

Square Dance y el Calypso limonense una revisión comparativa.

Gerardo E. Meza Sandoval*

Recepción: 2 de junio de 2006

Aprobación: 1 de setiembre de 2006

Resumen

¿Qué elementos de la tradición ancestral contienen el *square dance* y el *calypso*? ¿Cuánto y cómo afecta la folklorización a estos productos culturales? ¿Cómo y dónde aprende el limonense la apreciación de estos? Estas fueron las preguntas de partida con las que iniciamos una investigación sobre dos productos culturales de la tradición afrolimonense. Lo cual nos llevó a sus diversos espacios de representación, donde se apreciaron algunas transformaciones, hubo la oportunidad de compartir con los participantes y sus reconocedores.

Palabras claves: Tradición ancestral, *square dance*, *calypso*, tradición afrolimonense, folklorización.

Abstract:

¿What elements of the ancestral tradition do *square dance* and *calypso* contain? How much and how does the folklorization affect these cultural products? How and where does the Limon people learn the appreciation of these? These were the departure questions with which we initiated a research on two cultural products of the Afolimon tradition, which took us to its diverse spaces of representation, where some transformations were perceived, and there was the opportunity to share with the participants and their connoisseurs.

Key Words: Ancestral Tradition, *Square Dance*, *Calypso*, Afolimon Tradition, Folklorization.

Antecedentes y justificación¹

Durante la primera mitad del siglo XX tanto la costa caribeña costarricense como la del resto de los países centroamericanos era ignorada por la mayoría de los pobladores de los estados nacionales y por los gobernantes que la habían entregado a las transnacionales del banano. Es a partir de los años cincuenta que esta perspectiva empezó a variar. Pasado el tiempo, se observó que las políticas gubernamentales a partir de los gobiernos que siguieron en Costa Rica desde 1953, buscaron una cooptación de personas de diferentes esferas y grupos sociales para el desarrollo económico y social del país. Así, se logró acercar a los miembros de la comunidad afro descendiente y es como son tomados en cuenta en algunos puestos. Anterior a esta etapa, los hijos de los inmigrantes afro caribeños nacidos en el territorio costarricense, en esa zona del Caribe, se consideraban extranjeros.

A partir de estas políticas fue que la Editorial Costa Rica publicó textos del escritor Quince Duncan y el trabajo en conjunto que realizó con el historiador Carlos Meléndez, del que apareció una

* Profesor en la Sede de Limón de la Universidad de Costa Rica. [gemeza@costarricense.cr]

¹ Agradezco la colaboración y sugerencias de la compañera de la Sede de Limón Adriana Alvarado.

publicación en 1972 titulada *El Negro en Costa Rica*. Este se convirtió en un aporte muy importante para el reconocimiento de la existencia de la población negra costarricense. Recién, en la década de los años ochenta, los pobladores del Valle Central costarricense, donde está el Área Metropolitana, empiezan a prestar más atención a esta otra zona.

Posteriormente, aparecieron otros estudios como los realizados por Giselle Chang (2003), Rodrigo Salazar Salvatierra (1985, 1984) y Floria Álvarez (1987). Son estudios que, desde la perspectiva antropológica y etnomusicológica, buscan conocer a esta población. Para la década del noventa, con la búsqueda de concienciar la multiétnicidad costarricense aparecieron estudios lingüísticos, etnográficos, antropológicos entre otros².

Los trabajos antes citados sugieren dos géneros que han creado un interés particular; uno es el *calypso*, del cual han aparecido otros estudios como los de Manuel Monestel y la danza de cuadrilla o *Square Dance* de la cual han aparecido dos estudios de Floria Álvarez.

Desde la perspectiva dada por quienes han trabajado la temática, quedó la idea de que estos materiales musicales y dancísticos son con los cuales la población afrolimonense más se identifica. Desde la perspectiva comparativa, se buscará un acercamiento entre ambos géneros para indagar si efectivamente así es o si existen algunos matices que las diferencien.

Para empezar se ha tenido la sospecha de que la folklorización ha afectado la aceptación de los dos géneros, esto debido a algunas observaciones preliminares. En relación con el *square dance* se considera que ha creado una reacción negativa en algunos sectores, sobre todo jóvenes, quienes han tenido un acercamiento poco articulado. Al respecto del *calypso* la situación parece ser otra. Sin embargo, no cabe duda que los jóvenes han tenido una desarticulación en su acercamiento y se ha indagado en este trabajo sobre la diferencia en cuanto a cómo es la recepción de este género dentro de la población limonense. En la reflexión se utilizarán tres vocablos que ayudarán a entender algunos elementos del proceso que sufren los géneros tratados, estos son lo arcaico, lo residual y lo emergente que los introduciremos a continuación.

Lo arcaico, lo residual y lo emergente

El trabajo propuesto es sobre dos elementos del patrimonio cultural afrocostarricense. Es necesario considerar que el patrimonio de los pueblos es de tipo procesal. En este sentido, se toma de la propuesta de Raymond Williams³ los términos de lo arcaico, lo residual y lo emergente que fue citada por García Canclini quien considera que, más que tratar temas de patrimonio cultural desde la oposición entre lo tradicional y lo moderno, se debe acercar según la diferencia que dará el proceso de utilización de los materiales.

Lo *arcaico* es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven y es casi siempre “de un modo deliberadamente especializado”. En cambio, lo *residual* se formó en el

² Autores como M. E. Bozzoli, Enrique Margery, A. Constenla, Laura Cervantes tienen trabajos que conciencian la multiétnicidad costarricense.

³ Sobre estos términos se puede consultar el libro de Williams *Cultur*. De Fontana Press. London. 1981, páginas 204-205 y el libro de García Canclini 1989:184.

pasado pero todavía se haya en actividad dentro de los procesos culturales. Lo *emergente* designa nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales. (García Canclini, 1989:184)

Lo que se ha escrito sobre los dos géneros tratados.

Se puede considerar que, la primera vez que los habitantes del Valle Central costarricense pusieron su atención sobre la existencia de dos ritmos afrolimonenses fue gracias al libro de Carlos Meléndez y Quince Duncan; ellos tipifican dos formas de danza como las principales en la provincia de Limón estas son: *Square Dance* y *calypso* (Meléndez Duncan 1993:113 ss).

El libro *La música popular afrocostarricense* de Rodrigo Salazar Salvatierra (1984) explora un poco más el tema y sobre el *calypso* realiza un análisis estructural, armónico, social, en donde aporta elementos históricos y del espacio de representación. En cuanto al baile de cuadrilla hace un esbozo histórico, menciona espacios de representación y realiza un estudio coreográfico. En los anexos del libro aparecen transcripciones musicales de algunos ejemplos.

En relación a la actualidad de ambos, Meléndez y Duncan proponen que, cuando realizaron su estudio ya se había reducido la utilización de estos dos géneros, incluso da la idea de que se habían perdido. Según estos autores, el *calypso* era de los estratos más populares; mientras que la cuadrilla de estrato medio y alto; elemento que se evidencia en la descripción de la vestimenta dada por Salazar con respecto a la cuadrilla. Lo que recalca Salazar es que se mantenía durante la época de su investigación una producción de *calypso*, pero que sobre la música para la cuadrilla se había entrado en una crisis al desmembrarse los grupos musicales que la practicaban.

Sin embargo, si bien los grupos musicales iban desapareciendo, eran sustituidos por la discografía que se editó en Panamá y en otros lugares con música de cuadrilla, según lo expresa Floria Álvarez en su trabajo *Historia y coreografía de la danza de la cuadrilla* (1987). Para la autora, durante la época en que se realizó la investigación existían, algunos grupos que mantenían la tradición de esta danza, pero el periodo de oro en la provincia Limón de esta danza fueron en las primeras décadas del siglo XX.

Los trabajos más recientes sobre el tema de *calypso* son los de Manuel Monestel (1992, 2002) y en Chang (2003) en donde trata la importancia del *calypso* como manifestación étnica y la importancia que ha ido adquiriendo a partir de su cultivo, constituyendo un contraste de identidad respecto al Valle Central, lo cual evidencia a través de sus estudios. La danza de cuadrilla cuenta con un artículo de Floria Álvarez Mata (en Chang 2003) que actualiza la información del trabajo de 1987⁴.

Según nuestras observaciones, el *calypso* ha tenido más posibilidades de sobrevivencia. Incluso, durante un ciclo de conciertos y charlas realizados en la “Casa de la Cultura” de Limón durante los años 2001 y 2002 organizado por la “Etapa Básica de Música” de la Universidad de Costa Rica, se evidenció que hay un movimiento calypsoniano. Hay una atmósfera, un estilo de comunicarse y de vivir. En cuanto a la danza de cuadrilla, la observación realizada arroja otra idea, esta es la razón por la que se ha

⁴ Hacia finales del 2005 Monestel publicó un nuevo libro con la editorial UNED que no se contempló para este trabajo.

querido escribir el presente trabajo, del cual se desprendió una conclusión inmediata: mientras desde la educación escolar ambas producciones se tienden a fosilizar, el *calypso* en la calle vive una transformación constante y el *square dance* pierde cada vez más espacios.

Una perspectiva sobre la danza de cuadrilla limonense

La investigadora Floria Álvarez Mata, en su libro *La danza de cuadrilla*, escribe un esbozo histórico en donde hace una descripción de la música y de las danzas de la cuadrilla (*Square Dance*). En esta refiere el número de figuras, las cuales varían, según observa, entre una y seis de acuerdo al tipo de danzas; además, contempla los instrumentos musicales usados.

El trabajo de Álvarez Mata describe algunos elementos importantes para definir el *Square Dance*: es una obra de tipo anónima, no acabada (en el sentido de que siempre está en construcción), de manera que cada vez que se la interpreta desde la improvisación los músicos y los bailarines la están re haciendo nuevamente. Además es de transmisión oral y para un destinatario colectivo.

“La música de Cuadrilla fue transmitida a los actuales ejecutores por transmisión oral... Los músicos no están sujetos a la lectura musical, sino que sus interpretaciones la realizan en forma empírica; se da un tema central, luego se le hacen pequeñas variaciones... “Los músicos saben la música, la tocan, la tocan pero no saben cuál es” (Álvarez 1987:15s).

Existe un lazo indisoluble entre danza y música al punto de que el número de pasos y la melodía están íntimamente relacionados.

“debe existir una estrecha relación entre la melodía interpretada por el grupo musical y el número de pasos dados por los danzantes; alargar o acortar la melodía significa alargar o acortar los pasos. Esto redundo en constantes variantes... nunca vamos a encontrar dos ejecuciones musicales iguales... tampoco... dos interpretaciones dancísticas similares.” (Álvarez 1987:16)

El *square dance* contiene la repetición de algunos elementos de la tradición afrodescendiente que, en sincretismo con los elementos de raigambre europea, perduran en la danza de la cuadrilla limonense. Así, elementos como la transmisión oral⁵, el cual posee un valor altamente importante en la tradición ancestral y la improvisación⁶, son parte inherente a las actividades de la colectividad negra. La autenticidad del material analizado por Álvarez consiste en reelaboraciones de música, historias y demás producciones culturales que contienen elementos del grupo social al cual pertenece, que los retoma, a la vez niega y enriquece elementos que, en mayor o menor medida, le interesan⁷.

Es importante recordar que los diferentes tipos de música y baile producto de las prácticas sociales en América Latina, se convierten en creaciones que contienen vinculaciones transformadas de

⁵ Acerca de la importancia de la transmisión oral, véase en Fonet-Betancourt (1994:87ss) el apartado dedicado al pensamiento negro. También es tema en algunos ensayos de Duncan y otros (1986) *Cultura Negra y Teología*. Editorial DEI, Sabanita Costa Rica.

⁶ Sobre la importancia de la improvisación, puede verse Acosta (1982:217, 233) y Moreno (1977:176s).

⁷ García Canclini (1989:15) propone una teoría de la apropiación desigual de los bienes y materiales. Para él, el estudio de la cultura en América Latina y el Caribe no debe verse en forma piramidal, sino de forma horizontal, ya que lo popular, lo culto y la cultura de masas no se contraponen sino que se mezclan.

tradiciones antes separadas por continentes y por status. Así lo destaca el investigador cubano Leonardo Acosta:

“se cambia el aire de una tonada; se superpone una escala heptatónica a otra pentatónica, que secretamente sigue imponiendo su carácter; se trastruecan una y otra vez los tiempos binarios y los ternarios; o se introducen subrepticamente viejos instrumentos que servían en los cultos paganos, mientras se inventan o transforman otros. Nada parece estar en su sitio: lo que era alegre, es ahora triste; lo aristocrático, plebeyo; lo que era solemne, acaso se torna dionisiaco”⁸
(Acosta, 1982: 163)

El *square dance* forma parte de este trastrucar constante, en donde, al lado de lo aristocrático francés, existen elementos que podemos llamar neoafricanismos (Jahn, 1978:15s). En la cuadrilla, por ejemplo, cuando Álvarez dice que “*debe existir una estrecha relación entre la melodía interpretada por el grupo musical y el número de pasos dados por los danzantes, alargar o acortar la melodía significa alargar o acortar los pasos*”, nos recuerda que las danzas negras del continente muestran una estrecha relación entre la danza y la música, ninguna es subsidiaria de la otra pues la música, la danza y el canto están mezclados en todas las partes de la vida de la tradición africana (Fomet–Betancourt, 1994:96).

La presencia del elemento improvisación es constante en los diversos tipos de música de esta tradición. Hay variaciones en las formas, líneas melódicas y rítmicas. A esto agregan inflexiones tonales como las que hace el clarinete en las polkas grabadas por el trío que aparece en el disco del Ministerio de Cultura, en el que Mr. Pattinger Coleman con los hermanos Watson en el banjo y la guitarra, despliega sus habilidades como músico.

La música es una elaboración humana, ella surge de la experimentación sonora, de la investigación de las posibilidades sonoras de un cuerpo que puede vibrar y que transmite sonidos⁹. Esta manipulación permite al músico abrir espacios de conocimiento, crear su propio sonido y reconocer las múltiples posibilidades del objeto que manipula; así, ha descubierto las múltiples sonoridades de su cuerpo, las posibilidades sonoras de una caña, una caja, el arco. En el caso del clarinetista que nos atañe, él obtiene un sonido muy peculiar del instrumento, incluso se puede decir que su trabajo incluye una afinación muy elaborada y salida del molde europeo, ya que su sonido es rico, ágil y borroso por los colores sonoros que logra, probablemente difícil de imitar por otro clarinetista¹⁰. A esto se agrega que, cada ser humano tiene su propio mundo sonoro interno y una identidad sonora que lo caracteriza¹¹. Es a

⁸ Acerca de cómo se transforman los temas musicales en Costa Rica, Emilia Prieto comenta cómo una canción alegre y bulliciosa, al llegar a la “Meseta Central”, se vuelve “cansona” y aburrida por las tendencias innatas del “ticomeseteño”. Entre los ejemplos que destaca está la síncopa que pierde picardía y fuerza (Prieto 1978:151)

⁹ La investigadora brasileña Marissa de Oliveira Fonterrada, en su artículo “Linguagem Musical” (*Cadernos de Estudo em Educação Musical*, Escola de Música Universidade de Minas Gerais, 1994), plantea la música como un lenguaje humano a partir de la manipulación de cuerpos sonoros.

¹⁰ Acosta (1982: 130) apunta que los africanos no aspiran a un sonido puro, puesto que su música se basa en principios opuestos. Sonidos con bastantes armónicos parciales o parásitos con lo que consiguen sonidos borrosos, imprecisos, desgarrados, en una gama de matices sonoros expresivos. Nuestro clarinetista sigue esta tradición reelaborada en Limón.

¹¹ La maestra argentina Violeta Hemsy maneja el concepto de que cada ser humano tiene su propio mundo sonoro interno y una identidad sonora propia, lo que me parece coincide con la teoría de la apropiación desigual de los bienes de García Canclini, antes citada. Esta idea aparece en varios de sus textos, sobre todo de la década de 1990, por ejemplo en el libro que conversa con el sociólogo Ezequiel Ander-Egg (1995: 12,14,15,17).

partir del descubrimiento y la valoración de ese mundo interno sonoro que se desarrolla la musicalidad del propio ser. En esto participan el entorno, las tradiciones y otros elementos.

Después de las reflexiones anteriores no es posible seguir pensando que el conocimiento de los músicos de cuadrilla sea únicamente empírico, sino más bien que, obedece a otro esquema de aprendizaje el que concede mayor valor a la observación, a la delicadeza auditiva, a la creación colectiva y a la improvisación desde la creación experimental dentro de una tradición ancestral.

Por eso, al considerar la música negra de todo el continente americano, algunos observadores que la ven desde una tradición europeizante, encuentran como característico de ella un sonido “borroso y sucio”, tanto en la música vocal como instrumental¹². Desde otra perspectiva, se afirma que, en un deseo de imitar los sonidos de la naturaleza o de crear reminiscencias de sonidos de instrumentos que pueden ser melódicos y percutidos a la vez, surgen nuevas posibilidades de color y de sonido que amplían las de los instrumentos de fabricación europea. El escritor Leonardo Acosta (1982: 130) lo sintetiza diciendo que el ideal africano del sonido repetido en nuestro continente es la sonoridad expresiva, no la pureza.

Para cerrar este apartado es necesario referir con cierta tristeza que, el grupo de los hermanos Watson y Mr. Cleman son los últimos músicos que mantuvieron la tradición oral de la cuadrilla. Hoy no se ven grupos musicales que acompañen para esta danza y, por consiguiente, quienes la practican utilizan viejas grabaciones importadas de Panamá y Jamaica, perdiéndose así una característica importante, la improvisación melódica.

Práctica, tradición y espacios

Como afirmó Floria Álvarez (en Chang 2003:210) y se pudo constatar a través de comentarios de algunos practicantes de esta tradición, hay un descenso en la cantidad de grupos y poco interés por conservarla. Cabe mencionar que los espacios de representación, según lo anotó Álvarez, eran múltiples: para las fiestas de navidad y año nuevo, bautizos, matrimonios, cumpleaños, serenatas, bailes de beneficio social, “*Pic Nic*”, aniversarios del grupo, concursos donde participaban grupos o clubes de *square dance* de diferentes lugares, incluidos grupos panameños.

En la actualidad solo se da en ciertas actividades realizadas por el Black Star Line, en asambleas escolares y esporádicamente en alguna otra actividad. Al interrogar a miembros de la comunidad limonense se confirmó la situación. Informantes entrevistados comentaron que solo algunos negros viejos lo bailan y usualmente solo para el día del negro.

Al conversar con profesoras de baile como Aidé Jiménez de la Universidad de Costa Rica en la Sede de Limón y la profesora de *Square Dance* de Saint Marcus School, Hortensia Smith Hill, se pudo constatar el esfuerzo por mantener el interés entre las nuevas generaciones limonenses de esta manifestación cultural por parte de algunas instituciones y grupos. Así, en el Festival de las Artes que

¹² En el libro del musicólogo John Storm Roberts, *La música negra afroamericana* (primera edición 1978), se cita entre los componentes del gusto musical africano reelaborados en el Nuevo Mundo “el gusto por los sonidos impuros de zumbido y matraca”. Resulta interesante esta observación, si se toma en cuenta además que en el jazz y los grupos de música afrocaribeña no es extraño que sus integrantes produzcan otros sonidos vocales o golpeen el piso mientras suenan sus instrumentos. El capítulo XI del libro de Roberts es reproducido por Manuel Castro Lobo en una antología publicada por Alma Mater en 1985, de donde se extrajo esta cita (pág. 224).

realizó el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, cuya sede fue la ciudad de Limón, se organizó una presentación en la que participaron algunos bailarines al lado de la Banda Nacional de Limón. Instituciones como JAPDEVA, la San Marcus School y el proyecto Tradiciones Afrolimonenses de la Sede Regional de la Universidad de Costa Rica dan apoyo a esta manifestación.

El calypso

Para la definición de *Calypso* se utilizó la propuesta por Carlos Saavedra:

“El calypso enfoca eventos y escándalos de una manera muy elocuente. Los calypsonians (compositores e intérpretes) asumen una postura entre reportero, editorialista, moralista y satírico. Hablan de escándalos, desastres, política, indiscreción sexual y eventos locales e internacionales. Todo bajo la perspectiva de la clase trabajadora” (Saavedra 1999: 126).

A lo anterior se agregará que en el caso de una buena parte de ellos siempre se estará hablando desde la perspectiva del hombre y la mujer negros como personajes centrales. El cantor de *calypso*, igualmente, improvisa la letra de acuerdo con el lugar y el auditorio.

El calypso como tradición

El *calypso* es colectividad, sociedad y agrupamiento. Esto se puede confirmar en el sentido de que la tradición del *calypso* nació desde la organización del carnaval que es un evento de la colectividad; éste, luego experimentó transformaciones y simplificaciones. En Cahuita y en Limón cada canción surge de lo que está pasando en el ambiente alrededor del *calypsonian* y tiene que ver con sus vecinos y lo que los afecta. El *calypsonian* es un personaje muy interesante que desde la marginalidad, propone una perspectiva crítica y cuenta los profundos males sociales que ha padecido la población negra, pero que además divierte con su singular humor. Las actividades laborales de los *calypsonians* van desde soldadores de ollas, a campesinos, albañiles, muelleros, los hay también quienes han vendido golosinas en la entrada de los bancos, así que por su canto, generalmente no reciben salario.

El *calypso* fue explicado por el profesor Marcus Forbes del Colegio Técnico de Limón,

“como algo que cuenta cualquier cosa que le haya pasado a usted o a un vecino¹³, si se cayó de la bicicleta o si a la vecina se le quemó el pan. En fin, es como la enredadera del soroucí que nace, se arrastra echando bejucos y enlazando hojas está en todos lados. El calypso es nada más cuestión de unir cosas, letras con una música y el ritmo” (comunicación personal).

Además, el *calypso* es comunicación abierta, gestual, baile, canto y oralidad. En esa comunicación con el grupo y la comunidad se refuerza la vida, pero igualmente oculta, defiende, agrade y sigue informando. En la cultura negra, la gestualidad, el baile y el canto son un todo indivisible, mientras se informa, se baila y canta. La comunidad ha sido fundamental para recrear una tradición, es con la

¹³ Vecino en la perspectiva de la tradición negra desde el *griot* (poeta y músico depositario de la memoria colectiva y de la memoria del aristócrata o de la dinastía) hasta la salsa puede referirse a cualquier miembro de la comunidad, al político, al delincuente común, al gerente de una transnacional, a la directora de un parque o a las aventuras amorosas del infiel. Sobre el *griot* se puede ver en Acosta (1982:123-125).

comunidad que se ha podido oponer resistencia a la dominación cultural, religiosa y económica (Moreno 1977). Con ella se protege al ser humano.

Al desarrollarse los grupos de *calypso*, se mantiene la relación con los colectivos. En el grupo de *calypso* en sí, como colectivo, cada miembro cumple un papel importante, cada uno aporta creatividad al arreglo improvisando, es base rítmica o tiene participación armónica.

El *calypso* no es estático

El *calypso*, como producción humana, no es estático, está en constante evolución¹⁴. Uno de sus elementos más enriquecedores es la improvisación introducida por los ejecutantes, la cual le proporciona un enorme valor intrínseco a cada interpretación. Como ha ocurrido en muchos casos, al intentar la transcripción de un *calypso*, el informante suele transformar la primera versión durante las posteriores. Lo que desemboca en la discusión acerca de cuál es la versión más cercana o cuál es la verdadera, pero de quienes entran en la discusión sobre cuál es la versión original, ninguno se percató de cómo, cada uno, enriquece su idea musical en las sucesivas versiones.

El grupo de *calypso* es, por lo general pequeño; varía de tamaño conforme la cantidad de músicos disponibles. Comúnmente se usan los siguientes instrumentos: la guitarra o el ukelele como instrumentos rítmico-armónicos; el bajo de caja o quijongo limonense, llamado "*washtub bass*"¹⁵ por su construcción anterior, para llevar los bajos; una sección de percusión donde se incluye una tumba, un güiro, un cencerro, maracas y otros instrumentos u objetos a mano.

Es importante insistir que, en el *calypso*, los elementos de apropiación cultural se hallan en constante renovación. Los medios de comunicación masiva influyen continuamente en todos los estratos sociales y, a través de esta influencia, ingresa en el ambiente del paisaje sonoro, una gran cantidad de música. Ésta afecta de varias maneras al desarrollo de la música *calypso*, haciéndola renovarse. Para algunos, esto constituye una pérdida.

Podemos mencionar renovaciones en el campo de la instrumentación. Algunos grupos introducen instrumentos de viento, por ejemplo *Shanty y su Calypso* que además usa teclados electrónicos. Como antecedente de estos grupos hay que tener en cuenta la utilización de grandes orquestas durante la década de los treinta y sobre todo de los años cuarenta del siglo pasado, en donde la producción de discos de *calypso* se convirtió en un fenómeno propio de todo el Caribe. También, rítmicamente, los bajos se transformaron por la influencia de los bajos de la música comercial. Así, a manera de ejemplo, se puede citar la influencia de la cumbia.

Uno de los cambios más importantes se produjo en la letra, que en muchos *calypsos* será bilingüe, como es el caso de los *calypsos* de *Chacrá y su Calypso Caliente* en el disco del mismo nombre. Este cambio se observa, asimismo, en parte de la producción de Sequeira, "El sabroso", quien

¹⁴ Durante los años 2001 y 2002, en la Casa de la Cultura de Limón, se organizó una serie de charlas y conciertos de *calypso* que precisamente muestran una variedad realmente nutrida de diferencias. Existen alrededor de cinco horas de material de audio que sustentan esta idea.

¹⁵ La construcción anterior de este instrumento consistía en una tina de lavar que servía de caja de resonancia y una cuerda de *nylon* apoyada por un mástil. En la actualidad la caja de resonancia se hace de madera o *plywood*

en su afán por experimentar, para la comercialización de su producto o para facilitar el entendimiento de sus colegas educadores utiliza letras bilingües, aunque algunos *calypsos* de mister Fergusson, como en “Carnaval Day”, tienen también letras bilingües.

Sin embargo, teniendo en cuenta que dentro de un contexto que tendió primero al aislamiento —y aun cuando luego ha habido una cooptación—, las relaciones siguen estando marcadas por una discriminación ambigua, cabe preguntarse si este bilingüismo del *calypso* no será parte de su resistencia. Relacionado a esta temática, Manuel Monestel opina que tal bilingüismo obedece a la presión turística, a la presión dominante en el país, lo mismo que a la influencia ejercida por el *calypso* en el valle central costarricense. En vista de que las producciones de Chacrá y Sequeira son producciones comerciales para venderse en los hoteles, se puede estar de acuerdo con lo dicho por Monestel.

En una conversación con el compositor y director coral limonense, Malvern Ordain, él se quejaba de que las nuevas letras de *calypso* ya no tienen el sentido crítico social de otros momentos y, más bien son letras vacías y sin identidad. Al contrario de esta afirmación y por lo que se pudo observar, se ha creído que las letras de los nuevos *calypsos* varían según el ambiente y los espacios de representación.

Espacios de representación y los grupos

El *calypso* tradicionalmente se cantaba en *picnics*, bautizos, matrimonios y otras actividades sociales. En la actualidad, se puede decir que el *calypso* se desarrolla en varios ambientes a la vez: la fiesta familiar, la fiesta popular, el carnaval, el bar, la escuela, el escenario teatral, hoteles, centros comerciales y ha salido de Limón a San José, incluso a Guanacaste. Mantiene elementos de la crónica cantada, pero al mismo tiempo fusiona y transforma. Por eso, durante el desarrollo de un encuentro con *calypsonians*, músicos de *calypso* y un grupo de Portobelo (Panamá)¹⁶, Thomas Bayli líder de un grupo acotó lo siguiente:

“En el momento en que decae el negocio de los conjuntos musicales de baile por la competencia que crean las discomóviles, el músico de estos grupos se viene al calypso...”

Sergio Morales, Fly, líder del grupo Afrocaribe, señaló que la llegada de ellos ha sido positiva porque ha enriquecido la evolución de este género en los coros, los pregones, la armonía, entre otros aspectos. Podemos aceptar la acotación de Fly, no obstante, se considera que lo que más se transformó con la llegada del músico del grupo de baile fue quizás el propio concepto del grupo de *calypso*; además, el repertorio se amplió. Al respecto, Shanty, otro líder de un grupo de *calypso*, durante una de nuestras conversaciones, indicó que es necesario tener un repertorio que no solamente incluya piezas de *calypso*, sino también, de otros géneros para complacer el gusto del público. Es importante anotar que, con la integración del grupo de *calypso* o más bien de los nuevos integrantes, se generan más espacios de representación y con estos, un pago que permite una pseudo profesionalización de sus integrantes.

Debe quedar claro entonces que, de alguna manera, todos los elementos de este género musical están sufriendo transformaciones, algunas superficiales, otras más profundas, así como también que este

¹⁶ El encuentro fue promovido por la Etapa Básica de Música, la Dirección de Cultura en Limón y el grupo Incorporate, en la Sede Regional de la UCR en Limón.

tipo de producciones no es estático. En ese sentido, vemos que existen varios modos de hacer *calypso*. Coincidiendo con Vera Gerner, se confirma que el *calypso* es sumamente versátil y refleja tanto las distintas tradiciones musicales de los países en que se ha arraigado, como las diversas modas de cada época (Gerner, 2002)¹⁷.

Observaciones

La serie de anotaciones expuestas permiten observar que el *calypso* ha tenido más oportunidades de sobrevivencia debido a:

1. La existencia de autores que renuevan el repertorio.
2. La existencia de profesores de música y músicos interesados en el *calypso* no solo como folklore en el sentido de material de museo, sino como modo de sobrevivencia.
3. La aceptación del género de una buena parte de la población limonense.
4. La renovación constante del grupo de *calypso* y de los espacios de representación.
5. El grupo de *calypso* hace que surja el músico de *calypso* que ha sabido apropiarse de este género como de otros elementos, tanto de los músicos afrocaribeños como de los grupos comerciales.
6. Si se puede hablar de una ética del *calypsonian*, como lo planteaba en una charla Manuel Monestel, se podría rastrear y es posible que algo de esta haya trascendido al nuevo músico de *calypso*.
7. Cabe señalar también el aporte de algunos medios de comunicación de la región que lo han promovido

Contrapuesto al *calypso* es necesario decir que el baile de cuadrilla tiende a perderse:

1. Porque su folklorización lo desarticula y esto causa desmotivación a los usuarios.
2. Aunque se mantienen las clases de baile, no se han generado grupos musicales que mantengan la música por lo que esto se convierte en otro motivo con el que pierde vitalidad el evento.
3. Los espacios de representación no solo se han limitado sino que han disminuido.
4. Al reproducirse en clubes de carácter privado, con elementos tan formales como la etiqueta y con un margen de renovación muy pequeño que restringe el interés.

Algunas conclusiones

Se ha visto durante el trabajo como se repiten elementos de la tradición ancestral africana de varias maneras tanto en el *square dance*, como en el *calypso*. Esta repetición la entendemos como una

¹⁷ *El calypso en el Caribe* (2002) es una exposición que la señora Gerner llevó al Primer congreso de música Afrocaribeña realizado en Limón, Costa Rica.

apropiación de tales elementos los cuales conviven en amalgama con elementos de raigambre europea y de las culturas americanas.

La folklorización de los productos culturales les afecta de manera significativa, en algunos casos negativamente y en otros, positivamente. También cae sobre ellos una estigmatización al describirlos como productos de calidad inferior, simples, extrovertidos y de tradición oral, por lo que son primitivos y sin posibilidades de evolución. Esta perspectiva es dada desde grupos privilegiados, desde el aparato escolar y se le aplica una descripción en oposición a los productos que estos grupos consideran finos y elaborados. Así que lo que aplica es el cómo son observados y utilizados desde los grupos privilegiados económicamente y en puntos estratégicos de poder cultural quienes deciden qué objetos venden, cómo se venden y a quién se los venden.

Se puede pensar que la danza de cuadrilla o *square dance* y el *calypso*, al folklorizarlos se ha sometido al juego del comercio, la publicidad y el turismo. Es en la escuela el escenario donde se ha teatralizado principalmente la representación de estas manifestaciones, de manera que es en ella donde los miembros de la comunidad limonense aprenden cómo deben apreciarla.

En este sentido se ha afectado la modificación y transformación de la cuadrilla porque se enseña solo de una manera, como elemento folklórico intransformable, ingenuo, estático e inofensivo. Es reconocida por los practicantes como perteneciente al pasado, es *arcaica*, y los bailarines la reviven de un modo especializado. En contraposición, el *calypso* a pesar de la escuela se transforma constantemente, de ninguna manera es ingenuo y se mantiene siendo ofensivo. Al punto que, aunque géneros como la balada, la salsa, el rock y sus derivados hayan ingresado a diferentes cultos religiosos, para nuestra sorpresa al *calypso* no se lo han permitido.

Es interesante anotar que muchos de quienes enseñan música en las escuelas de Limón han sido músicos activos en grupos de *calypso*, habrá que ver cuando los cuadros de profesores se modifiquen, si este hecho ha tenido que ver con los matices utilizados para mantener interés por esta manifestación. Otra anotación que se deberá tener en cuenta para un posible desarrollo de una siguiente etapa en la investigación de este tema es que, son instituciones privadas como San Marcus School quienes fomentan principalmente la *square dance*.

Si seguimos lo observado en los ciclos de charlas y conciertos realizados en la Casa de la Cultura en Limón por la Etapa Básica de la Sede Regional de Limón de la Universidad de Costa Rica y el Ministerio de Cultura, el *calypso* puede ser un elemento residual que se formó en el pasado y se encuentra en actividad dentro de los procesos culturales. Sin embargo, es emergente porque designa nuevos significados y valores, además las prácticas y las relaciones sociales se están transformando. Se anotó anteriormente como movimiento *calypsoniano* porque se puede ver en nuevos espacios donde se presenta, tiene una evolución musical y de letras constante, como se observó durante el trabajo.

Bibliografía

Acosta, L. (1982): *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.

- Álvarez Mata, F. (1987): *Historia y coreografía de la danza de la cuadrilla*. Departamento de Antropología—Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, San José.
- Bozzoli, M. E. (1995-96): “La población costarricense: diversidad, tolerancia y discriminación”, en revista *Herencia* (Universidad de Costa Rica), Vols. 7-8, págs 131- 148.
- Camara, E./Spargna, A. (1988): *Calipso musica popolare afrolimonense*. Materiali Etnomusicali CI Crocevia Sudnordi Records.
- Chang, G. (2003): *Nuestra música y danzas tradicionales*. Coordinación Educativa Cultural centroamericana. Libro 5 Serie. Culturas populares centroamericanas
- Fornet-Betancourt, Raúl (1994). *Hacia una filosofía intercultural latinoamericana*. Editorial DEI. San José.
- Foster, E A s. f. *El Charro*. Ediciones Limón Roots Vision, Limón.
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalva, México, DF.
- Monestel, M. *La Costa Rica negra: su historia a través del calypso*. Revista Nacional de Cultura, UNED N° 16 agosto 1992. págs 63-65
- Meléndez, C. y Duncan Q. (1993): *El negro en Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José, reimpresión.
- Michels U, (1996): *Atlas de la Música* Alianza editorial Madrid, España.
- Moreno Fraginalls, M (1977): *África en América*. Siglo XXI editores/UNESCO, México D. F.
- Palmer, P. (1994): “*Wa’apin man*”. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José.
- Prieto, E. (1978): “*Romanzas tico meseteñas*” Departamento de publicaciones Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. San José, Costa Rica.
- Saavedra Reyes, C. (1999): *Compendio de percusión afrolatina*. Editorial Fundación UNA, Heredia (Costa Rica).
- Salazar Salvatierra, R. (1984): *La música afrolimonense*. MCJD/MEP/DEA, San José.
- _____(1985). *Los instrumentos musicales afrolimonenses*. MCJD/MEP/DEA, San José.

Otros

- (1981) Grabaciones de discos del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- (2002) *Memoria en CDR del Primer Congreso de Música Afro-caribeña*. Limón, 27-28 de agosto.
- (2001 – 2202) Grabaciones de encuentro de investigadores y calypsonians.