

Acerca del cancionero limonense

Gerardo E. Meza Sandoval

Universidad Nacional de Costa Rica

Recibido 10/12/2013-Aprobado 07/02/2014

RESUMEN

Este artículo pretende generar un acercamiento a producciones musicales de actores limonenses y busca dar respuesta a inquietudes que se han generado en torno a temáticas como la resistencia y la liberación. Se escogieron dos géneros diferentes: el calypso y el rap, especialmente por sus condiciones de producción.

Palabras clave: calypso, rap, cancionero limonense, resistencia

ABSTRACT

This article attempts an approach to musical productions of actors from Limón and seeks to respond the concerns that have been generated around topics such as resistance and liberation. Two different genres (calypso and rap) were chosen, especially for their production conditions.

Keywords: calypso, rap, Songs from Limón, resistance

Introducción

En la nueva investigación musicológica latinoamericana se analizan temas que ligan la música popular a la violencia, la exclusión social y al cuerpo (Gonzales, 2008). Por su parte, el historiador Juan José Marín (2009) ha realizado aportes en temas de música popular costarricense relacionados con la perversión y la subversión.



Dentro de esta línea, el presente trabajo surge a partir de una pregunta que se me planteó en una exposición sobre la influencia cultural de la iglesia no católica del Caribe costarricense, así como por la aproximación a diversa música que suena en la ciudad de Limón. Si en aquella ocasión la pregunta no se pudo contestar, esta vez intentaré una respuesta.

Se ha pensado que existe un cancionero limonense que abarca diferentes manifestaciones como el calypso, la cumbia, la salsa, el reguetón, el coral y el rap, todas producidas por diferentes actores limonenses.

La pregunta que intento responder es si existe un discurso de resistencia o de liberación en la canción limonense. De ser así, este discurso buscaría romper con la discursividad y la práctica hegemónicas, excluyentes, agresivas y racistas. Es necesario analizar a qué se resiste el productor limonense, de qué se libera, si este es el sentido de su música.

Por discurso de resistencia se entiende una manifestación que contenga algún grado de oposición contra la hegemonía impuesta desde el poder del Estado y otras instituciones: la policía, el hospital, la cárcel, la iglesia católica, la escuela. Cabe recordar que la resistencia es una práctica constante en la historia de Limón, donde se han desarrollado dos espacios, uno rural y otro urbano (Hernández, 1999). En esta práctica se puede analizar y detectar si la apropiación de materiales ayuda a filtrar elementos extraños y domesticarlos en un nuevo uso e intercambio.

En Limón se han observado diferentes grados de resistencia al poder, entre los observados están el tortuguismo de las oficinas de gobierno y el uso del mekateliw o inglés criollo limonense en la comunicación verbal, así como ciertos elementos que se destacan en algunos cancioneros.

En trabajos anteriores he mencionado que la música no es para el limonense un pasatiempo únicamente. La música para la cultura negra, y en las regiones de su influencia, es más que eso: es un arma de resistencia y una celebración de la vida (Meza, 2010). Durante el desarrollo del actual trabajo se hará referencia a dos tipos de producción que considero alternativas: el calypso y el rap. En estas se puede observar cómo se celebra la vida y se resiste.

Condiciones de los materiales abordados

Los estudios culturales han abierto un espacio para acercarse, con nuevas perspectivas, a configuraciones culturales a partir de las prácticas y los diversos modos de apropiación de los diferentes grupos sociales. En este sentido, los materiales abordados en este estudio surgen en una condición cuestionadora y de lucha por preservar los valores de justicia. A

la vez, se puede reconocer que son manifestaciones musicales con usos que la cultura hegemónica quiere desvirtuar e ignorar. En todo caso, me acerco a textos que, por su ambigüedad, permiten generar distintas lecturas.

El trabajo que me he propuesto realizar abarca solamente un segmento de la producción cultural limonense y tiene en cuenta que el patrimonio de los pueblos es de tipo procesal. En este sentido, retomo la consideración sobre las maneras diferentes de ver la cultura, en las que el concepto de oposición entre lo tradicional y lo moderno ha ido cambiando por un acercamiento a partir de elementos procesales, como lo arcaico, lo residual y lo emergente (García, 1989).

Lo arcaico es lo que pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre de un modo intencionadamente especializado. En cambio, lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo emergente designa nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales.

El calypso limonense

La cotidianidad es el motivo de mayor importancia en la temática de los calypsos. En ellos aparecen elementos relevantes de la cultura negra: comidas, bebidas y sus usos; problemas raciales y hechos notables que impactan o impactaron en determinado momento. Son, efectivamente, crónicas cantadas de los diversos aspectos de la realidad y de las circunstancias del limonense, en las que el negro es el personaje central de esa realidad y circunstancia; así que cada pieza es un verdadero capítulo del libro de su vida.

El calypso es un tipo de canción que ha sobrevivido desde la época colonial en algunas Antillas de influencia inglesa, Trinidad, Jamaica y Bahamas, y que llegó a las costas de América Central y Limón con la inmigración.

En este sentido, y porque la colectividad tiene una importancia especial en la tradición negra, se ha pensado que el calypso es colectividad, es sociedad y agrupamiento. Esto se confirma con el hecho de que la tradición del calypso nació del evento colectivo, grupal, y luego experimentó transformaciones. Esto se puede apreciar en Guápiles, Cahuita y Limón, donde 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. En la entrevista realizada por la profesora Haydee Jiménez al señor Linford A. Levisé él comentó que

La música Calypso viene de nuestros antepasados y se refería a vivencias cotidianas de nuestros abuelos que venían de Jamaica, cuestiones de parejas, del trabajo, eso lo recopilamos y además siempre que hacemos



la música propia la hacemos sobre eventos, catástrofes, como la del río Reventazón que se la hicimos por unas inundaciones, otra como la del perro «Caramba» de Miss Cinthya jamaicana, que cada vez que caía un coco, él se iba a recogerlo entre el hocico. De eso se trata la música del Calypso de representaciones, de vivencias (Jiménez, 2009).

El recurso de opinar sobre acontecimientos lleva al calypsonian a dar una visión personal, particular, muchas veces opuesta, de distintas maneras, a la hegemonía, y coincidente con la minoría negra. El calypsonian se encuentra inmerso en una trayectoria de cantores que reflexionan y manifiestan su sentir en los textos que construyen. Por esta razón, el texto verbal es fundamental (Barzuna, 1996).

Al desarrollarse los grupos de calypso se establece una relación con los colectivos y sus eventos. En el grupo de calypso en sí, como colectividad, cada miembro cumple un papel importante en el aporte de creatividad al arreglo, sea en su improvisación, la base rítmica o en su participación armónica.

El calypso es comunicación abierta: en las producciones de la cultura negra la gestualidad, el baile y el canto son un todo indivisible; mientras se informa, se baila y canta. En esa comunicación con el grupo y la comunidad se refuerza la vida, pero igualmente oculta, defiende y agrede. El calypso, a pesar de los giros que pudo haber sufrido, sigue informando. La comunidad ha sido fundamental para recrear una tradición, es con la comunidad que se ha podido oponer resistencia a la dominación cultural, religiosa y económica (Moreno, 1977). Con ella se protege al ser humano.

Pero aún más, el calypso es una autoliberación, es una celebración de la vida en el círculo de la vida. La vida y la muerte conforman un círculo, en este se confirma la vida al reiniciarla cada vez. Se nace en África, se muere en el barco esclavo y se renace en un nuevo continente, en el que se transforma la vida. Aun en el nuevo continente se nace esclavo y se transforma en una liberación.

De acuerdo con Muamba Tujibikile (1990), en la cultura negra «todo se hace para vivir plenamente libre y liberado» (p. 23). Así, el dominicano, el caribeño y el limonense trabajan, estudian, se afanan y luchan por subsistir y sobrevivir, poniendo la vida por encima de todo. La totalidad de su ser clama, grita, revienta libertad. Liberación de la esclavitud pasada, afirmación de su ser, liberación de la pobreza, afirmación como dueño y sujeto de su vida, su propia vida (Tujibikile, 1990).

Es por lo anterior que se puede hablar de un discurso de liberación y resistencia en el calypso limonense. El discurso que se expresa en los

calypsos forma parte de una praxis de resistencia social y religiosa de los pueblos afroamericanos (Fornet, 1994; Ruiz, 1988; Hernández, 1999), de la cual participan buena parte de los compositores e intérpretes del calypso.

Al seguir el sentido expresado en los párrafos anteriores se observa que los calypsos de Buda, cantante afrolimonense, resaltan la negritud y, a través de esta, se vinculan a lo africano en la rítmica, en el indicio de costumbres. Él también introduce temas como la injusticia social, el racismo, la explotación humana y ecológica, además critica instituciones de la estructura estatal costarricense. Otro tema recurrente en sus piezas tiene que ver con el problema fitosanitario del cacao. En su caso, con una vida totalmente marginal, vivió en carne propia el problema carcelario y el hospitalario.

También el calypso canta a personajes de la comunidad, como uno de los calypsos de Reginald Kenton (Shanty), calypsonian limonense, en el que se narra la historia de aquel negrito alajuelense que quemó el mesón de Rivas para liberar a toda Centroamérica. O uno en el que canta las victorias del limonense que viene dejando perdidos en su carrera a los campeones de los países grandes, un calypso que festeja los triunfos del atleta Nery Brenes, velocista afrocostarricense nacido en Limón. En el calypso se recuerdan personajes de la tradición oral africana como Anancy, presente en el calypso de Ferguson que cuenta sobre la fiesta de Tacuma y Anancy. Otro tema tocado por los nuevos calypsos es el de la diversidad étnica limonense, como la pieza de Sergio Morales (Fly) *Soy limonense*.

Como mencionó Levisse en la cita reproducida más arriba, el calypso viene de sus antepasados y tiene la característica de ser residual; se formó en la tradición ancestral negra y todavía se encuentra en actividad dentro de los procesos culturales limonenses, como se pudo apreciar en los casos de Levisse, Shanty y Fly.

Rap limonense

Como señalé antes, existen producciones emergentes con nuevos significados y valores, este es el caso de las producciones de un grupo de jóvenes cuya situación cabe dentro de las nuevas prácticas y construye nuevas relaciones sociales y textuales. Además, en sus piezas se encuentra una articulación entre las raíces locales y lo global.

Es en el rap limonense donde se puede encontrar una de las manifestaciones más provocativas al comentar eventos y catástrofes del acontecer cotidiano.

El narrador de historias de África Occidental, llamado *griot*, cuenta la historia de la forma que lo haría un poeta o un músico vagabundo. Un



griot es un narrador-poeta depositario de la tradición oral, y debe conocer muchas canciones tradicionales sin equivocación; también debe tener la habilidad de improvisar sobre eventos actuales, incidentes de azar y todo aquello que le rodea. Su ingenio puede ser devastador y su conocimiento de la historia local formidable. Utiliza su habilidad vocal también para contar chismes, sátiras o hacer comentarios políticos.

Este antecedente ancestral de la tradición negra llegó hasta el calypso y el rap. Este último es un tipo de recitación rítmica con rimas y juegos de palabras surgido a mediados del siglo XX entre la comunidad afroamericana de los Estados Unidos. Es uno de los cuatro pilares fundamentales de la cultura hip hop, de ahí que a menudo también se lo llame metonímicamente, y de forma imprecisa, hip hop. Aunque puede interpretarse a capela, sin acompañamiento de instrumentos musicales, el rap va normalmente acompañado por un fondo musical rítmico conocido con la voz inglesa *beat*. Los intérpretes de rap son y se comportan como maestros de ceremonias (los MC). Los temas que trata el rap tienen que ver con lo político, lo racial y la igualdad social.

A inicios de los años noventa fue considerado un género propiciador de la violencia y la drogadicción. Según un estudio realizado por Barry Shank (1996), en ocasiones la clase dominante ve la música contestataria con temor; este fue el caso del desprestigio de la música rap, a la cual se le achacó ser un desencadenante de una de las peores revueltas étnicas de los Estados Unidos.

Otro tema tratado en el rap es la represión policial y su corrupción; este es el caso de algunas producciones del rapero limonense conocido como Toledo, quien se pronuncia contra la corrupción de la policía de tránsito.

En el caso de Néstor Navarrete, a la manera del griot, realiza comentarios políticos sobre la problemática que más preocupa a su país: la corrupción. En la dirección <https://soundcloud.com/atem506/nesta-mensaje-directo-a-l> se puede encontrar *Mensaje directo* (A&L Records, 2013), una pieza en la que el autor, a través de un monólogo, cuestiona a la Presidenta de la República Laura Chinchillay a su partido político.

Linford A. Levis decía en la cita mencionada que la música calypso se refiere a vivencias cotidianas, y que siempre que se hace música propia es sobre eventos y catástrofes. El joven rapero limonense manifiesta esa necesidad de comunicar su afán, de reflexionar y manifestarse sobre el trabajo, el estudio, su lucha por subsistir y sobrevivir en un país que cada vez limita más las posibilidades de su grupo social. Es a través del espacio que le permite su modelo, su pieza, que intenta ser escuchado por quienes sustentan el poder. El rap, según su discurso, «es un sentimiento, es la voz del pueblo» (A&L Records,

2013), entonces con su pieza se convierte en el mensajero a través del cual ese pueblo silente encuentra un trasmisor de su mensaje. Ese pueblo que por temor a ser agredido se reserva sus preguntas sin respuesta, pero que serán transmitidas por su maestro de ceremonias, quien no teme a las amenazas latentes.

Como en los calypsos de Levisé, el rapeo de Néstor habla de eventos y catástrofes, por lo que el rapero es una especie de periodista y comunicador social. Con su composición *Mensaje directo* retomó las preguntas directas de otros comunicadores sociales, a quienes la ciudadanía ve por los medios masivos, y las reelaboró en una ceremonia con una discursividad que contiene elementos de autoliberación a través del canto y el cuerpo, en la que él es el gran maestro, el mago, el intocable. Utiliza, además, otros escenarios en los que jóvenes y adultos, durante el espectáculo, se contagian del ritmo y el movimiento en una celebración total.

Para Isabelle Marc Martínez (2010), en el campo de la música popular se puede hacer una operación intertextual denominada *recuperación* o *reversión*, y que consiste en tomar posesión de una canción o pieza instrumental, un texto construido por otro artista o en un contexto diferente, introduciendo distintos cambios en la nueva interpretación, pero donde la idea original permanece reconocible en cualquier momento. En términos generales, según esta autora, la cultura del hip hop es la cultura de la apropiación constante. En este sentido, la reelaboración de textos realizada en la pieza analizada establece una relación entre la producción de Nesta y el rap francés. El ensamblaje realizado en *Mensaje directo* contiene elementos de la cotidianidad, políticos, mediáticos y afrocostarricenses.

La lectura y apropiación de las frases cuestionadoras del editorial de una emisión del noticiero de Canal 7 adquieren otro sentido cuando se modifican en la construcción realizada por Néstor; otro en la apropiación que hacen los que escuchan su propuesta durante una manifestación en la calle; y otro cuando la escucha un universitario en su computador.

No es, sin embargo, el único productor limonense de su género que arremete contra la crisis del país y de su provincia, también Sheridan y Mike Joseph participan en esta forma de expresión. La casa de Producciones Marcus Herron Forbes grabó la pieza *Take it from the east side of someone who lives in the real OMBLIGO de COSTA RICA* del rapero Sheridan. En esta canción el narrador ve su Limón como el ombligo del país, por donde entra y sale riqueza, pero se lamenta de que sea una provincia en total abandono, a la que, una y otra vez, el Gobierno le hace promesas que no cumple.



Por otra parte, en el video, dirigido y editado por Christian Salazar Brayant de Positive Studio, Mike Joseph y Chris cantan *Una situación bien crítica*. El video muestra escenas de la ciudad de Limón especialmente marcadas por el abandono imperante. Las ruinas del hotel Las Olas son el escenario principal para simbolizar ese estado patético en el que «todo el mundo la está viendo ruff» (2013).

Los simbolismos de la canción se notan desde el inicio mismo del video con la imagen de un gato negro rebuscando entre la basura. El escenario del hotel ruinoso se traslapa con la ciudad, cuyas imágenes la presentan en total decadencia. De lo cual se desprende que no solo la gente «la está viendo ruff», sino los animales y los edificios. Además, el gato negro simboliza la mala suerte de la ciudad abandonada por el poder hegemónico.

Es interesante mencionar, además, la utilización de versos asonantes cuando se dejan palabras claves incompletas, generando un doble sentido. Finalmente, cabe anotar que es un texto poco más que bilingüe, ya que al entrecruzar el inglés criollo con el español se genera una nueva lengua.

Conclusiones

Con las apropiaciones musicales analizadas se observa que el productor limonense se resiste constantemente ante la exclusión social, construye una liberación contra el racismo y la violencia. Hace una crítica a las instituciones estatales, con lo cual plantea la necesidad de motivar una transformación.

Queda claro que en las producciones culturales limonenses abordadas se encuentra una constante a la resistencia contra los embates de las transnacionales y el Gobierno.

La apropiación de materiales ayuda a filtrar elementos extraños para domesticarlos en un nuevo uso e intercambio, tanto en el calypso como en las producciones de los raperos.

El discurso del cancionero limonense abordado (calypso y rap) busca romper con la discursividad y la práctica hegemónica agresiva y racista.

Para esto el texto verbal continúa como elemento fundamental, tanto en el calypso como en las nuevas producciones de rap.

Al acercarse a las producciones de Néstor Navarrete, Sheridan y Mike Joseph se encuentra una raíz en la tradición ancestral, y a la vez una articulación entre las raíces locales y lo global.

Hay una denuncia común captada desde la reiteración en las reflexiones

de estos cantores abordados, esa constante hace incisivo el mensaje: es una vergüenza cómo nos engañan y mienten desde la estructura del poder.

Bibliografía

- Barzuna, G. (1996). *Cantores que reflexionan*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Fornet, R. (1994). *Hacia una filosofía intercultural latinoamericana*. San José, Costa Rica: Editorial DEL.
- García, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. D.F., México: Editorial Grijalbo.
- Gonzales, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿la gallina o el huevo? *Trans-Revista transcultural de música*, (12), 1-14. Recuperado de: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articulos/Los%20estudios%20de%20musica%20popular%C2%A0%20y%20la%20renovacion%20de%20la%20musicologia%20en%20America%20Latina.pdf>
- Hernández, O. (Enero-junio, 1999). De inmigrantes a ciudadanos hacia un espacio político afrocostarricense (1949-1998). *Revista de Historia*, (39), 207-245.
- Jiménez, H. (Noviembre, 2009). Entrevista realizada a Linford A. Levis L. [Comunicación electrónica].
- Marín, J. J. (2009). *Melodías de perversión y subversión. La música popular en Costa Rica 1932-1960*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater.
- Marc, I. (2010). L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français. *Trans-Revista transcultural de música*, (14). Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/8/l-rsquo-intertextualite-sonore-et-discursive-dans-le-rap-francais>
- Meza, G. (2010). *Sonidos Mágicos (Cultura afrolimonense)*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater.



Moreno, M. (1977). *África en América*. D. F., México: Siglo XXI editores/UNESCO.

Ruiz, M. T. (1988). *Racismo, algo más que discriminación*. San José, Costa Rica: Editorial DEI.

Shank, B. (1996). Fears of the White Unconscious: Music, race and identification in Censorship of “Cop Killer”. *Radical History Review*, (66) 124-145.

Tujibikile, M. (1990). *La resistencia cultural del negro en América Latina. Lógica ancestral y celebración de la vida*. San José, Costa Rica: Editorial DEI.

Video

Mike Joseph y Chris (2013). *Una situación bien crítica* [video musical dirigido y editado por Christian Salazar Brayant, Positive Studio]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=We112MAb4cU>

Audio

Nesta (2013). *Mensaje directo* [canción grabada por A&L Records]. Recuperado de: <https://soundcloud.com/atem506/nesta-mensaje-directo-a-l>

Sheridan. *Take it from the east side of someone who lives in the real OMBLIGO de COSTA RICA* [canción]. Fuente facilitada por el autor.