sus conciudadanos afrocostarricenses.

Estos músicos informales y ambulantes han contribuido al proceso de integración cultural que aún se lleva a cabo en Costa Rica, proceso lento y difícil, en términos de su enfrentamiento con una posición oficial conservadora y manipuladora de la cultura.

Como grupos espontáneos, no estructurados, funcionan alrededor de un líder u organizador que los convoca y les propone donde ir a tocar. La mayoría de las veces, estos pequeños combos musicales, de tres o cuatro músicos, salen a probar suerte sin saber exactamente dónde van a tocar.

Hacen su trabajo musical y reciben el dinero que el público quiera darles, de acuerdo con el impacto que logren en sus receptores. Es fácil concluir que este es un trabajo azaroso e inseguro que no garantiza un ingreso estable.

Como parte de este trabajo de investigación y caminando por las calles de San José con el grupo de George Drummond un día miércoles a las 3 de la tarde,

tuve la oportunidad de presenciar una demostración de la acción de apertura de nuevos espacios para el *calypso*. Parados frente a la puerta principal del Mercado Borbón, típico espacio tradicional de la cultura campesina de los valles centrales, santuario de la llamada sociedad blanca costarricense, George me mira, guiña un ojo y sonríe. Con un ademán me invita a entrar al mercado y me dice: “usted no imaginó que un grupo de *calypso* tocaría aquí y a estas horas”.

El resultado fue sorprendente al ver a los empleados de las ventas de frutas y legumbres sonriendo y llevando el ritmo mientras atendían a sus clientes. Una señora con dos pesadas bolsas hacía esfuerzos por sacar unas monedas de su cartera para contribuir con la música, un viejito bajito y arrugado hacía una interpretación dancística de lo que él suponía era el baile del *calypso*, el mercado entero salió de su aletargada rutina y, por un momento, descubrió entre sus raíces los genes africanos que el costarricense promedio lleva dentro de sí.

Con el paso de los años y en virtud de nuevos procesos sociales, migratorios y culturales, el *calypso* limonense ha ido poniendo su marca en el quehacer musical costarricense, la presencia de *calypsos* en el repertorio de algunos grupos del Valle Central (Cantoamérica, Luis Angel Castro, Los del Barrio, Zumbado y Ortiz o Mekatelyu) y la influencia de sus sonoridades en proyectos o experimentos musicales no limonenses, marcan una nueva etapa para la vida de ese género musical en Costa Rica.

3.3 El *calypso* interpretado en el Valle Central.

Como parte activa del fenómeno expansivo del *calypso* en Costa Rica, surgido en el marco de la cultura *pañá* o *spaniard*, es decir hispanohablante, se ubica el grupo Cantoamérica. Este grupo, es el primero en participar en un proyecto musical que intenta romper las barreras de lo convencional con respecto a la cultura negra en el país, incursionado en la música y en la forma de expresión típica de la población limonense, reinterpreándola sobre la base de fusiones musicales y culturales

La condición de sociedad híbrida cultural como perfil de la sociedad costarricense, ha sido el marco de referencia de la propuesta de Cantoamérica. Su

repertorio refleja esa condición y es así como tanto las propuestas musicales como los textos mismos de las canciones, incluyen los elementos indígenas, afrocaribeños y criollohispanos de nuestro perfil como nación.

El trabajo realizado por Cantoamérica en la provincia de Limón y la proyección del *calypso* como canto popular costarricense es parte de un proceso que va dibujando un nuevo perfil étnico-cultural de la sociedad costarricense. En este proceso participan otros músicos nacionales, investigadores de la cultura, académicos, artistas y otros actores y fuerzas sociales y políticas.

Cantoamérica se fundó en San José en 1980 como un proyecto de cultura musical alternativa y con especial interés en el fenómeno de la integración de las identidades en Costa Rica.

El historiador costarricense Victor Hugo Acuña se refiere al tratamiento del *calypso* y la cultura afrolimonense por parte de Cantoamérica, de la siguiente manera:

“Con Cantoamérica me pareció descubrir una fusión de los sonidos de nuestra infancia, digamos la Sonora Matancera, con nuestras ilusiones y utopías de aquel presente (años 70). El proyecto de Manuel Monestel consistió en arraigar la nueva canción en el ambiente de la cultura costarricense y liberarla de la imitación de la música de los Andes. Sin embargo, la forma de dicha emancipación fue muy peculiar ya que Cantoamérica la buscó por medio del rescate de la música limonense, es decir del calypso, y de las obras del compositor de Cahuita, Walter Ferguson. Dicha opción era riesgosa pues cuando se inició la provincia de Limón apenas comenzaba a integrarse de manera más intensa y efectiva a Costa Rica. Cantoamérica vino a proponerle al oído musical costarricense que integrara a su gusto y, aún más, a su identidad, el universo sonoro de un mundo cultural históricamente ajeno y distante del Valle Central, dominado por una población negra de habla inglesa y de religión protestante.”⁹⁰

⁹⁰ Victor Hugo Acuña. *La Nación, Suplemento Ancora*. Octubre, 2000.

Otra experiencia josefina con el calypso limonense es la de Luis Angel Castro, cantautor nacido en San José, que surge del movimiento de la nueva canción y de lo que actualmente se llama estilo *trova*. A partir de la década de los noventa, se interesa en la música del Caribe y se traslada a vivir a Puerto Viejo donde entra en contacto con la cultura y la música del litoral limonense.

A partir de esa experiencia, Luis Angel comienza a mezclar sus estilos de balada trovesca con algunas sonoridades de calypso y se hace acompañar de músicos locales que dan el sabor caribeño a sus canciones. Es así como se da una especie de fusión entre la canción josefina (oriunda de la capital) y el *calypso*.

Este fenómeno específico de conjunción de la *trova* con el *calypso* elaborado por Luis Angel, sumado a la propuesta de Cantoamérica, señalan un camino posible para la música popular costarricense, en el sentido de revisar sus expresiones autóctonas y locales en busca de un proceso de hibridación musical que parta desde nuestra propia plataforma identitaria.

La música de Luis Angel ha corrido con suerte comercial al ser descubierta por los españoles Ana Belén y Víctor Manuel, quienes recientemente incluyeron el tema *Puerto Viejo* en uno de sus discos, mostrando así el potencial internacional que tiene nuestra música afrocaribeña y los híbridos nacionales que eventualmente puedan elaborarse.

El fenómeno del calypso se filtra en ámbitos de la música que son clasificados por el mercado como nichos juveniles de música pop. Este es el caso del grupo Mekateliu, integrado por músicos muy jóvenes y que entre los años 2000 y 2003 han venido proyectándose con gran fuerza en el ámbito de estudiantes de secundaria y primeros años de universidad.

Influenciados por su cantante y compositor principal de origen afrolimonense, el grupo muestra principalmente en su primer disco (producido de manera independiente) una clara conexión con la cultura limonense y con el ideario afrocaribeño en general. Su música fusiona distintos géneros como reggae, calypso, ska y cumbia en un intento de conectar al público joven del Valle Central con sus raíces limonenses.

Capítulo IV

El lenguaje del calypso limonense

El análisis musical tradicionalmente tiende a seguir las preocupaciones sobre lo formal estructural de un género particular de música.

El caso del calypso en Costa Rica entendido como discurso-canción requiere intentar un análisis más amplio y menos comprometido con lo meramente formal. El hecho de estar ante una expresión de música que puede representar elementos relacionados con temas como etnicidad, identidad y culturas alternas, obliga a preocuparse por otros elementos menos obvios que la estructura de los versos en la canción o los patrones rítmicos y melódicos "típicos" del género en cuestión. Por otra parte, la tendencia a tipificar los géneros musicales y a determinarlos en moldes invariables parece ser cada vez menos realista en una sociedad en donde los cambios y las fusiones son cada vez más rápidos y más frecuentes.

Se trata de enfocar el análisis del fenómeno o hecho musical y no de la obra, en el sentido de que el concepto de obra contiene implícitamente, de alguna manera, la paternidad del autor y el control de este sobre las distintas dimensiones formales y conceptuales de aquella. Por el contrario, el concepto de hecho musical sugiere la participación de otros actores sociales en el proceso de creación y de recepción de la pieza musical.

La elaboración de la idea de una semiología musical es un instrumento para un análisis con un espectro más amplio que lo meramente formal. Jean Jacques Nattiez y Jean Molino han desarrollado esta idea y explican el modelo semiológico del discurso musical como una descripción holística del proceso que constituye los aspectos físicos del trabajo musical, su creación y su percepción. Por esa razón, Molino prefiere el término "hecho musical total" en vez de "obra musical" como se le conoce tradicionalmente y que tiende a ignorar las relaciones entre la composición, la ejecución y la recepción.

A partir de estos dos autores, la música se entiende como un hecho total que implica la relación entre tres dimensiones fundamentales: la dimensión poética, la dimensión conectiva o medio y la dimensión estética.

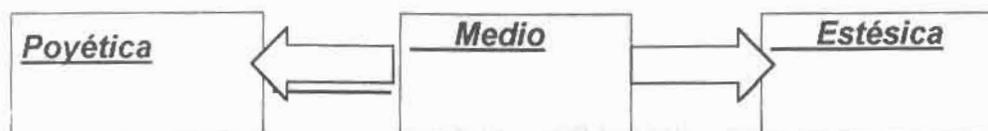
La primera será entendida como el proceso por el cual las formas simbólicas son creadas. Esto no se refiere necesariamente a la significación intencional del autor, en tanto podría no existir, sino más bien al proceso creativo. En otras palabras, la dimensión poética implica una serie de cadenas de pensamiento que desembocan en la creación de un producto físico que llamamos "música". Para alcanzar este producto intervienen estrategias de composición, prácticas de ejecución, interpretación, contexto, etc.

La segunda dimensión sería el medio, que consiste en el cuerpo material percibido por los sentidos, en nuestro caso la canción, su grabación o la partitura. Nattiez lo llama también el nivel neutral, por ser susceptible a un análisis objetivo (los acordes de la canción, la estructura de versos y coros, la partitura, la visualización de sus ondas sonoras y, en general, sus aspectos formales). Este nivel neutral es concebido entonces como los elementos físicos o, como explica Nattiez, "las configuraciones inmanentes"⁹¹ que definen lo que tradicionalmente se ha llamado "la obra".

La dimensión estética se refiere a los significados construidos por el receptor o receptores de las formas simbólicas; esto es, los que escuchan una canción o pieza musical. Es importante destacar que los significados se construyen más que se reciben por parte de los receptores. El nivel estético describe el complejo acto y la cadena de eventos que constituyen la percepción del hecho musical. Obviamente, los contenidos precisos varían de una pieza a otra, de una presentación a otra y de un receptor a otro. El papel de un análisis como este, en el contexto de un género musical como el calypso limonense, es generalizar una serie de premisas, a partir de las cuales podamos deducir y examinar aspectos particulares de las canciones, dentro de las limitaciones establecidas por nuestras facultades perceptivas.

⁹¹ Nattiez, Jean-Jacques, comp. *Music and discourse : toward a semiology of music*. USA, NJ: Princeton University Press, 1990. pp. 272 s.

El hecho musical total



Tomado de Nattiez, 1990

En el caso del calypso limonense, es interesante observar cómo desde el punto de vista del medio, dentro del discurso de Nattiez y Molino, se detectan formas que tienden a estar presentes en muchas canciones como es el caso de estructuras rítmicas, combinaciones de estrofas y disposiciones armónicas.

Una estructura rítmica que se repite con gran frecuencia es la siguiente:



Esta estructura rítmica funciona como una especie de clave de calypso al estilo de las famosas claves caribeñas de rumba y de son. Sirve como guía o espina dorsal del ritmo del calypso limonense.

En sus aspectos armónicos, el uso regular y generalizado de acordes mayores básicos combinados en disposiciones de grados I-IV-I-V (ej. *Rub Your Belly* y *Gimme Some Wata* de Lenky, *Tacuma and Anansi's Party* y *Everybody Running to the Carnava,l* de Ferguson), o en variaciones de I-V-I-IV (ej. *Cabin in the Water*, de Ferguson) o I-IV-V-I (ej. *Land Lady* y *Monilia*, de Ferguson) o I-V-I (ej. *Callaloo*, de Ferguson). También se observan otras disposiciones que incluyen

la 7ª des pués del primer grado como I-7-IV-V-I o I-V-I-7-IV (ej. *Zancudo, de Papa Tun*).

Con respecto a la estructura de versos de las canciones se observan distintas combinaciones o disposiciones que varían de un autor a otro y aún dentro del repertorio de un mismo autor.

Las tendencias más comunes son la disposición coro-estrofa-coro o estrofa-coro-estrofa, que se observa en una buena cantidad de calypsos limonenses. Ejemplo de ello son *Huracán Joan, Nowhere like Limón y Mama come and take me home* de Lenky, *Milly* de Papa Tun, *On Carnival day* y *Cabin in the Water* de Walter Ferguson.

Sin embargo se observan otras disposiciones del orden de los versos como es el caso de *Tacuma and Anansi's Party, Babylon y River Bank* de Walter Ferguson.

En la primera, se observa un orden de estrofa-estrofa-coro-estrofa-estrofa-coro2-estrofa-puente- coro-estrofa-coro-coro2, lo cual la hace una canción muy particular que rompe esquemas desde el punto de vista de la disposición versística y le da una dinámica especial distinta a la mayoría de los calypsos limonenses. Las otras dos canciones mencionadas presentan un orden de estrofa-estrofa-coro en el caso de *Babylon* y estrofa-coro-coro en el caso de *River Bank*.

Como proceso creativo, el calypso limonense presenta elementos que lo conectan directamente con el contexto socio-cultural propio. Más allá del uso permanente y sostenido del inglés criollo limonense, se observan dentro del discurso de las canciones, refranes típicos de la cultura caribeña angloparlante como "sorry fi maga dog", "dont tie no donkey" y otros que remiten a la cultura popular y a una cierta idiosincrasia caribeña. El uso de conceptos que remiten a la cultura mágico-religiosa como Obeah man o Obeah Woman o conceptos como *babylon* en el sentido de la filosofía *rastafarian* generan cierto simbolismo que podría formar parte de la dimensión poética de estos cantos.

Por otra parte, los significados que se puedan construir a partir de los elementos simbólicos de los calypsos limonenses, estarán mediatizados por

categorías como grado de etnicidad del oyente, grupo étnico cultural de adscripción, clase social, nivel etario, etc.

4.1. Lo artístico, dramático y literario

El calypso limonense como canción presenta una serie de rasgos que lo identifican y que se reproducen de un autor a otro y de una canción a otra.

Desde la perspectiva del arte popular, muestra características no solo en sus dimensiones musicales (medio), sino también en las dramáticas y literarias en las cuales se pueden ubicar los niveles poético y estético.

Partiendo de que el calypso limonense es en general un cuento cantado, se pueden hacer algunas observaciones con respecto a la forma de "contar" esas canciones o de "cantar" esos cuentos. El hecho de narrar o contar historias es ya de por sí una dimensión literaria del *calypso*, su relación con la literatura y la historia oral son claras. Al igual que la narración oral, estos cantos se modifican, se reperfilan y se recrean con el tiempo y con el paso de un cantor o narrador a otro, cobrando significados nuevos según el contexto y los receptores de la canción.

Del mismo modo que la narración oral, el calypso limonense muestra una constante dinámica que lo modifica y lo moldea a nuevas situaciones; es entonces, como observamos en el capítulo 1, que nuevas letras alimentan melodías ya conocidas y que melodías ya existentes alimentan nuevas versiones o variaciones.

Esas características generan que una misma canción se refiera a cuentos diferentes en contextos diferentes como observamos en el caso de *Launch Turn Over*, la cual remite a una historia en isla Uvita, en la versión limonense y a otra historia completamente distinta en la versión de Bluefields, Nicaragua. El argumento es el mismo, la lancha se hunde llena de gente, sin embargo, los personajes cambian, los motivos del accidente son distintos y el lugar donde se produjo el percance es otro. En este caso se observa que, partiendo del mismo medio, esto es, la misma canción en términos musicales, las dimensiones poética

y estética presentan diferencias sensibles de un contexto a otro o de una lectura a otra.

Otras canciones tan conocidas como *Matilda* se modifican en cada contexto en donde se cantan y, así, la *Matilda* original que se fugaba con el dinero para Venezuela, termina huyendo, en las versiones limonenses, hacia Bocas, Panamá, hacia San José, hacia Siquirres o cualquier otra localidad más cercana al contexto del cantante o intérprete de turno.

En el calypso llamado *Blessed Calypsonian*, Mr. Ferguson narra la historia de una mujer que amaba la música de calypso y adoraba al calypsonian pero que de repente los sustituye por aparatos modernos como equipo de sonido y televisor.

El texto de la siguiente canción puede sugerir temas distintos en los receptores:

*" Dorothy call me a turtle dove
Dorothy want to join my band
I'm an angel from above
And she said I am a blessed calypsonian.
Condition changed with Dorothy
She got Hi Fi and television
She can hardly remember me
no more I'm a blessed calypsonian"*

Un primer tema podría ser el enfrentamiento entre lo tradicional y lo moderno, al cambiar al *calypsonian* (música local, acústica y folclórica) por un equipo de sonido y televisión (la tecnología moderna y el acceso a música internacional de actualidad).

Un segundo tema podría ser la deslealtad de la mujer al cambiar al calypsonian sin previo aviso.

Otra posible interpretación sería la necesidad de modernizarse y dejar atrás las viejas prácticas culturales.

Otra podría ser la pérdida de valores y prácticas culturales por causa de los procesos de modernización.

Así, dependiendo de quién la escuche, de la visión del mundo que maneje, del grupo cultural o etario, del contexto en que la escuche, etc., la canción podrá tener distintos significados independientemente de la intención del autor o del simbolismo que pretendiera darle, en el caso de que este existiera.

Lo literario también se manifiesta en canciones como *Tacuma and Anansi's Party*, en la cual el *calypsonian*, en este caso Walter Ferguson, es invitado a una fiesta organizada por Anansi, el personaje de las viejas historias africanas. El hecho de construir una historia que involucra personajes de la narrativa oral como Anansi y Tacuma, los cuales interactúan con personajes reales como el *calypsonian*, dan a esta canción dimensiones literarias muy interesantes en el sentido de que se produce una mezcla de realidad y ficción que permite al autor atravesar el umbral entre una y otra sin mayores dificultades, lo que da al cuento un dinamismo que lo hace fluir como narración y como canción.

*"I was invited to a party and I was glad for the festival,
it was Tacuma and Anansi you must imagine how the people was liberal
Anancy playin di fiddle, Tacuma beatin di drum
Breda Donkey givin a riddle, Breda Monkey drinkin di rum..."*

El autor comienza con la ambientación de la historia: "Me invitaron a una fiesta y me dio mucho gusto, ahí estaban Tacuma y Anansi, imagínense que fiesta más liberal..." "Anansi tocando el violín, Tacuma tocando el tambor, Mano Burro diciendo adivinanzas y Mano Mono tomándose el ron..."

A partir de la ambientación y definición del perfil de la fiesta y sus invitados, el autor pasa a plantear el tema o motivación que constituye el argumento, esto es la música que tocaban los protagonistas y la posterior integración del *calypsonian* en la orquesta que estaba tocando en la fiesta.

*"Cortésmente me ofrecieron una silla
mientras tocaban una melodía
la música era tan dulce, ellos cantaban;
" Gal you want fi come kill me".*

Con un lenguaje popular y jocoso Mr. Ferguson continúa hasta el punto más alto de la narración que es cuando ya él no soporta estar sentado mientras suena la rítmica canción y se va corriendo a traer su clarinete para unirse al conjunto y tocar con ellos.

*"See me how me jumpin' off me seat and runnin' home like a jet
for the music was soundin' sweet I went and bring out my clarinet
(hear me playin') "*

*"Me tiré de la silla y me fuí a mi casa como un jet
la música era tan buena que fuí mi clarinete a traer (óiganme tocar)"*

Como la historia oral, el calypso limonense ofrece información sobre acontecimientos históricos ocurridos en su entorno. Dicha información no pretende precisar fechas o explicaciones macro sobre lo ocurrido, la precisión no es un objetivo, sin embargo, a través de textos se reconocen incidentes, fenómenos, hechos o situaciones vividas por la comunidad que por la manera en que se plantean pueden reforzar el imaginario colectivo con respecto a la historia de la comunidad limonense.

Walter Ferguson ha compuesto varios calypsos con temáticas de este tipo, como *Monilia*, que narra a su modo los efectos del hongo que atacó las plantaciones de cacao en Limón en la década de 1970 y que afectó drásticamente la producción.

*"Ladies and gents come listen to me
I want you all to understand
Monilia is a power from a high degree
And it come out kill out every man"*

Herberth Glinton *Lenky* narra la angustia del eventual paso del huracán Juana por el litoral limonense:

*"It was the news that givin' out
Huracán Joan was commin' to Limón...
Di people start to run
Huracán Joan was commin' to Limón..."*

Por otra parte, la elaboración de personajes por medio de los cuales se narra el cuento o historia es un recurso utilizado con frecuencia por calypsonians como Ferguson, Papa Tun o Lenky.

Personajes como Dalilah en *Rub your Belly* de Lenky o *Dorothy, Caroline, Irene* o *One Shirt Willie* en los calypsos de Ferguson o *Milly* y el zopilote en el caso de *Papa Tun*, permiten que la narración fluya a lo largo del perfil del personaje.

Milly es el eje central de este calypso de *Papa Tun* y por medio de ella narra una historia de amor frustrado cuando esta mujer pasa a ser la esposa del marinero.

*"Milly never live good life
Milly never live good life
Milly never live good life,
I know she turn the sailorman wife"*

La descripción de la gente en las calles durante el carnaval y las distintas anécdotas y contradicciones que pueden ser observadas, son narradas por Ferguson a partir de varios personajes:

*"One shirt Willie and he mother in law May May
see them pushin' thru the crowd on carnival day
nothin' to eat and nothin' to wear, but the carnival
they are bound to be there"*

*"Twist eye Mary Ann she was in love with a policeman,
she made me to understand she wanted to take the
calypsonian,
Everybody runnin' to the carnival I say..."*

4.2. Los temas del calypso limonense

La temática, en general ligada a las actividades y acontecimientos del entorno limonense, incluye también temas universales como el amor o acontecimientos mundiales o de espectro más amplio.

Un ejemplo podría ser la canción de *Ollé o Pitún*, que dice:

*Pretty soon, pretty soon, pretty soon,
We're all going to the moon...*

Compuesta en 1969 con la llegada del hombre a la luna.

Otros temas ya mencionados son los históricos sobre fenómenos naturales (Huracán Joan), accidentes (*Lanch turn over*), problemas ecológicos (Monilia), problemas sociales (Inflation), modas o cambios sociales (*Confusion, Blessed Calypsonian*), tradiciones (*Tacuma and Anansi's Party*) (*On Carnaval Day*) etc.

Lenguajes vinculados a subculturas o filosofías caribeñas son también parte de la temática de los calypsos limonenses.

*One day I was passing through the baños
I met an outraging ganja man
The fellow was so cantacarus
I thought he would have killed the calypsonian
I try to show him I'm not a spy
And neither a Babylon
I'm only passing by
I'm only a humble calypsonian*

Esta canción de Ferguson hace alusión al ganja man o vendedor de mariguana y a su antagónico el *babylon*⁹² o policía, estos conceptos se enmarcan dentro del lenguaje o argot de la cultura del *ganja* y también hace a referencia a conceptos ligados al lenguaje *rastafarian*.

⁹² "Any person seen as representative of the Euro-centred Establishmen". *Dread Talk, The Language of Rastafari*, Velma Pollard, Canoe Press University of the West Indies, 1994, p. 57

La práctica de presentar personajes antagónicos lleva a un acercamiento mayor de calypso limonense con lo dramático. Esto puede observarse en una serie de canciones como:

Zopilote de Papa Tun donde el antagonismo se produce entre el personaje del zopilote y el cantinero que no le quiere dar crédito para tomar un trago.

Otro ejemplo, además del de Babylon, es la canción de Ferguson *Sam See*, en la cual se produce un enfrentamiento entre el *calypsonian* y un señor chino.

*One night ah met up a Chiny man
I had to put the fellow into his space
He said he came from a foreign land
And started to low down the negro race...*

4.3. La primera persona y el uso del nombre propio

Este rasgo parece haberse heredado del *calypso* trinitario, según que propone el autor Louis Regis:

*"La tendencia a dramatizar ha resultado en la proliferación del uso del "yo" en la narración por medio del cual, el calypsonian expresa su pensamiento en su propia voz, "penetra" las mentes de otros, y crea escenarios que refuerzan su credibilidad como testigo presencial de los hechos o de hombre con poderes internos."*⁹³

La presentación de la historia en primera persona parece dar mayor interés y credibilidad a lo narrado, el *calypsonian* se convierte en protagonista y armoniza o antagoniza con otros elementos que se mueven dentro de espacios creados con cierta magia escénica en los cuales se presenta lo cómico, lo trágico, lo irónico, lo amoroso o lo odioso.

Ferguson nos da algunos ejemplos en:

Glamour Gal

*One day I met with the glamour gal
Imagine how she call me: sugar candy*

⁹³ Luis Regis. *The political calypso*. USA: The Press University of the West Indies. pp. 212.

*In the height of the carnaval
The wicked run away with all my money*

Manzanillo

*I went down to Manzanillo one day
It was an excursion ye ye
The people made me feel
As if I was the greatest calypsonian*

Lenky utiliza el mismo recurso en sus canciones como en el ejemplo siguiente:

Mama come and take me home

*I was walking down the street
I feel the earth crumbling down
And I said Mama come and take me home
Mama come and take me home*

En general, el estilo de asumir la personalidad y el rol de calypsonian orienta la composición de la letra de las canciones hacia el uso de la primera persona, en tanto, buena parte de filosofía del calypsonian es proyectarse como el narrador y el protagonista de lo narrado.

4.4. El coro o hook

El uso del coro como parte central de la canción se usa con mucha frecuencia en términos de atraer la atención hacia la esencia del discurso cantado. En ese sentido el coro funciona como un gancho o *hook* que agarra al oyente y lo mantiene atento al resto de la canción. De alguna forma, el coro sintetiza lo que las estrofas van a exponer de manera más amplia.

Este recurso no es exclusivo del calypso limonense, sin embargo, ha jugado un importante papel en su desarrollo, famosos coros siguen resonando en los oídos de los limonenses como “Zancudo, Zancudo, no me pique más” de Papa Tun; “Nowhere like Limón, Limón is a land of freedom” de Lenky.

Ferguson utiliza este recurso en temas como:

“Sorry fi magga dog, magga dog

*this is very true, if you're sorry fi magga dog
magga dog, will turn round bite you"*

Otro ejemplo es su canción *Cabin in the Wata* cuyo coro dice:

*Cabin in the wata
Mista Bato was the author
I knew he was a diver
Really never knew
The fellow was a builder*

El coro plantea la esencia de la historia o da pistas para intuir sobre la temática que desarrolla la canción. Este es un recurso del que se ha apropiado la industria musical en tanto funciona como síntesis o leit motiv; musicalmente es casi siempre la parte que se registra más fácilmente en la memoria del consumidor.

Fuentes

Bibliografía

Acuña, Victor Hugo e Ivan Molina. *El desarrollo económico y social de Costa Rica: de la colonia a la crisis de 1930*. San José: Alma Mater, 1986.

Adorno, Teodoro, "Scientific Experiences of an European Scholar in America". *Perspectives in American History*. USA: Universidad de Harvard, vol. II, 1968.

Afro American Poetry. Allyn and Bacon Inc. Boston, 1972.

Béhague, Gerard H. *Music and Black Ethnicity*. USA: The Caribbean and South America, North South Center Press, University of Miami, 1994.

Bernard, Eulalia. *My Black King*. Portlan, Oregón: World Peace University, 1991.

Blaukopf, Kurt. *Musical Life in a Changing Society*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.

Burton, Richard. *Afro-Creole*. USA: Cornell University Press, 1997.

Cáceres, Rina, Comp. *Rutas de la Esclavitud en Africa y América Latina*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.

Carpentier Alejo, "écue-yamba-ó". En: *Obras Completas*. México: Siglo XXI Editores, 1986.

Chomsky Avy, *West Indian Workers in Costa Rican Radical and Nationalist Ideology 1900-1950*.

Duncan, Quince. *El Negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1982.

Ensayos de música latinoamericana. Cuba: Casa de las Américas, 1982.

Evora, Tony. *Orígenes de la música cubana*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Franklin, John Hope. *From Slavery to Freedom*. USA: Vintage Books, 1969.

Gerner, Vera. "Walter Gavitt, Ferguson y el Calypso". Tesis de Maestría. En: Allgayer-Kaufman. *Musicología Comparativa*. Alemania: Universidad Libre de Berlín, 2000.

Harpelle, Ronald. *The Social and Political Integration of West Indians in Costa Rica*.⁹⁴

Hernández, Carlos. "Los inmigrantes de Saint Kitts: 1910, Un capítulo en la historia de los conflictos bananeros en Costa Rica". San José: Universidad Nacional, Universidad de Costa Rica: *Revista de Historia*, no. 23, enero-junio, 1991.

Hill, Robert A. *Marcus Garvey, Life and Lessons*. USA: University of California Press, 1987.

Hutchinson John & Smith Anthony D. *Ethnicity*. USA: Oxford University Press, 1996.

Janson Pérez, Brittmarie. *Political Facets of Salsa, Popular Music*, England: Cambridge University Press, 1987.

León, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

Lester Liverpool Hollis. *Kaiso and Society*. Trinidad: Juba Publications, 1990.⁹⁵

Lewin Olive, "Rock It Come Over". *The Folk Music of Jamaica*, USA: The University of the West Indies Press, 2000.

Ligiéro, Zeca. *Iniciação ao candomblé*. Distribuidora Record, 1993.

Lot Helgueras, Antonio, Lucena Salmoral Manuel. *El Caribe*. Madrid: Ediciones Anaya, 1988.

Monestel, Manuel, "La Costa Rica Negra: su historia a través del calypso" *Revista Nacional de Cultura*, no. 16. San José: UNED, agosto 1992.

Monestel, Manuel. "Mi práctica artística y su relación con la identidad cultural costarricense en tiempos de globalización – Una propuesta de identidad cultural en la música popular costarricense". ICAT/ IDELA/UNA: *Suplemento Cultural*, no. 64, Moore, Robin. *Nationalizing Blackness, Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. USA: University of Pittsburg Press, 1997.

Murray, Tom. *Folk Songs of Jamaica*. USA: Oxford University Press, 1951.

- Murillo, Carmen. *Identidades de Hierro y Humo*. San José: Editorial Porvenir, 1995.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Palacio Joseph, O., "Aboriginal People- Their Struggle with Cultural Identity in the Caricom Region". CIRCA,UCR: *Boletín Serie Técnica*, enero-diciembre, 1996.
- Palmer, Paula. *What Happen*. San José: Editorama, 1993.
- Palmer, Steve. "Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920". 17 *Mesoamérica*, no.31, 1996.
- Payne Iglesias, Elizet. "El Caribe Centroamericano, Historia, Diversidad Cultural y Lingüística". CIRCA,UCR : *Boletín Serie Técnica*, enero-diciembre, 1996,
- Purcell, Trevor, W. *Banana Fallout: Class, Color, and Culture among West Indians in Costa Rica*.
- Putnam, Lara. *Public Women and One-Pant Men: Labor Migration and the Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Tesis de Doctorado. USA: The University of Michigan, 2000.
- Putnam, Lara. "Parentesco y producción: La organización social de la agricultura de exportación en la provincia de Limón, Costa Rica, 1920-1960", Avance de Investigación. San José: Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), 2002.
- Putnam, Lara. "Ideología racial, práctica social y estado liberal en Costa Rica. *Revista de Historia*, no. 39. San José: EUNA-EUCR, enero-junio, 1999.
- Quintero Rivera, Angel, *¡ Salsa, Sabor y Control ! Sociología de la música "tropical"*, La Habana: Casa de las Américas, 1998.
- Rolbein, Seth. *Nobel Costa Rica*. USA: St. Martin's Press, New York, 1989.
- Ross de Cerdas, Marjorie. *La magia de la cocina limonense: Rice and Beans y Calalú*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991.
- Salazar, Rodrigo. *Instrumentos Musicales del Folclor Costarricense*. San José: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1992.
- Vargas, María Clara. *Práctica Musical en Costa Rica (1840-1940)*. Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2000.

Wade, Peter. *Music, Race and Nation*. USA: The University of Chicago Press, 2000.

Discografía

Música costarricense

Aribarumba. Cantoamérica. Kaiso Music, 1997.

Calypsos del Caribe de Costa Rica: Walter Ferguson, Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Costa Rica, 1987.

Calypsos- Musica Popolare Afrolimonense. Crocevia. Sudnor Records, 1988.

Calypsonians. Cantoamérica. Kaiso Music, 1999.

Calypsos: Afro-Limonese Music of Costa Rica, Lyrichord Discs, 1990.

Dont' Stop the Carnaval. Herberth Ginton "Lenky". Kaiso Music, 2002.

Ministerio de Cultura Juventud y Deportes de Costa Rica. Archivos fonográficos.

Monestel Ramírez, Manuel. Archivos fonográficos.

Música Afrolimonense. Buda y su Charanga y Edgar Hutchinson "Pitún", Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.

Puerto Viejo. Luis Angel Castro, 1998.

65 Aniversario. Sonora Matancera, vol. 3. Arte Ltd., 1989.

The Costa Rican Way of Calypso. Calypso Changó. Estudios MAR, 1995.

Música Internacional

All Time Greatest Hits. vol. 1. Harry Belafonte. BMG Music, 1988.

Calipsos y Mentos de la Isla de Providencia. The Mc Lean Brothers Rhythm.

Calypso Calaloo. Rounder Records, USA, 1993.

Calypso en Panamá. Lord Panamá. CBS, 1984.

International Chantuelle. David Rudder. JW Productions. New York, USA.

Mento Music in Jamaica. vol. 1. One Love Digital Studio.

The Golden Hits of Calypso Rose. Mohabir Records, New York, 2000.

Entrevistas realizadas por el autor:

Alfredo Barahona Romero "Lelé", 58 años. Soldador y pescador, nov. 2000.

Calypsonian oct. 1999 y dic. 2000.

Cyril Sylvan. 70 años. Carnicero, cantante y calypsonian, jul. 2002.

George Drumond. 72 años. Barbero y músico (tocó con la Orquesta Riverside), nov. 2000.

Gerald Asch. 48 años. Profesor de Matemáticas, nov. 2000.

Harold Rogers. 50 años. Músico (tocó con Caribú, Caney y varios calypsos, nov. 2000.

Harry Wesley. Músico, 1976.

Herberth Glinton "Lenky". 68 años. Músico calypsonian, jul. 2002.

Marcia Mejía. 45 años. Profesora, jun. 2002.

Walter Ferguson "Mr. Gavitt". 85 años. Agricultor y músico.