

Procesos históricos de conformación del calypso costarricense

Historical processes of Costa Rican Calypso development

Processos históricos do desenvolvimento de Calipso costarriquenho

Ramón Morales-Garro

Antropólogo

Músico de calypso

Costa Rica

Recibido: 26/01/2022 - Aceptado: 15/04/2022

Resumen

Este artículo tiene como propósito describir los principales acontecimientos en la conformación del calypso costarricense, desde la llegada de los primeros afroantillanos para construir el ferrocarril a finales del siglo XIX hasta nuestros días, prestando atención a la identidad de los músicos de calypso y a las transformaciones que ha sufrido esta expresión cultural en su paso por diferentes periodos históricos a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI.

Palabras clave: Calypso, Limón, identidad, expresiones culturales.

Abstract

The purpose of this article is to describe the main events in the formation of the Costa Rican Calypso, from the arrival of the first Afro-Antilleans who came to build the Railroad at the end of the 19th century to the present day, paying attention to the identity of the calypso musicians and the transformations that this cultural expression has suffered in its passage through different historical periods throughout the 20th century and so far in the 21st.

Keywords: Calypso, Limón, identity, cultural expression,



Resumo

O objetivo deste artigo é descrever os principais acontecimentos no desenvolvimento da Costa Rica Calipso, desde a chegada dos primeiros afro-antilhanos a construir a Estrada de Ferro no final do século XIX até os dias de hoje, prestando atenção à identidade dos músicos calipso e às transformações que esta expressão cultural sofreu em sua passagem pelo século XX e até agora no século XXI

Palavras chave: Calypso, Limon, Identity, expressões culturais

El Calypso llegó para quedarse

Una vez, conversando con Mr. “Gavitt” Ferguson, le pregunté que cómo empezó a gustar del calypso, y me respondió:

Esas es una historia larga, pero como usted quiere, se la voy a contar. Cuando yo era pequeño ese calle era puro Zacate, no tenemos nada de carro ni nada de eso, solo mula y nada más, y en la tarde cuando ya está oscureciendo tal vez usted ve un grupito en un rincón cuando el tiempo es seco, cantando calypso y tocando... y como yo me gusta mucho la música, pequeño pero yo escucha a ellos, entonces, cuando yo va creciendo yo tenía un ukelele y yo toca y silva. (Walter Ferguson, comunicación personal, 7 de octubre del 2015)

Walter Ferguson nació en 1919, por lo que es muy posible que la anécdota anterior haya ocurrido

entre finales de la década de 1920 e inicios de 1930. De acuerdo con esta información, ya para la década de 1930 era común la práctica musical en la comunidad de Cahuita. Según Manuel Monestel (2005), por testimonios recogidos del mismo Walter Ferguson y otros calypsonianos como Alfredo Barahona “Lele”, Harold Royes y Herbert Ginton “Lenki”, también es factible pensar en dicha década como un momento en que ya se había establecido la práctica musical en Limón.

La génesis del calypso costarricense tiene mucho que ver con la vida en el campo, donde, después de la faena en los bananales o los cacao-tales no quedaba mucho que hacer, y al caer la tarde, entusiastas de la música se reunían en los patios a cantar y tocar las viejas canciones jamaquinas, que probablemente habían aprendido de sus padres y abuelos. Esas canciones se interpretaban a ritmo de mento.



El mento es el ritmo tradicional de Jamaica. Al igual que la mayoría de ritmos autóctonos de Latinoamérica y el Caribe, nació durante el siglo XIX combinando las tradiciones musicales africanas con las europeas y americanas. El mento es un ritmo muy similar al calypso. Sus instrumentos tradicionales son la guitarra, el banjo, la conga y la marimbula. Es el ancestro directo de otros ritmos jamaquinos que han tenido mayor relevancia como el ska y el reggae (Gooden, 2003).

El calypso fue el principal ritmo autóctono de las islas caribeñas de Trinidad y Tobago. Cobró notoriedad desde comienzos del siglo XX y rápidamente se convirtió en un fenómeno comercial. A partir de la década de 1910, obtuvo gran interés por parte de las disqueras estadounidenses como RCA y Columbia, que habían emprendido una búsqueda internacional de músicas exóticas (Alleyne, 2009; Monestel, 2005). En adelante las disqueras de ese país comenzaron a interesarse por esta música extravagante. El etnomusicólogo Shannon Dudley (2004) explica la arremetida comercial del calypso trinitario de la siguiente manera:

With the advent of the recording industry in the early twentieth

century, calypso also became a mediated “popular music” and the Trinidad version gained particular fame and influence in the Caribbean and internationally. Calypsonians from Trinidad made recordings in New York as early as 1912 and in 1914 Victor sent a recording expedition to the island. Decca and Sony later recorded many calypsonians as well. Trinidadian calypso enjoyed significant commercial success in the United States from the 1930s through 1950s. (p. 23).

Para la década de 1930, el calypso ya era un fenómeno en todo el Caribe y en los Estados Unidos. Músicos como Attila the Hun, Roaring Lion y Lord Executer aprovecharon su popularidad para adquirir fama internacional y popularizar el género (Alleyne, 2009; Cowley, 1985). Dos décadas más tarde se hicieron famosos internacionalmente algunos antiguos mentos jamaquinos a ritmo de calypso, como “Day Dah Light”, mejor conocido como “The Banana Boat Song” o “Jamaica Farewell” que fueron difundidos a nivel mundial por el artista neoyorkino de ascendencia jamaquina Harry Belafonte (Alleyne, 2009) y reforzaron la preponderancia del término “calypso” sobre “mento” para nombrar comercialmente a la



música que se producía en las Antillas Británicas.

El calypso limonense es el resultado de la diversidad de influencias culturales que impregnaron la costa caribeña de Costa Rica desde finales del siglo XIX. Los grupos inmigrantes procedentes de Jamaica principalmente, mezclaron la forma conocida de música con las de otras islas del Caribe y dieron origen a un sonido que es muy similar al del tradicional mento jamaiquino, pero con una identidad diferenciada. Al respecto, el calypsonian josefino Ulysses Grant comenta:

Yo siento que trajeron el calypso como sin estar totalmente siendo calypso todavía, sino que pasaba los inmigrantes que venían de Jamaica a trabajar que traían “Mento” y otro tipo de cosas, y también los que venían a trabajar con el ferrocarril que traían sus propias músicas y ritmos. Son esas dos vertientes hasta donde yo conozco. (Ulysses Grant, comunicación personal. 3 de Julio del 2017)

Es posible que a partir de la década de 1950, cuando el calypso de Trinidad y Tobago cobró fama internacional, haya empezado a llamársele también “calypso” al ritmo que se interpretaba en Limón a pesar de su evidente similitud melódica y consanguínea

con el mento jamaiquino. Al respecto, escribe Quince Duncan en el libro “El negro en Costa Rica”:

Es preciso aclarar que, en términos estrictos, el “calipso” jamaiquino y limonense en verdad “mixto”. Se basa en el “minto” jamaiquino, con influencia del calipso. El calipso original es más bien de Trinidad, sin embargo, en Jamaica en ese período y por razones comerciales se adoptó el nombre. En la costa centroamericana nunca hubo una rectificación histórica. (Duncan y Meléndez, 2005, p. 128)

Manuel Monestel (2005), sociólogo, interprete y estudioso del calypso limonense, agrega:

Ya en los años cuarenta también era conocido como calipso. ¿Por qué calipso? 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 calipso. El calipso 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 de que el mento de Jamaica era también calipso (p. 49).

Basándonos en los testimonios anteriores, podemos argumentar que



el calypso limonense se conformó durante la primera mitad del siglo XX con una fuerte relación con su antepasado jamaiquino: el mento jamaiquino y no tanto con el Calypso de Trinidad y Tobago; sin embargo, recibió el nombre de calypso por influencia del mercado. Situación que ocurrió de igual manera en la vecina Panamá, con la que siempre ha habido un intenso intercambio cultural:

La influencia del calipso panameño es patente en Limón. Este tipo de calipso también muestra grandes semejanzas con el mento; sin embargo, los músicos de Panamá adoptan una nomenclatura típica de la cultura del calipso de Trinidad, pues se hacen llamar calypsonians, adoptan sobrenombres como Lord Cobra o Lord Panamá, al estilo de los músicos famosos de la isla [Trinidad]. (Monestel, 2005, p. 61)

Otra razón que emparenta más al calypso limonense con el mento jamaiquino es la instrumentación que se utiliza. Lou Gooden (2003) describe a los conjuntos de mento de la siguiente manera:

The musical instruments used to play Mento are (non electrical) consisted of home-made banjos, clarinets (made from bamboo plants) and, or a five (a high-pitched flute-like instrument used

especially in marching bands) maracas (made from the calabash shells, a plant that grows wildly in Jamaica) the bass sounds comes from an acoustic box, with a dimension of about two or three feet square... The lead vocalist in these mento bands would be the person who play de banjo, who more that likely would be the leader, and harmony were by remaining members of the band. (p. 108)

Como menciona el autor, la instrumentación del mento se compone de banjo, clarinete, maracas y caja de sonido, o rumba box, y quien toca el banjo, usualmente también es el cantante. En las ilustraciones 3 y 4 se pueden observar la similitud entre los instrumentos que utilizan los Jolly Boys de Jamaica para tocar el mento, y Kawe Calypso de Cahuita –Costa Rica–, para toca el calypso limonense. En cambio, en el calypso trinitario siempre se han empleado complejas orquestas, que desde el principio tocaron al estilo del jazz estadounidense, en las que aparecen instrumentos grandes y costosos como el contrabajo y el piano:

From the 1920s through the 1940s many calypso recordings featured a jazz style instrumental accompaniment, sometimes including banjo, upright bass, piano, trumpet, and clarinet or saxophone (many includes violin as wee an



influence of the Venezuelan string bands). This reflected the international popularity of jazz and also attested to the fact that calypsonians were making recordings that sold not only in Trinidad, but in the United States and other countries. (Dudley, 2004, p. 43)

No existe ningún material fonográfico registrado de las primeras décadas del calypso limonense. Solo el testimonio y el estilo de interpretación musical de Walter “Gavitt” Ferguson nos pueden dar alguna pista de cómo se hacía en ese entonces.

La grabación más antigua que se conoce del calypso limonense la registró Alfonso William “Rayi” acompañado por Héctor Samuels y luego Harry Wesley en 1966 por Isabel Aretz. Estas evidencian la evolución que ha tenido el género con el pasar del tiempo. En ellas es notable la ausencia de elementos que hoy consideramos propios del calypso limonense, como por ejemplo el banjo. En lugar de banjo se utilizan dos guitarras, una como instrumento melódico y otra como bajo. Además se emplea una conga con un patrón percusivo simple, similar al del mento jamaicano (a diferencia del patrón de rumba o salsa que determina al calypso costarricense en la actualidad). En la percusión menor se escucha un güiro y una simple botella

de vidrio. Varias voces femeninas y masculinas bien trabajadas acompañan la de “Rayi” de forma similar a los coros “gospel” de las iglesias evangélicas. Al respecto del patrón percusivo, nos cuenta Ulysses Grant:

Con respecto a la forma de tocar conga hace falta analizar un poquito más, porque el instrumento de percusión que usa el mento jamaicano es una sola conga. Es una conga larga parecida a las congas estas altas que usan en Brasil, usted sabe que todo Brasil es Angola, los indios Angola del centro africano. Entonces la forma en que están trabajando los congueros más antiguos del calypso de Limón es muy similar a como usan los tambores de Angola, y también el mento, que es una sola conga, una sola, que no está llevando ningún tipo de base, sino que está rellenando y haciendo una serie de figuras, más que todo para adornar lo que está haciendo la base rítmica que hacen los otros dos instrumentos. (Ulysses Grant, comunicación personal. 3 de julio del 2017)

Continúa Ulysses hablándonos sobre las características del calypso limonense tradicional, y el valor de la letra de las canciones:

El formato acústico tiene que ver desde mi punto de vista con toda la tradición no solo del calypso



sino del resto de agrupaciones en Las Antillas, ninguno utilizaba micrófonos, sino que siempre, ese sonido pequeño, acústico, donde usted puede escuchar bien cada instrumento, y donde puede escuchar con claridad, lo que dice el cantante. Porque no solo en el calypso, en el mentó, en el Ska y en otro montón de ritmos tenemos, en el son cubano es muy importante la letra. La letra es importante. (Ulysses Grant, comunicación personal. 3 de julio del 2017).

Sobre la naturaleza del calypso, y la importancia de la letra, comenta Quince Duncan:

El calypso era sobre todo el baile de dominio popular. En Limón hubo calipsos propios. Nuestra memoria no ha querido concretizar uno de esos que oímos cantar de niños sobre Kesie Jones, un chofer de motocar que tras ganar el premio mayor se emborrachó y terminó en un puente a lo largo de la vía. Todo ese material se ha perdido, porque a la manera de los grandes intérpretes de jazz, los calipsos porteños eran improvisados. La mayoría de los músicos no sabían leer ni una nota. Pero a partir de sucesos diarios, improvisaban letra y música hasta combinarlos en un todo integral para deleite de los fanáticos seguidores. (Duncan & Meléndez, 2005, p. 129)

Al respecto de la importancia de la letra, Paula Palmer rescata la opinión de Walter Ferguson:

Con el calypso no importa si el cantante tiene mala voz; lo importante es la letra. Cuando empieza a cantar, todo el mundo escucha y se ríe. Ese es el toque del calypso: quiere que la gente se divierta con las letras y las rimas (Palmer, 2000, p. 360).

Es notable que algunos rasgos como la base percutiva, y la acústica del calypso han cambiado profundamente con el pasar del tiempo; sin embargo, sus intérpretes y compositores siguen respetando el valor que los antepasados le dieron a la letra de las canciones. Por sobre todas las cosas, un calypso debe tener una letra que relate algún hecho real, de forma entretenida y alegre.

Otro de los rasgos característicos del calypso costarricense, durante sus primeros años, fueron los duelos. En aquel momento, los cantantes se retaban unos a otros para descubrir quién podía crear una rima más consistente, por más tiempo, en duelos donde se agredían verbalmente uno al otro. Un calypsonian debía estar preparado mentalmente para hacer rimas elocuentes y poder crear bromas en segundos, con el objetivo de burlarse de su adversario



y entretener al público. Uno de los duelos más esperados debía haber puesto de frente a Walter Ferguson de Costa Rica y a Lord Cobra de Panamá; sin embargo, durante las visitas que hizo “Cobra” a Costa Rica nunca dio con Ferguson, quien comenta al respecto:

En ese tiempo había entonces, el hombre que yo va a enfrentarme es Lenny Berry, este tiempo, después que él fui y llegó a ser Lord Cobra, tiene alto nombre, todo el mundo lo quiere a él, yo le dice “No, yo no iba a enfrentarme con él”, yo le dice la verdad, él canta mucho, pero yo no tenía miedo para él. (Walter Ferguson, entrevista personal, 7 de octubre del 2015)

Algunos de estos duelos fueron grabados por radioemisoras panameñas, uno de ellos puede encontrarse en Youtube, en donde se enfrentaron Lord Cobra vs. Lord Kitty, ambos calypsonians panameños. También existe una canción titulada “Sparrow will never come back to Panamá” (Sparrow nunca volverá a Panamá), que fue compuesta por Lord Kitty como burla, a raíz de un duelo que tuvo con Mighty Sparrow (que en ese entonces era el calypsonian más famoso del mundo) y en el que Kitty salió triunfador.

Calypso: Crisis y resistencia

Durante la década de 1930 (década en que se comenzaba a desarrollar la actividad musical por parte de afrocaribeños en Limón) debió haber sido difícil ser afrocaribeño en Costa Rica. Philippe Bourgois recoge la siguiente información basándose en periódicos de la época:

La sociedad organizada alrededor de las operaciones en Panamá y Costa Rica durante el decenio de los treinta, fue también profundamente racista. En Puerto Limón, a los negros no se les dejaba entrar en los hoteles de blancos, y los cines tenían asientos segregados. En 1936 se prohibió a los negros la entrada a la recién terminada piscina municipal. Además, durante la depresión económica de esos años, los políticos adoptaron plataformas antinegras. (Bourgois, 1994, p. 140)

Al mismo tiempo, en el Valle Central, se comenzaba a delimitar una identidad musical nacional de acuerdo con parámetros eurofílicos:

El proceso de invención de la identidad musical costarricense se desarrolló entre los años de 1927 y 1938. Según explica la historiadora Vargas Cullell, la formación de este proyecto planteaba algunos problemas ideológicos en vista de la invisibilidad étnico-cultural que el modelo del



Estado-nación había realizado en torno al sujeto indígena y afrocaribeño, negando así cualquier posibilidad artística de hallar un ritmo o género autóctono que representara al sujeto colectivo nacional (Mondol, 2015, p. 47).

En la década del 1940, el Estado comenzó a integrar la población afrocaribeña en el Estado-Nación que se venía construyendo en Costa Rica. El Estado “moderno” que la mayoría de países de Occidente intentaron forjar desde el siglo XXI (Hobsband, 1987) Los encargados de “integrar a la nación” a los afrocaribeños fueron, en gran medida, los maestros. Los gobiernos de Rafael Ángel Calderón (1940 – 1944) y Teodoro Picado (1944 -1948) comienzan la construcción de escuelas en Limón, con la intención de conseguir dicha integración (Senior, 2011). La aculturación, promovida a través del sistema educativo dejó hondas raíces en la población afrocaribeña de aquel entonces, pues con el objetivo de homogenizar la cultura de la población, se comenzó a ridiculizar y prohibir el uso del inglés británico y del inglés creole (su lengua natal), así como otros aspectos distintivos de la cultura afrocaribeña.

Para 1948, después de la Guerra Civil, la segunda república, liderada por José Figueres Ferrer acoge

a todos aquellos afrocaribeños que quieran constituirse legalmente como costarricenses (Senior, 2011). Los descendientes de jamaicanos hasta ese entonces se habían considerado ciudadanos jamaicanos y, por consiguiente, súbditos del Imperio Británico¹, sin embargo, eran pocos los que reclamaban su ciudadanía legalmente, razón por la cual, muchos no eran ni jamaicanos ni británicos ni costarricenses; en realidad no tenían nacionalidad.

El calypso durante la primera mitad del siglo XX fue una música característica de las comunidades afro que habitaban Costa Rica. Se cantaba en inglés caribeño. Se tocaba en los patios de las casas por las tardes, en *pick nicks* y actividades similares. La función social del calypso, en aquella época, estuvo más relacionada con una necesidad de expresión y de vinculación cultural con Las Antillas, que como un espectáculo masivo y una forma de subsistencia para los calypsonians (Monestel, 2005). El calypso era un elemento

¹ La situación migratoria de los afrocaribeños de origen jamaicano pudo haberse agudizado de no haberlos acogido el gobierno de Costa Rica como ciudadanos de la segunda república, pues en 1958 Jamaica dejó de ser una colonia británica para formar parte de la Federación de las Indias Occidentales hasta 1962, cuando se independizó definitivamente de Inglaterra. Este hecho les hubiera dejado desamparados a nivel legal.



de cohesión social y cultural, que se empleaba en actividades donde asistían personas afroantillanas. Al respecto comenta Manuel Monestel:

El calipso de 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 pic nics, en bares y pulperías y en el carnaval. (Monestel, 2005, p. 83)

El testimonio del calypsonian Sergio Morales “Flee” corrobora lo anterior:

Yo me acuerdo del calypso. El calypso siempre se tocó con los mayores de edad, después de 40, 50 años, en los pick nick, en los patios. Los pick nick eran las fiestas que se hacían en los patios. En eventos en el Black Star Line, con la danza que llaman la danza cuadrilla. El calypso lo tocaban en fiestas privadas en la casa, en el Blacks, en los pick nick, o fiestas en lugares pequeños, ya en los bares no, porque en los bares se tocaba ya con música amplificadora (Sergio Morales “Flee”, comunicación personal, 3 de julio del 2017).

A partir de 1948, da inicio la tradición del Carnaval de Limón, traída por motivación de Alfred King, un limonense que había vivido los carnavales de Panamá años antes mientras trabajaba en el Canal y decidió replicarlos en Limón. Para la década de 1960 los calypsonians se organizaban en grandes comparsas como la “Lobsterband” o la “Skeleton” que competían entre sí para obtener premios. Algunos de sus integrantes como Cyril Silvan, adquirieron estatus de celebridades y aún hoy gozan de fama local y sus canciones son recordadas en la memoria de los limonenses. En el libro “Wa’pin man” Paula Palmer rescata el testimonio de Selven Bryant:

Miles de limonenses que emigraron a Panamá para trabajar en la zona del Canal durante la Segunda Guerra Mundial, conocieron y disfrutaron allá los Carnavales de Colón. Y al volver, a finales de los años 40, introdujeron la costumbre en Limón. Al principio y hasta los años 70, los Carnavales limonenses fueron una fiesta provincial cuya atracción más sobresaliente la constituían las competencias entre los cantantes locales de calipso. Esas justas hicieron famosos los calypsonians cahuiteños Edgar Hutchinson (conocido como Ollé o Pitún) y Walter Ferguson (conocido como Mister Gavitt). (Palmer, 2000, p. 357)



El mismo “Gavitt” Ferguson se refiere al carnaval de la siguiente manera:

En Limón siempre tenemos carnaval, casi final el año. Y yo creo que octubre, yo creo. Entonces todo de aquí que le gusta la música, trata de guardar su dinerito para ir a Limón a pasar esos cuatro días de carnaval. Yo también a veces, pero no mucho porque no tenía dinero, pero yo me gusta ir también a ver los carnavales y ellos cantan mucho, calypso también. Entonces me gusta mucho ir cuando es posible, si no es posible no va. Pero cuando yo va, oí ellos cantando calypso, me gusta mucho, y después ellos sepa que yo canta calypso, y siempre hay mucho viene a buscar a mí “Quiere que usted vaya allá” pero yo nunca fui en los carnavales. (Walter Ferguson, comunicación personal, 7 de octubre del 2015).

Podría considerarse el lapso histórico entre 1948 y mediados de 1970 como la época dorada del calypso limonense, en que los calypsonians adquirieron fama y sus canciones se volvieron tan populares, que algunas de ellas perduran hasta nuestros días en la memoria de los limonenses y, en los repertorios de las nuevas agrupaciones que no pueden olvidar tocarlas porque el público las exige (Monestel, 2005). También fue la época de reconocimiento del

Estado costarricense a la provincia de Limón. Un hecho simbólico que puede constatar lo anterior, ocurrió en 1964, año en que se añadieron las estrellas de Limón y Puntarenas al Escudo Nacional (Murillo, 1995).

Durante el último tercio del siglo XX el Carnaval de Limón se volvió un evento comercial, y comenzó a recibir financiamiento de grandes empresas, lo cual permitió la contratación de agrupaciones de música tropical internacionalmente famosas, en detrimento de las comparsas de calypso. Al respecto Paula Palmer escribió en 1986:

Los calypsonians locales ya no pueden competir con los grandes conjuntos panameños y portorriqueños que tanto atraen al público y son pocos entonces lo que se sienten estimulados a seguir componiendo calipsos. (Palmer, 2000, p. 358)

Como consecuencia, los adeptos del calypso se fueron desvaneciendo. Esta situación hizo entrar al calypso de Puerto Limón en una situación vulnerable hacia finales de la década de 1970 cuando la mayoría de sus intérpretes se estaban retirando y no había jóvenes que quisieran continuar haciendo calypsos (Monestel, 2005).

En el año 1976 se construye el puente sobre el río La Estrella en Penschurt,



posibilitando que el Caribe Sur de Costa Rica reciba turistas de todo el mundo (Palmer, 2000). A los pocos años el turismo se convertiría en uno de los principales motores económicos de la región. Poco a poco el calypso se fue transformando en un servicio turístico.

Precisamente a inicios de esa década, Walter Ferguson recibió, como regalo de un hijo que vivía en los Estados Unidos, su primera grabadora, con la cual realizó centenares de cassettes, que se sentaba a grabar uno por uno, de manera artesanal, para vendérselo a cada turista que le pedía.

El calypso siguió siendo una manifestación cultural de importancia social en el Caribe Sur. Los jóvenes de Cahuita y Puerto Viejo se organizaron en sus propias bandas dando paso a una nueva generación de calypsonians, en Cahuita a cargo de Reynaldo Johnson con su grupo “Ashanty”, y en Puerto Viejo a cargo de Mateo White. Un rasgo importante de estas agrupaciones que surgieron en de la década de los ochenta fue su vinculación con la cultura rastafari, y la hibridación musical con el reggae que el cantante jamaicano Bob Marley había puesto de moda a inicios de la década en todo el mundo (Monestel, 2005; Palmer, 2000).

Sobre la importancia social del calypso, la profesora Haydee Jiménez recuerda la lentitud con que llegaban las noticias del interior del país a Puerto Viejo, y como cada una de ellas daba oportunidad a los calypsonians para divulgarla en forma de canciones improvisadas:

En Puerto Viejo no se tenía radio, televisión, no había internet, no había esas cosas, entonces el calypso te contaba “alguien que vino en el bus contó que el presidente le pasó no se qué...” ¡Facatelas! Salía ahí una cancioncilla improvisada. Entonces esa historia que nos dicen que el calypso es el reportero del pueblo, que el calypso cuenta anécdotas, o que parte como un resumen, como algo de la historia de lo que esté pasando, definitivamente yo lo viví en Puerto Viejo. (Haydee Jiménez, comunicación personal, 28 de junio del 2017).

El calypso en la década del 1980 seguía teniendo una importancia notable como “noticiero oral” en el Caribe Sur de Costa Rica. Para ese entonces todavía no se había grabado profesionalmente, más que en un par de álbumes recopilatorios realizados por el Departamento de Antropología del Ministerio de Cultura.

No es sino hasta finales de la década de 1990 cuando los grupos de



calypso consiguen acceso a estudios de grabación y crean producciones discográficas comerciales. A continuación enumeramos los principales discos de calypso realizados en Costa Rica:

El calypso, desde su establecimiento como práctica cotidiana en Costa Rica alrededor de la década del 1920, hasta la década de 1980, fue una manifestación cultural importante y necesaria para lo que Erick Hobsbawm llama “comunidades reales (2005, p. 158), comunidades con una herencia genética y cultural diferente a la de otras comunidades de la nación costarricense, conformadas por herederos de afroantillanos que llegaron para construir el ferrocarril y luego de ello permanecieron en el litoral caribeño. A partir de 1980, el calypso comienza a perfilarse como un fenómeno de alcance nacional (comienza a migrar de la costa caribeña al resto del país) y a regirse por lógicas económicas que antes no existían, situación que analizaremos más adelante.

Referencias

- Alleyne, M. (2009). *Globalisation and Commercialisation of Caribbean Music. Collegium*. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Science 6. Helsinki Collegium for Advanced Studies. Helsinki.
- Bourgois, P. (1994). *Banano, etnia y lucha social en Costa Rica*. Editorial del Departamento Ecuménico de Investigaciones. San José.
- Cowley, J. (1985). *West Indian Gramophone Records in Britain: 1927-1950*. Occasional Papers In Ethnic Relations, No. 1, Centre for Research in Ethnic Relations. Coventry.
- Dudley, S. (2004). *Carnival music in Trinidad. Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press. Nueva York.
- Gooden, L. (2003) *Reggae Heritage: Jamaica's Music, History, Culture & Politics*. 1st Book Library.
- Hobsbawm, E. (1987) *La Era del Imperio (1875-1914)* (1.ª reimpresión, 2009). Grupo Editorial Planeta.
- Kühn de Anta, F. (2006). *Walter Ferguson "El rey del calypso"*. Editorial de la Universidad Estatal a la Distancia.
- Monestel Ramírez, M. (2005). *Ritmo, canción e identidad: Una historia sociocultural del calypso limonense*. Editorial Universidad Estatal a la Distancia.
- Mondol, M. (2015). *Tango, arrabal y modernidad en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.



- Palmer, P. (1986) *“Wa’pín man” La historia de la costa talamanca de Costa Rica, según sus protagonistas* (Primera reimpresión. 2000). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Senior Angulo, D. (2011). *Ciudadanía afro-costarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. Editorial Universidad Estatal a la Distancia.
- Vargas Cullel, M. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: Música en Costa Rica, 1840 – 1940*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

