

Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita

Valeria Grinberg Pla¹

Me teacher love me so well
She want to educate me
You must learn to read and spell
This is the word good [...]
Teacher I don't understand
What you doing to me
If you want to be a man all you do is good [...]
I thought I had an education
I want to go to university
They only call me as simpleton
All I knew was good
And ah bawl out good
Walter Ferguson (*Good* ed. en *Dr. Bombodee*)

Recepción: 13 de agosto de 2007 / Aprobación: 25 de octubre de 2007

Resumen

En este trabajo se discute el potencial contestatario del calypso limonense, así como los modos en los cuales el calypso es un medio para afirmar la identidad

Abstract

This article discusses the anti-establishments potential of the calypso in Limón as well as the ways in which calypso asserts the cultural identity of afro-

cultural de los afrodescendientes frente a la cultura blanca y mestiza de Costa Rica. En particular, se analizan las representaciones de los afrodescendientes en los calypsos de Walter Ferguson. Se propone entender el calypso no solamente como un género musical, sino también como una forma de literatura oral del caribe costarricense y en ese sentido se lleva a cabo una lectura de dichos calypsos en el contexto de otros textos literarios de y sobre afrodescendientes en el caribe costarricense. La cultura del calypso – tal como se la describe en este artículo – demuestra la existencia de una literatura oral y una música afrocostarricense en diálogo crítico con la cultura del mainstream costarricense.

Palabras clave

Calypso / Afrodescendientes / Caribe costarricense / Literatura oral / Walter Ferguson

descendants standing up to Costa Rica's white and mestizo culture. In particular, it looks closely at the representations of people from African descent in Walter Ferguson's calypsos. The aim of this article is to understand calypso not just as a musical genre, but also as a form of oral literature within the Costa Rican culture. In this sense, it proposes a reading of calypsos in the context of other literary texts dealing with the Costa Rican Caribbean. The culture of calypso – as shown in this article – demonstrates the existence of an Afro Costa Rican oral literature and music in critical dialogue with the Costa Rican mainstream culture.

Key Words

Calypso / Afro Costa Ricans / Costa Rican Caribbean / Oral Literature / Walter Ferguson

Pre-texto

En el año 2002, la periodista y narradora mexicana – residente en Costa Rica – Yazmín Ross y el director de cine italiano Luciano Capelli producen el disco compacto *Babylon*, el cual contiene grabaciones originales en vivo del músico afrodescendiente Walter “Gavitt” Ferguson. Sin duda debido a la buena acogida de *Babylon*,² un año más tarde, Ross y Capelli produjeron un segundo disco compacto con composiciones de Walter Ferguson, titulado *Dr. Bombodee* (que además contiene dos temas que no son de su autoría). El músico costarricense Manuel Monestel, quien ade-

2 El booklet de *Dr. Bombodee* menciona que las dos primeras ediciones de *Babylon* se agotaron en pocos meses.

más ha llevado a cabo una profunda investigación sobre el calypso limonense a la que me referiré más adelante, escribe una breve introducción para *Babylon* que acompaña la presentación de Yazmín Ross. En esos momentos, a sus 83 años de edad, Walter Ferguson continuaba componiendo, tocando y cantando calypsos en Cahuita, pequeña población situada a 1 sur de Limón en la costa caribe de Costa Rica de donde es oriundo.³ Si bien aceptó la propuesta de Ross y Capelli de grabar un disco con sus calypsos, no quiso trasladarse a un estudio de grabación, sino que prefirió que lo grabaran en su entorno habitual. Así lo explica Yazmín Ross en el booklet que acompaña el cd:

Walter Ferguson nunca saldrá de Cahuita a dejar su testamento musical en un estudio de grabación. Ningún discurso de trascendencia iba a convencerlo. [...] Convencerlo no fue fácil,

3 Según se indica en el booklet de *Dr. Bombodee*, Walter Ferguson nació en 1919 en Guabito, Panamá, pero vive en Cahuita desde su infancia, a donde su padre se trasladó debido a su empleo en la compañía bananera. Este dato que parecería puramente anecdótico aporta un dato interesante sobre Walter Ferguson: primero, su familia migró dentro del caribe, y segundo, al menos su padre trabajó para la bananera. Ambos hechos son constantes en las biografías de muchos afroantillanos que determinan el carácter transnacional de la identidad de los mismos (al respecto véase también Monestel, Manuel. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia. 2005, pp. 42-45.) Para un análisis de la relación de las migraciones de los afrodescendientes con las migraciones de los ritmos musicales del caribe, véase Monestel, *op. cit.*, pp.78-80.

tampoco fue complicado. Si el calypsonian no viene a la ciudad, hay que ir a su refugio tropical.⁴

Es decir que el calypso es un producto cultural del caribe costarricense que es valorado por músicos e investigadores⁵ que no pertenecen a la comunidad afrocaribeña y tienen interés en su preservación como legado cultural. El lanzamiento de *Dr. Bombodee* en el 2003, así como la producción de *Costa Rica Reggae Night* y *Calypso Limón Legends* en el 2005 son otros ejemplos del interés de la industria cultural y del público en general por la música de los afrodescendientes en Costa Rica. Este reconocimiento y la consiguiente operación de rescate por medio de la comercialización abren las puertas para una circulación más amplia de los calypsos (no solamente de Walter Ferguson), conservando el monumento/documento histórico 'calypso', y posibilitando su incorporación en la memoria cultural de gente que no es miembro de la comunidad afrocaribeña.⁶ En efecto, los calypsos que Ferguson compone forman parte del acervo cultural de los habitantes del

4 S.n.

5 Yazmín Ross es también autora de la novela *La flota negra* (México, DF: Alfaguara, 2006) así como del guión del film *The promised Ship* dirigido por Luciano Capelli, que narra la vida de Marcus Garvey y particularmente trata sobre el impacto del garveísmo y la fundación de la Black Star Line para los limonenses, lo que demuestra una reiterada preocupación por la historia y la cultura de los afrodescendientes.

6 Esta afirmación también es válida para el reggae roots, aunque el presente trabajo solamente se enfoca en el calypso.

caribe costarricense y su supervivencia para la comunidad afrocostarricense está asegurada por los mecanismos de transmisión oral y por las enseñanzas transmitidas tradicionalmente de unos músicos a otros. Hacia fines de los años setenta, es decir mucho antes de la incorporación del calypso del caribe costarricense a la industria cultural, Manuel Monestel pudo constatar que los calypsonianos de Limón

sin figurar en grabaciones discográficas y sin sonar en la radio, estaba[n] allí y tenía[n] un espacio social que había llenado durante años las necesidades expresivas y recreativas de un importante sector de la población limonense.⁷

en tanto que considera a Walter Ferguson en particular como a

uno de los más importantes compositores afrocostarricenses. [...] Al escuchar sus calipsos supe que me encontraba frente a un gran compositor, que su música tenía una particular vinculación con una identidad afrolimonense y que mostraba una impresionante pertinencia en la vida social y cultural de la costa de Talamanca.⁸

Y así lo reconoce Yazmín Ross cuando señala en el mencionado booklet que las “canciones de Ferguson andan de boca en boca”. En una palabra, el objetivo de producir un cd como *Babylon* o *Calypso Limón Legends* es lograr que los costarricenses (blancos o mestizos) en particular (y los latinoamericanos en general) reconozcan las manifestaciones artísticas de los afrodescendientes, en la esperanza de que esto lleve a una redefinición de las identidades nacionales que a su vez dé cuenta de la diversidad cultural y étnica de Costa Rica en particular y más generalmente de América Central y Latina.⁹ Según Monestel, la incorporación mediatizada de las manifestaciones culturales de los afrodescendientes, los chinos, los indígenas y de otros grupos étnicos a la cultura nacional repercute de manera significativa en el replanteamiento de la identidad costarricense que ha tenido lugar durante los últimos años.¹⁰

Podría decirse que el intercambio simbólico que se produce entre los productores del cd, representantes del mercado cultural/musical costarricense de raigambre hispánica y mestiza, y el calypsonian afro-

9 El siguiente pasaje de Manuel Monestel en el booklet de *Babylon* no deja dudas al respecto: "Cuando esta patria abra sus ojos de par en par y pueda ver la riqueza de sus culturas y sus etnias, cuando las diferencias se valoren como fortaleza y no como amenaza, la figura de Walter Ferguson ocupará [un] lugar entre los grandes y vivirá en la memoria de las nuevas generaciones costarricenses [...]" (s.n.).

10 Véase Monestel, *op. cit.*, p.17.

7 Monestel, *op. cit.*, p.5.

8 Monestel, *op. cit.*, p.4.

descendiente es relativamente equilibrado: Walter Ferguson recibe una remuneración económica, una mayor difusión de sus obras, y las ventajas de la producción musical profesional, en tanto que los costarricenses (y latinoamericanos) que no forman parte de la comunidad afrodescendiente pueden acceder a la música afrocostarricense, es decir que pueden disponer de un artefacto cultural que les abrirá las puertas a una realidad y una sensibilidad distintas.

Enfoque y objeto de estudio

Mi intención en este artículo es discutir el intercambio simbólico entre afrodescendientes y representantes de las instituciones culturales hispanas de Costa Rica tal y como tiene lugar en los calypos de Walter Ferguson. Tres razones justifican esta elección: primero, la necesidad de analizar la autorrepresentación de los propios afrodescendientes en sus productos culturales; segundo, la importancia de ampliar la noción de literatura a tipos textuales no escritos, como el calypso, ya que las formas orales ocupan un lugar central en las manifestaciones culturales afrolatinoamericanas;¹¹ y tercero, las

11 Véase al respecto la argumentación de Keith Warner: "When Europeans first went to Africa and failed to find any libraries filled with books, they hastily and erroneously concluded that Africans had no history and no literature. What

particularidades del calypso limonense como género, el cual ha sido definido por Manuel Monestel como un "cuento cantado".¹² Por último, me parece fundamental situar las representaciones (del intercambio simbólico) de negros y blancos en el calypso en relación con las representaciones de negros y blancos en la narrativa costarricense. Del mismo modo es necesario situar el interés de profesionales de la cultura como Yazmín Ross¹³ o Manuel Monestel¹⁴ en conservar, difundir e investigar expresiones musicales afrolimonenses en el contexto más amplio de los trabajos

was overlooked, or deliberately ignored, was the fact that the history and literature had been transmitted orally from generation to generation as part of what has been called the oral tradition. [...] The calypso is part of this non-scribal material-,literature-, considering the conception, ,oral-, considering the method of transmission." Warner, Keith. *Kaiso! The Trinidad Calypso. A study of the calypso as oral literature*. Washington, DC: Three Continents Press, 1982, p.3.

12 Monestel, *op. cit.*, p.112.

13 Esta intelectual mexicana participa por ejemplo en la iniciativa "Papaya Music", que reúne productores, músicos e investigadores con el objeto de rescatar compositores populares del olvido y fomentar la exploración de las raíces culturales negras, inglesas e indígenas y sus posibles mezclas en la producción musical, entre otros fines. Los diversos cds arriba mencionados han sido producidos por "Papaya Music". Para más información sobre esta iniciativa véase: www.papayamusic.com/inicio.htm.

14 Lo interesante del trabajo de Manuel Monestel es que combina la investigación con la práctica musical, así como la producción y divulgación del calypso limonense. Por ejemplo, junto con Manuel Obregón (y bajo la dirección ejecutiva de Ross y Capelli), ha dirigido un disco compacto que reúne a cinco calypsonians afrodescendientes interpretando clásicos del calypso. Dentro de este cd, el mismo Manuel Monestel interpreta el tema *One Pant Man* de Walter Ferguson.

recientes de críticos literarios y culturales, e historiadores de la literatura (centroamericanistas y latinoamericanistas) que redescubren y/o revalorizan la literatura afrocostarricense, afrocentroamericana, afrocaribeña y afrolatinoamericana.¹⁵ Entre ellos se cuentan: Jackson,¹⁶ Wilson,¹⁷

Castro Jo,¹⁸ Mackenbach,¹⁹ Molina Jiménez,²⁰ y Rossi;²¹ véase también el número 5 (2003) de *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* dedicado a las producciones culturales del Caribe que incluye trabajos de los narradores Julio Escoto y Anacristina Rossi.²²

- 15** En lo que respecta a los estudios históricos, etnohistóricos y sociales de los afrodescendientes en Costa Rica, también cabe destacar la reciente publicación de rigurosos estudios desde una perspectiva etnofílica. Véase Lobo, Tatiana y Meléndez, Mauricio. *Negros y blancos: todo mezclado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997; Palmer, Paula. *"Wa'apin man": la historia de la costa talamanca de Costa Rica, según sus protagonistas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002; Cáceres, Rhina. *Negros, mulatos, esclavos y libertos en la Costa Rica del siglo XVII*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2000 y Putnam, Lara. *The Company They Kept. Migrants and Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2002; Molina Jiménez también señala este cambio de perspectiva en la historiografía reciente. Ver Molina Jiménez, Iván. "Limón Blues. Una novela de Anacristina Rossi", en: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N° 5, 2005, <http://denison.edu/collaborations/istmo/n05/resenas/limon.html>.
- 16** Jackson, Richard. "Escritores afro-centroamericanos contemporáneos", en: Román Lagunas, Jorge y Rick McCallister (eds.). *La literatura centroamericana como arma cultural*. Ciudad de Guatemala: Óscar de León Palacios, 1999, 29-39.
- 17** El artículo del escritor panameño afrodescendiente Carlos Guillermo Wilson no se circunscribe a la literatura afrocentroamericana, sino que se refiere a la literatura afrolatinoamericana en general. Véase Willson, Carlos Guillermo. "La identidad afrolatinoamericana 1492-1992", en: Román Lagunas, Jorge y Rick McCallister (eds.). *La literatura centroamericana como arma cultural*, Ciudad de Guatemala: Óscar de León Palacios, 1999, 41-53.

- 18** Castro Jo, Carlos. "Raza, conciencia de color y militancia negra en la literatura nicaragüense", en: WANI Revista del Caribe Nicaragüense. N° 33, abril-junio 2003, 21-32.
- 19** Mackenbach, Werner. "Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea", en: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N° 5, 2003 www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/index.html.
- 20** Este historiador costarricense se centra en Costa Rica, dando un panorama general de las representaciones de los afrodescendientes en la literatura y los estudios históricos, culturales y literarios para finalmente hacer un análisis de *Limón Blues* de Anacristina Rossi. Ver Molina Jiménez, *op. cit.*
- 21** Rossi, Anacristina. "El Caribe perdido: literatura y exclusión en Costa Rica", en: Kohut, Karl/Werner Mackenbach (eds.): *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt, Madrid: Vervue11/lberoamericana, 2005, 155-167.
- 22** Esta tarea de rescate y visibilización de la literatura escrita por afrodescendientes es fundamental, pero no solamente porque dicha literatura, escrita en inglés, en creole o en español forma parte de la cultura de cada uno de los países centro y latinoamericanos. Además de ello, y en el caso concreto de la región centroamericana, permite establecer un eje sociocultural de carácter transnacional. Zavala y Araya han señalado a este respecto que „[l]a caribeñidad del área centroamericana aparece de manera expresa en su costa atlántica, donde una cultura multiétnica y sincrética, pero de marcado carácter afroantillano, muestra constantes particulares. Más allá de las costas atlánticas, los rasgos culturales del Caribe penetran con mayor o menor intensidad toda la región." Véase Zavala, Magda/Seidy Araya. *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. Heredia: Editorial Fundación UNA, 1995, p.19.

Werner Mackenbach,²³ en “Representaciones del caribe en la narrativa centroamericana contemporánea”, sostiene que la poca importancia que la literatura caribeña ha recibido hasta ahora en los estudios literarios se debe a que sus autores, normalmente hombres letrados de las ciudades de la región del Pacífico donde se desarrollaron las sociedades mestizas de tradición hispánica, consideraron primitivas las expresiones artísticas y literarias de las regiones caribeñas, por lo cual las excluyeron de los cánones de las bellas artes y de la literatura culta, respectivamente.²⁴

Esta abierta desvalorización de la cultura afrocaribeña – además de causar el manifiesto desinterés de muchos historiadores de la literatura en la producción literaria de la región – ha producido numerosas representaciones literarias del caribe que son claramente exotizantes y muchas veces despreciativas. En el caso específico de la literatura costarricense, esta afirmación es válida para las representaciones de los afrocaribeños en las novelas bananeras, como por ejemplo en *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas o en *Puerto Limón* de Joaquín Gutiérrez.²⁵ Si se tiene en

cuenta que en los discursos identitarios costarricenses de la primera mitad del siglo XX la pureza de raza (blanca) es considerada un elemento fundamental,²⁶ no debería sorprender la persistencia de estereotipos racistas en la narrativa costarricense escrita en español por autores blancos o mestizos, incluso tratándose de escritores preocupados por la justicia social como Carlos Luis Fallas; la etnicidad, propia y ajena, ha sido sin duda junto con el género el punto muerto de la mirada crítica de muchos intelectuales comunistas.

En este contexto es importante enfatizar que en los últimos años ha habido un marcado cambio en la índole de las representaciones literarias del caribe en la narrativa costarricense en particular y en la narrativa centroamericana en general, particularmente en la narrativa de Tatiana Lobo (*Calypso, El año del laberinto*) y en las novelas *Limón Blues* y *Limón Reggae* de Anacristina Rossi en las cuales el Caribe es parte central de la diégesis desde una perspectiva interior²⁷ o, en palabras de Quince

23 Mackenbach, *op. cit.*

24 Mackenbach basa esta afirmación en sus estudios de algunas de las historias literarias nacionales más emblemáticas de Centro América, como las de Jorge Eduardo Arellano (1994, 1996, 1997) para Nicaragua, Miró (1996) sobre la literatura panameña, y Rojas/Ovares (1995) sobre la literatura costarricense.

25 Véase Grinberg Pla, Valeria/Mackenbach,

Werner. "Banana novel revis(it)ed: etnia, género y espacio en la novela bananera centroamericana. El caso de Mamita Yunai", en: *Iberoamericana* N° 23, 2006, 161-176.

26 Con respecto a las políticas racistas implementadas en Limón durante la primera mitad del siglo XX véase: Soto, Ronald. "Un intento de historia de la inmigración en Costa Rica. El discurso sobre la inmigración a principios del siglo XX: una estrategia nacionalista de selección autovalorativa", en: *Revista de Historia*, julio-diciembre 1999, No 40, 79-105, pp. 82-92 y Putnam, *op. cit.*

27 Véase Mackenbach, *op. cit.*

Duncan,²⁸ los afrodescendientes son representados desde una postura etnofílica.²⁹ Este cambio en la mirada de los intelectuales blancos o mestizos frente a la cultura afrocaribeña es sin duda alguna no sólo contemporáneo sino también similar al cambio en la mirada hacia la música negra desde los centros de la industria cul-

tural y sus representantes, que llevó, por ejemplo, a la producción (y comercialización) de *Babylon* de Walter Ferguson (como un epígono tal vez de la exitosa producción del disco *Buena Vista Social Club*, a cargo de Ry Cooder en 1997), así como a la subsiguiente producción de *Dr. Bombodee* y al lanzamiento de cds colectivos que reúnen, respectivamente, intérpretes locales de calypso y de reggae roots.

28 Duncan, Quince. "El afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana", en: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N° 10, 2005 www.denison.edu/collaborations/istmo/n10/articulos/afrorealismo.html.

29 El concepto de etnofilia propuesto por Quince Duncan me parece altamente sugerente porque permite una aproximación a los sujetos sociales (autores de las representaciones literarias o culturales) que desenzaliza la noción de raza. Duncan introduce el concepto de etnofilia en relación con una corriente en la literatura iberoamericana que hasta ahora no ha sido reconocida como tal y que él define como afrorealista. "El término **afrorealismo** describe pues una nueva corriente literaria latinoamericana, cuya poética se aparta en algunos aspectos de los referentes tradicionales de la literatura del "main stream". Aunque no evoca al mito occidental en la forma consistente en que lo hacen otras corrientes literarias latinoamericanas, ni recurre al folklorismo, no puede considerarse eurofóbica, pero sí etnofílica. Se distingue claramente con relación al negrismo y de la *negritude* y aunque comparte algunos rasgos, se distingue también del realismo mágico por sus símbolos, mitos y por su perspectiva. El afrorealismo es una nueva expresión de las literaturas hispánicas, y muy posiblemente, de la literatura iberoamericana. Incluso, es posible que esa nueva dimensión se manifieste también en las literaturas francófonas y angloamericanas, así como en la literatura afroholandesa. La recurrencia a la subversión africanizante del idioma, los referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales, tales como el Muntu, el Samanfo, el Ebeyiye, la reivindicación de las deidades como Yemayá, y la incorporación de elementos del habla popular de la diáspora africana son factores medulares y no decorativos en la obra de estos autores, y por ende el fenómeno afrorealista no tiene por qué estar limitado -si la hipótesis de la conciencia negra universal es cierta." Duncan, "El afrorealismo...", *op. cit.*, s.p.

Volviendo al tema de las representaciones de los negros en la literatura costarricense, cabe destacar que el intelectual afrocaribeño Quince Duncan no sólo ha teorizado sobre la necesidad de valorizar positivamente la identidad afrocostarricense y sus producciones artísticas y culturales ya en 1972, fecha de publicación de su ensayo *El negro en Costa Rica* (en colaboración con Carlos Meléndez),³⁰ sino que también ha representado a los afrocaribeños en su narrativa desde una perspectiva empática y no exotizante. La novela *La paz del pueblo*, por medio de una narración polifónica y fragmentaria, resiste las narraciones monolíticas que definen la identidad afrocaribeña como una

30 Para un estudio de este texto pionero (el primero de esta índole en Costa Rica) en lo que hace a la visibilización y valorización de la cultura de los afrodescendientes en Costa Rica véase Grinberg Pla, Valeria. "¿Complejo de negro? Ensayo sobre *El negro en Costa Rica* de Quince Duncan y Carlos Meléndez", en: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. N° 12, 2006 www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/complejo.htm1.

serie de categorías fijas.³¹ Más bien, las diversas perspectivas de esta novela representan el caribe costarricense como una realidad compleja que no es explicable por medio de un único macrorrelato aglutinante. Esta estrategia funciona explotando elementos rítmicos iterativos afrocaribeños y aprovechando las múltiples temporalidades de las experiencias religiosas afrolatinoamericanas (que permiten viajar al pasado o dialogar con los ancestros) a modo de contrapunto de los hilos narrativos lineales, en una estética que me atrevería a llamar de calypso.

Recientemente, y sin duda como parte de los intentos de incorporar la literatura de los afrodescendientes al imaginario nacional costarricense, la Editorial de la Universidad de Costa Rica ha publicado *Anancy en limón. Cuentos afro-costarricenses*.³² Esta edición, a cargo de Joyce Anglin Edwards y con ilustraciones de Eugenio Murillo, presenta una recopilación de los cuentos del Hermano Araña en español (los textos en inglés se encuentran en el anexo). La traducción al español y más aún el lugar central de los textos en español dentro de la edición atestiguan el deseo de nacionalizar la literatura de los afrodescendientes por medio de su españolización. En este modelo,

la españolización no implica suprimir el inglés o el criollo limonense, pero sí su desplazamiento. Una estrategia similar se observa en la edición de *Dr. Bombodee*, en el cual las letras de los calypsos aparecen en su idioma original, pero al pie de cada página se encuentra la correspondiente versión de los temas en castellano (no obstante, en este modelo el criollo limonense conserva su lugar central). En otras palabras, por medio de la traducción de la literatura de los afrodescendientes a la lengua oficial y nacional de Costa Rica, que indudablemente es la lengua hablada por la amplia mayoría de sus habitantes, se busca poder transmitir los contenidos de la misma a la población en general. La incorporación de la literatura afrocaribeña a la industria a nivel nacional parece exigir su traducción a la lengua nacional. Estas versiones bilingües de los textos de la literatura afrocaribeña parecen presuponer que su traducción al español es una condición para que ésta pueda ser asumida por los costarricenses no afrodescendientes como parte de la cultura nacional. Al mismo tiempo, dichas versiones bilingües reconocen y respetan la lengua en la cual esa literatura ha sido creada y es transmitida dentro de la comunidad afrolimonense, aunque colocándola en un lugar diferente: central en el caso de *Dr. Bombodee* y marginal en el caso de *Anancy en limón. Cuentos afro-costarricenses*. Del mismo modo, la literatura oral afrocaribeña, tanto la cantada como la contada, es pasada

31 Duncan, Quince. *La paz del pueblo*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

32 Anglin Edwards, Joyce (ed. y trad.)/Eugenio Murillo (il.). *Anancy en Limón. Cuentos afro-costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.

por el tamiz de la industria musical y la del libro respectivamente para ser proyectada en el imaginario nacional costarricense.

Las conexiones entre la cuentos de la tradición oral de origen ashanti, que tienen a Anancy como protagonista, y el calypso limonense ya han sido señaladas por Manuel Monestel, quien llama la atención sobre dos fenómenos: primero, la proximidad de la figura del calypsonian tal y como es construida en los calypsos con la de Breda Anancy: ambos tienen un carácter dual, siendo a un tiempo admirados y marginales, lo que les permite salir airoso de las más diversas situaciones.³³ Teniendo en cuenta esta apreciación podría afirmarse que la imagen del calypsonian en el calypso se apoya en la figura de Anancy como arquetipo. Segundo, Monestel constata que el mismo Anancy ha sido incorporado a las letras del calypso como materia, como es el caso del tema *Tacuma and Anancy's Party* de Walter Ferguson.³⁴ La facilidad del calypso para incorporar a Anancy, Tacuma, Breda Monkey, etc. en su haber confirma la pertinencia de considerarlo como un género literario y no sólo musical, tal y como lo reconoce Manuel Monestel.³⁵ Del mismo modo, la tradición contada de los relatos de Anancy incorpora el canto en el relato *No thief Backra*

sheep, al estilo del calypso.³⁶ Y no es por casualidad que es precisamente este personaje que ocupa el lugar del calypsonian:

Then now when him start to
tune up his violin, him sing with
the violin tuning:

*Thief thief thief thief,
Sheep sheep sheep sheep!
Thief thief thief, Backra
Sheep sheep sheep sheep!*

And then went and started to
play, them start the music, and
Monkey have on the sheep skin,
and Anansi sing:

*All the time I go tell Brother
Monkey,
No thief Backra sheep,
All the time I go tell Brother
Monkey,
No thief Backra sheep!
Thief thief thief thief,
If you think I lie, make I tell you,
Monkey have the skin on to
show you!*³⁷

³³ Monestel, *op. cit.*, p.72.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem*, pp.112-113.

³⁶ Véanse sobre todo las similitudes con el calypso *River Bank* de Walter Ferguson (que es analizado más adelante en este trabajo) en lo que respecta a la estructura del relato: un narrador (que en *River Bank* es el mismo calypsonian) introduce el canto como relato enmarcado dentro del relato, el cual es cantado por Anancy/el calypsonian; y también en lo que concierne a la estructura repetitiva del canto mismo.

³⁷ Chang, Giselle et. al. (eds.). *Cuentos tradicionales afrolimonenses*. San José: Editorial Costa Rica, 2006, p.204.

Este cuento indica claramente que la transición del canto al cuento es más fluida de lo que por lo general se ha asumido hasta ahora. En una palabra, las andanzas de Breda Anancy pueden ser tanto contadas como cantadas, pero de un modo o del otro siempre son literatura.

También la Editorial Costa Rica ha reeditado recientemente una significativa colección de cuentos de Anancy en una publicación que reúne el material recopilado por varios estudiosos de la cultura afroantillana en Limón y ha sido realizada por Gisele Chang. En la introducción, Chang menciona un aspecto de Anancy que permite añadir otro elemento a la conexión entre la figura del calypsonian y del Hermano Araña a la que se refiere Monestel: la capacidad de Anancy para transformarse y adaptarse a nuevas situaciones. Su astucia y versatilidad proveen modelos de comportamiento – o mejor dicho estrategias de supervivencia – para la población africana y sus descendientes en el contexto del traslado forzado y violento a América y de la vida en la esclavitud.³⁸ De manera semejante, la autorrepresentación del calypsonian y su comportamiento en los calypsos muestra formas de enfrentar problemas de la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas.

Además, la edición de Chang de los *Cuentos tradicionales afrolimo-*

*nenses*³⁹ tiene la peculiaridad de volver a presentar al público lector, en la segunda parte del libro, tres recopilaciones de cuentos de Anancy que ya habían sido publicadas anteriormente: la de Quince Duncan (en español, de 1975), la de Paula Palmer (en inglés, de 1986) y la de Joyce Anglin (en inglés y creole, de 1981). La primera parte del libro, en cambio, reúne cuentos recopilados para la edición divididos en tres secciones: una que presenta la tradición en español y otra que presenta la tradición en creole y/o inglés. En este contexto es interesante resaltar que los cuentos recopilados en creole y/o inglés han sido editados seguidos de su traducción al español lo que una vez más demuestra la importancia del tamiz del español para incorporar la literatura de los afroantillanos a la literatura considerada patrimonio nacional. Sin duda, las dos ediciones recientes de los cuentos de Anancy en español e inglés brevemente discutidas en este trabajo apuestan a la incorporación de esta literatura de tradición oral al canon de la literatura nacional costarricense.

Debido a las nuevas tendencias comentadas en los párrafos anteriores, considero necesario relativizar la contundencia con la cual Carlos Guillermo Wilson, en el texto que sigue a continuación, enfatiza no sólo la falta de atención que la cultura de los afrodescendientes ha recibido, sino también la desesperanza respecto de las

38 *Idem*, pp.XX-XXII.

39 *Idem*.

posibilidades de su valorización en el presente y el futuro:

[...] durante los primeros cinco siglos de la formación de los pueblos y las culturas latinoamericanas, no se ha reconocido debidamente la aportación y hasta la existencia de los latinoamericanos de ascendencia africana, y al juzgar la experiencia latinoamericana durante los primeros quinientos años se sospecha que [...] poco o nada cambiará, en cuanto a la actitud de no aceptar la realidad de la esencia africana en la raza y cultura entre los latinoamericanos en la América Latina y en las comunidades Latinoamericanas en los Estados Unidos[.]⁴⁰

En el caso particular de Costa Rica, proyectos como los de *Papaya Music*⁴¹ en el área de la música, así como la narrativa contemporánea – especialmente de mujeres (Tatiana Lobo, Anacristina Rossi, Yazmín Ross) – indican que sí se ha producido un cambio en la mirada blanca y mestiza hacia la cultura afro. Por eso, el sugerente concepto de etnofilia propuesto por Quince Duncan parece tener más operatividad. Y, en

efecto, este intelectual se muestra más optimista al sostener que

[e]n el proceso de búsqueda de identidad, reconciliación con su herencia cultural arrebatada, y asunción de su etnicidad afro hispánica, los afrorealistas nos llaman a no considerar la diversidad étnica como un peligro para la unidad nacional, sino que corresponde abrazarla como nuestra gran riqueza. La incorporación de estos autores al canon del “main stream” de Nuestra América, dependerá del proceso de apropiación que el resto de la comunidad latinoamericana realice de la dimensión marginada o invisibilizada de su herencia ancestral.⁴²

A ritmo de calypso

So it is not surprising that the mixture is often so explosive and conflictual, in rhythm and lyrics of calypso, salsa, reggae, and dancehall, as in writing.⁴³

Mathias Röhrig Assunção, en su estudio “From Slave to Popular Culture: The Formation of Afro-Brazilian Art Forms in Nineteenth-Century Ba-

⁴² Duncan, “El afrorealismo...”, *op. cit.*, s.p.

⁴³ Reiss, Timothy. “Introduction. Music, Writing and Ocean Circuits”, en: Reiss, Timothy (ed.): *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 1-34, p.26.

⁴⁰ Wilson, *op. cit.*, p.51

⁴¹ Véase nota al pie número trece.

hia and Rio de Janeiro” señala que la transformación de las prácticas culturales y religiosas de los esclavos negros en Brasil en la cultura nacional y popular brasileña a secas está al servicio del nacionalismo cultural (y su necesidad de originalidad y especificidad) en un movimiento asimilacionista que borra el componente afro de las mismas. Del mismo modo, Röhrig llama la atención sobre el hecho de que los investigadores que acentúan las raíces puramente africanas de la capoeira, el batuque y otras prácticas artísticas no dan suficiente importancia a las reconfiguraciones y adaptaciones experimentadas por las mismas en tierras americanas. El riesgo que se corre al acentuar exclusivamente la continuidad de la cultura africana en América consiste en minimizar la experiencia traumática de la esclavitud y desdibujar los procesos de creolización y transculturación. Röhrig concluye que

[i]f creolization entailed fusions between different traditions and practices, we also need to recognize that fragmentation was as much a part of that process. Thus creolization was never a linear process of mixture, but always combined fusion and segmentation. Furthermore, the relocation of specific African practices in other contexts and wider cultural manifestations resulted in the permanent redefinition of their meanings inde-

pendently of changes in formal aspects.

In other words, intense change does not necessarily exclude commitment to traditions as long as alterations remain within certain parameters. If tradition and innovation are not necessarily two excluding strategies, but rather the ingredients of any successful process of adaptation we can understand why the Afro-Brazilian experience, and more generally that of Afro-Americans in the Diaspora, becomes so important in the current globalization process. They help people to adapt to change whilst remaining genuine.^[44] That is why the globalized forms of samba and capoeira remain, until this day, so distinctively African and Brazilian, or Afro-Brazilian.⁴⁵

Esta postura permite por extensión entender el calypso como una práctica cultural africana y caribeña, o afrocaribeña. Para Manuel Monestel, en el caso del calypso limonense nos encontramos por un lado frente a una práctica cultural por medio de

44 En lo que respecta a la versatilidad e inventiva del calypsonian como figura (que como vimos refleja la dualidad de Anancy) sin duda se puede decir que éste permanentemente busca adaptarse a las nuevas situaciones, pero sin perder su autenticidad.

45 Röhrig Assunção, Mathias. "From Slave to Popular Culture: The Formation of AfroBrazilian Art Forms in Nineteenth-Century Bahia and Rio de Janeiro", en: *Iberoamericana* No 12, 2003, 159-176, p.173.

la cual se articula un sentimiento de pertenencia e identidad étnica de la comunidad afrodescendiente de la región.⁴⁶ Por el otro, y sobre todo en los años recientes, el calypso se ha transformado en uno de los productos culturales a partir de cuya incorporación a la cultura nacional se ha intentado redefinir la identidad costarricense en términos multiétnicos.⁴⁷ Es decir que el calypso es en Costa Rica una práctica de autoafirmación de la comunidad afrodescendiente, al tiempo que es instrumentalizado como elemento en la nueva construcción de la identidad.

Como es sabido, el calypso es una forma musical creada y desarrollada por afrodescendientes en Trinidad.⁴⁸ Según señala Keith Warner,⁴⁹ uno de los primeros calypsos en inglés expresaba desaprobación frente a la amenaza de abolir el Consejo de la Ciudad en Port Spain en 1898, pero ya antes de esta fecha los calypsos solían expresar crítica social. El rol contestatario del calypso, en tanto forma de expresión que vehiculiza ideas, creencias y opiniones contrarias a las sostenidas por las instituciones de la

cultura dominante sigue siendo parte constitutiva del género en Trinidad:

The calypsonian, then, in one of his roles, acts as a mirror for the society and provides the population with a voice and a platform. [...] It is clear that the views expressed fall under the general banner of popular opinion, the type the average citizen holds and discusses with his friends-views that also include those on religion, education, drug abuse, unemployment etc. insofar as they affect the individual and his relationship with the rest of the society.⁵⁰

Según las conclusiones a las que llegan Paula Palmer, quien afirma que “el calypso es un medio perfecto para protestar sutilmente por las injusticias sufridas”,⁵¹ y Manuel Monestel,⁵² la función social del calypsonian en la región del Caribe costarricense coincide entonces con su función en Trinidad, aunque en lo musical existan diferencias entre ambos.⁵³

En lo que respecta a la evolución del género en la región Caribe de Costa Rica, la investigación pionera de Manuel Monestel, publicada en el

46 Véase Monestel, *op. cit.*, p.64.

47 *Idem*, pp.12-17.

48 Sobre la evolución histórica del calypso en Trinidad véase Warner, *op. cit.*, pp. 7-26 y Cowley, John. *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the making*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp.134-227.

49 Warner, *op. cit.*, pp.59-60.

50 *Idem*.

51 Palmer, *op. cit.*, p.362.

52 Monestel, *op. cit.*, p.71.

53 Concretamente, Monestel demuestra que el calypso limonense fusiona elementos del mento jamaicano con el calypso de Trinidad. Véase Monestel, *op. cit.*, pp.47-51.

año 2005 bajo el título *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense* provee un excelente panorama de los procesos históricos y sociales que han marcado al calypso en Costa Rica, documentando su llegada a dicho país, los contextos en los que ha sido practicado, sus funciones sociales dentro de la comunidad afrodescendiente y su relación con la música popular y la industria cultural a nivel nacional. Además, este músico e investigador realiza un detallado análisis de la forma específica del calypso limonense en tanto que género musical con especificidades propias. En *Ritmo, canción e identidad* Monestel⁵⁴ concluye que:

Existe un repertorio de calypsos que refieren específicamente a situaciones y hechos históricos de la comunidad afrocostarricense.

- El calypso es cultivado por los sectores marginales de la población afrodescendiente.
- Por eso, trabajadores y agricultores pobres y sectores marginados en general dentro de la población afrodescendiente encuentran rasgos de su identidad en el calypso y reivindican su cultura por medio del mismo.
- La relevancia del calypso para la cultura “blanca” de Costa Rica se debe a que éste es un canto

⁵⁴ Monestel, *op. cit.*, pp.124-125.

de resistencia con capacidad de adaptarse y reaccionar con espontaneidad frente a nuevas situaciones.

Entonces, el calypso llegó a Costa Rica de la mano de los afrocaribeños y, más de cincuenta años después de que el último de los periódicos en inglés editados por y para los afrodescendientes tuviera que cerrar, el calypso continúa siendo una forma musical productiva que permite a los afrodescendientes retratar la vida cotidiana en Limón así como también canalizar ideas alternativas e incluso críticas respecto a las expresadas en los medios de comunicación estatales o en manos de la iniciativa privada afín con los intereses de las mayorías blancas y mestizas del Valle Central. Lara Putnam,⁵⁵ por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de que un calypso de Walter Ferguson⁵⁶ describe la forma en que el aparato judicial podía ser manipulado para servir intereses particulares: una mujer que no logra echar al calypsonian por sus propios medios, convence a las autoridades de que lo amenacen

⁵⁵ Putnam, *op. cit.*, p.163.

⁵⁶ "A certain woman call me a one-pant man/ I shouldn't be in society/ calling myself a calypsonian/ but she claim she going/ to run me out of the country./ Yes, she call me a one pant man/ Me no know breda, me no know/ what I done this wicked woman/ I only sing me sweet calypso/but she say she running me/ out of the land./ I only sing me sweet calypso,/ But she claim she running me/ out of the land/ She went and told the authority/ telling them I'm a foreigner/they came with gun and artillery/ compelling me to show them me cédula [...]." Walter Ferguson (editado en *Dr. Bombodee*, también citado en Putnam, *op. cit.*, p. 2).

con deportarlo. Además, cabría agregar, este calypso pone sobre el tapete la precariedad de la situación de vida de muchos afrodescendientes en el caribe costarricense, debido a su condición de extranjeros y/o indocumentados entre los años 30 y 50 particularmente.⁵⁷

Significativamente, Anacristina Rossi⁵⁸ se refiere a la cultura literaria de la prensa escrita de Limón como parte de una cultura perdida. Según lo demuestran las investigaciones de esta narradora, durante la primera mitad del siglo XX, el periódico de la Universal Negro Improvement Association (U.N.I.A., el movimiento liderado por Marcus Garvey) titulado *The Negro World*, los periódicos dirigidos por Samuel Nation *The Times* (1912-1913) y *The Searchlight* (1929-1931), así como la sección en inglés de *La Voz del Atlántico* (1934-1946), a cargo de Alderman Roden o de Samuel Nation según la época, canalizaron las inquietudes y las opiniones de la comunidad afrodescendiente, cuyos intereses no se encontraban (y en muchas ocasiones aún no se encuentran) representados en la prensa nacional costarricense. De hecho, y en palabras de Anacristina Rossi, el gobierno de Costa Rica le “declara la

guerra” a la cultura de los negros.⁵⁹ Esta guerra tuvo como resultado la exclusión de los afrodescendientes de los medios de comunicación controlados por y dirigidos a la población blanca y mestiza, así como la desaparición de la cultura periodística en inglés. El peso del proyecto nacional de “españolización” del Estado costarricense, sumado sin duda a las presiones económicas, logró en efecto acallar la prensa escrita de Limón que representaba los intereses de la comunidad afroantillana.⁶⁰ Esto no significa que los afrodescendientes no

⁵⁹ *Idem*, p.156.

⁶⁰ Anacristina Rossi explica la extinción de la floreciente cultura literaria en inglés que caracterizó el Limón de principios de siglo XX del siguiente modo: “Así, al intensificarse al mismo tiempo la crisis económica, el racismo y la exclusión a partir de 1930, muchos negros regresaron a Jamaica. Otros emigraron a Estados Unidos y a otras islas del Caribe. Los que decidían permanecer en Limón porque tenían allí su vida y su negocio eran forzados a dejar sus costumbres y su idioma para “integrarse” - hay que ponerlo entre comillas porque nunca fueron aceptados. Un alto porcentaje de los negros de Limón en los años treinta y cuarenta eran ciudadanos británicos y orgullosos de serlo se negaron a renunciar a esa identidad. Eso los hacía unos eternos excluidos por idioma y costumbres. Aún así, quedarse como británicos fue la opción que la mayoría de los negros que tenían ese pasaporte escogieron, pagando el precio de su marginalidad. Los hijos y nietos de ellos no eran ya ni británicos ni costarricenses, para adquirir una u otra nacionalidad las maniobras legales eran caras, complicadas y a veces infructuosas. Entonces emigraban o permanecían en Costa Rica tratando de ocultarse para que no los encontraran las autoridades. Para pasar desapercibidos y que los dejaran vivir en paz fueron dejando de lado su cultura, y no la transmitieron a sus hijos para no causarles problemas de adaptación. Por esas razones, la cultura literaria de los negros británicos se extinguió cuando murieron ellos mismos y sus últimos periódicos, en los años cincuenta.” *Idem*, pp.164-165.

⁵⁷ Rossi explica que a partir de 1930 “los negros con pasaporte británico debían reportarse constantemente a las autoridades y pagar cada año sumas inmensas para renovar la cédula de residencia, y eran amenazados de expulsión al menor problema.” Rossi, “El Caribe perdido...”, *op. cit.*, p164

⁵⁸ *Idem*.

sigan haciendo uso de la lengua escrita en español y en inglés individualmente, y, como en el caso de Quince Duncan, produciendo una literatura y un pensamiento crítico etnofílicos con respecto a su comunidad.⁶¹ Sin embargo, más allá de estas apropiaciones exitosas de la prensa escrita y de la industria editorial, se podría argumentar que la comunidad afrocostarricense en tanto que comunidad se ha replegado en la literatura de tradición oral, encontrando un medio de expresión en formas de la música popular afrocaribeña como el calypso. Esto parecería indicar que, en el caribe costarricense, las prácticas culturales afro han continuado ofreciendo a los afrodescendientes un medio de expresión y tal vez de resistencia, en tanto las prácticas culturales de tradición británica, otrora abrazadas por dicha comunidad, como los clubes de debate, las competencias de declamación y los periódicos, han sido prácticamente abandonadas.

En cambio, el calypso como práctica cultural aún da muestras de vitalidad. Este trabajo es una primer acercamiento a la compleja cuestión de hasta qué medida el calypso en el caribe costarricense permite a los afrodescendientes reafirmar una identidad afrocaribeña translocal, que traspasa los límites nacionales de Costa Rica y mantiene viva la historia

61 Otro ejemplo de reapropiación exitosa de la prensa por parte de la comunidad afrodescendiente de Limón lo constituye la publicación de la revista bilingüe *Limón Roots*, editada por Ramiro Crawford.

de resistencia de los afrodescendientes y africanos en América.⁶² Específicamente, me interesa explorar la capacidad del calypso como forma de resistencia o crítica social tal y como es practicada en *Monilia* o *Cabin in the Wata* y en *National Park*⁶³ por Walter Ferguson y sobre cuyo carácter contestatario ya ha llamado la atención Paula Palmer.⁶⁴

En resumidas cuentas, me parece importante una aproximación al calypso como práctica cultural que exceda la mirada celebratoria y el gesto del rescate cultural y se centre en los usos y la productividad del calypso para la comunidad afrocos-

62 Sara Johnson argumenta que durante el período colonial (siglos XVIII y XIX) las migraciones y los intercambios culturales entre los afrodescendientes en el caribe insular tuvieron lugar bajo el signo de la "cognizance of unity". Esta investigadora analiza las producciones musicales como expresión de una estética pan-caribeña que se encontrará, apropiada y adaptada, en las expresiones musicales de todo el caribe. Por eso, Johnson considera a los músicos caribeños como una vanguardia intelectual, un término que me parece apropiado para subrayar la capacidad de los músicos afrodescendientes de transmitir estéticas y saberes africanos, adaptarlos a la situación actual o incluso reinventarlos. Ver Johnson, Sara. "Cinquillo consciousness. The Formation of a Pan-Caribbean Musical Aesthetic", en: Reiss, Timothy (ed.): *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 35-58, pp.36 y 51. En lo que respecta al calypso, Monestel ha demostrado que el calypso limonense es tributario del calypso de Trinidad y del mento jamaicano, pero que también incorpora otros ritmos. La translocalidad y la hibridez parecen ser el común denominador de los géneros musicales en la región caribe.

63 *National Park* fue grabado en *Mr. Bombodee*, mientras que *Cabin in the Water* y *Monilia* fueron editados en *Babylon*.

64 Palmer, *op. cit.*, pp.362 y 364.

tarricense.⁶⁵ Mi análisis de *River Bank* de Walter Ferguson sugiere que el calypso bien puede socavar, por ejemplo, las nociones de superioridad cultural y educativa tan caras a la imagen de Costa Rica como nación.

Respuestas de un calypsonian de Cahuita

"The calypsonian, more than everybody else in society, has to keep his finger on the pulse of the country." The Mighty Sparrow⁶⁶

La educación formal gratuita y obligatoria en español que fue impuesta a los afrodescendientes habitantes de la región del caribe costarricense a mediados del siglo XX se implementó conjuntamente con el cierre de las escuelas protestantes en inglés.⁶⁷ La escuela pública, y el maestro, serán a partir de entonces los encargados de asimilar cultural y lingüísticamente

a los afrodescendientes en la nación costarricense.⁶⁸ En "*Wa'apin man*" *La historia de la costa talamanca de Costa Rica según sus protagonistas*, Paula Palmer recoge el testimonio de Reginaldo Robinson, primer limonense negro que fue designado director regional del Ministerio de Educación Pública en Limón, el cual está convencido de que

La educación en Costa Rica ha sido destructora de culturas. Es feo decirlo, pero los programas de estudio actuales no fomentan la enseñanza de la cultura indígena ni la del negro. Son culturas ricas en acontecimientos históricos y en valores humanos, pero las negamos totalmente en el currículum costarricense.⁶⁹

De ahí que el maestro sea la cara de un Estado cuya política educativa ha consistido en querer borrar las huellas de la cultura africana, jamaicana y británica de los afrodescendientes. No parece desatinado inclinarse a pensar que el fracaso de la escuela estatal en Limón (lo que se refleja en el bajo nivel de educación formal de

65 Con respecto a las distintas perspectivas (críticas, celebratorias) frente a las producciones musicales del caribe y al potencial contestatario de la música caribeña véase Torres-Saillant, Silvio. "Caribbean Dirges: Rising Rhythms, Precarious Prospects", en: Reiss, Timothy (ed.): *Music. Writing. and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 367-389.

66 Warner *op. cit.*, p. xi.

67 En *Limón Blues*, Anacristina Rossi recrea admirablemente lo que significó la imposición de la escuela estatal costarricense para la población de Limón. Véase Rossi, Anacristina. *Limón Blues*. San José: Alfaguara, 2002, pp.384-387.

68 Carmen Murillo Chaverri sostiene que la escuela, junto con los destacamentos militares y la justicia, ha sido la encargada de difundir los valores y afirmar la soberanía de la nación costarricense en todo el territorio, y especialmente en regiones como la del caribe, cuya realidad se aparta de la imagen ideal de Costa Rica propulsada por el Estado. Véase Murillo Chaverri, Carmen. "La identidad costarricense ante la diversidad cultural. ¿Un reto posible?", en: *Revista de Historia*, julio-diciembre 1999, No 40, 159-173, p.163.

69 Palmer, *op. cit.*, p.374.

la población actual) está relacionado con la imposición del sistema escolar costarricense a la población afrodescendiente como estrategia de asimilación.⁷⁰

En el calypso *River Bank* Walter Ferguson describe una situación probablemente muy común para muchos niños afrocostarricenses: el maestro de la escuela lo trata de tonto, de negro ignorante, lo cual coincide con el desprecio institucional de la escuela costarricense frente a los saberes, valores y tradiciones de los afrodescendientes.

70 Según un informe de 1999, en la ciudad de Limón, pese a que el 92,7% de los niños concurre a la escuela primaria, aproximadamente un 20% de la población ha completado la educación primaria hasta esa fecha, lo que demuestra un alto índice de deserción escolar, mientras que casi un 30% de los jóvenes no asiste a la escuela secundaria y sólo 15,7% asiste a la universidad. Fuente: "Plan de desarrollo urbano estratégico del cantón central de Limón" del Ministerio de Vivienda y Asentamientos Humanos, Fondo de Preinversión-Ministerio de Planificación y Política Económica, Asociación Nacional Pro Medio Ambiente y Recursos Naturales de Costa Rica, en: <http://www.japdeva.go.cr/docum/plfinal.doc>. La situación actual contrasta abiertamente con el alto nivel de educación de los afrodescendientes en Limón durante los años 20-30: "West Indians, both young and old, were better educated than their Hispanic peers in Limón. [...] Only 73 percent of young white men in Limón (ages fifteen to twenty-nine) could read and write in 1927, compared to 83 percent of young white women and 86 percent of young black men. The highest literacy of any cohort in the province was that of young black women, 98 percent of whom could read, and 90 percent of whom could both read and write." Véase Putnam, *op. cit.*, p. 173. Los datos de Lara Putnam concuerdan con la importancia que la cultura de la prensa escrita tuvo para esa época entre los afrodescendientes en Limón.

Así, el calypsonian comienza cantando

Me teacher never liked me
The fellow said that I'm a black-headed mule (bis)
Not time at all that we could agree
He said I am a dunce and a bloody fool (bis).

Avalado por la escuela, el maestro es el único habilitado para transmitir cultura a los niños y por extensión a la comunidad; el saber del calypsonian no tiene lugar dentro de la escuela: aparentemente éste último no tiene ningún conocimiento válido que transmitir. Se trata, pues, de una clara relación desigual que no admite un intercambio simbólico parejo. Depositario del poder de la institución escolar, el maestro se permite juzgar y despreciar la cultura del afrodescendiente. También en la literatura infantil costarricense es posible encontrar una caracterización discriminatoria de los afrodescendientes. El caso más significativo lo constituye *Cocorí*⁷¹ de Joaquín Gutiérrez, que no por casualidad ha sido usado como lectura obligatoria en las escuelas costarricenses. La novela cuenta las aventuras de Cocorí, un niño negro

71 *Cocorí* ganó en 1947 el primer premio de novela infantil de la editorial chilena Rapa-Nui, que al año siguiente la publicó. Fue reeditada en diversas oportunidades en Chile y Costa Rica. La edición que manejo es la de 1973 de la Editorial Costa Rica, ilustrada por Manuel de la Cruz González. Véase Gutiérrez, Joaquín. *Cocorí*. San José: Editorial Costa Rica [18 ed. Santiago de Chile: Rapa-Nui 1948], 1973.

de siete años, que vive con su madre en una región identificable como la costa caribe costarricense. El lenguaje de la novela y de sus personajes es el castellano, en abierta contraposición con la cultura lingüística de los afrocostarricenses, que, como aún lo hacen personas de la generación de Walter Ferguson, durante la primera mitad del siglo XX todavía se expresaban preferentemente en el criollo limonense de base inglesa, o bien en inglés estándar.

El otro personaje en edad infantil es una niña blanca, de cuya belleza Cocorí queda prendado y que el narrador describe como “[s]uave y rosa, con ojos como rodajas de cielo y un puñado de bucles de sol y miel [...]”.⁷² La percepción de él hacia ella es idealizante, mientras ella, por el contrario, lo percibe grotescamente, confundiendo con un monito y creyendo además que está tiznado. Del mismo modo, el maestro desprecia al calypsonian en *River Bank*.

En *Cocorí*, el intercambio simbólico entre ambos personajes es desigual. Mientras la niña blanca tiene una influencia positiva, podría decirse que hasta civilizadora, para el niño negro, pues le regala una rosa que lo hace más bueno,⁷³ éste no logra

regalarle a la niña un monito, como tiene planeado, porque el barco en el que ella viaja se va del lugar antes de que él pueda cumplir con su promesa. Las buenas intenciones del niño negro, son sólo eso, buenas intenciones, y su aporte queda para siempre truncado.

Es en este punto que el calypsonian, en *River Bank*, empieza a contarnos otra historia. El punto de inflexión se produce precisamente en el momento en el que él, al cantar en presencia de los niños de la escuela, transmite su cultura y su saber a la comunidad. Ésta, representada metonímicamente por los niños reacciona de manera positiva, mostrando alegría, lo que muy posiblemente se deba a que se identifica con el calypsonian y su música. De hecho, la expresión usada por Ferguson (“I notice that the children all in a glee”) hace alusión probablemente también al glee británico, que se canta a coro, lo que estaría indicando, por un lado, una incorporación creativa de la tradición británica en la cultura de los afrodescendientes y, por el otro, sugiriendo que los niños se suman a cantar con él. Dado que el texto continúa diciendo “They [the children] came around/And they form a ring/I was singing river bank me cubali”, esto

72 *Idem*, p.17.

73 La niña le regala una rosa a Cocorí, y aunque la rosa vive poco, tiene una influencia beneficiosa para el niño ya que lo impulsa a hacer cosas útiles: “La Rosa había aromado su choza. Lo había hecho más bueno. Por ella había enderezado a Doña Modorra y había

defendido al Tití de las furias del Campesino. El monito, con su cara de payaso, lo miraba compungido desde su horcón.” (*Idem*, p.36) De más está decir que así como la rosa es una metonimia de la niña blanca, el mono lo es del niño negro, de modo que la flor representa los valores occidentales y el animal los africanos.

confirmaría la idea de que los niños se unen al calypsonian en el canto.⁷⁴ De este modo el calypsonian restablece el vínculo con la comunidad, la cual al reconocerse en el calypso, se une a él en una práctica cultural común. Así, la transmisión del saber funciona entre las generaciones por medio de la literatura oral entroncada en la música popular. El reconocimiento de la comunidad es precisamente lo que llevará al maestro a valorar el aporte que el calypsonian, como transmisor de la cultura de los afrodescendientes, hace a la comunidad:

They start to treat me with sympathy
They call me into the school
And the teacher had to agree
No I'm a dunce and a bloody fool

La invitación a cantar en la escuela, así como el buen trato y el respeto significan el reconocimiento de la cultura de los afrodescendientes por parte de una institución estatal: un reconocimiento que por ahora ha tenido lugar entre historiadores, escritores, músicos y otras personalidades de la cultura individualmente, pero que aún no ha tomado forma institucional en Costa Rica. Espero que mi lectura de este calypso contribuya a demostrar que esta forma musical tiene un rol central en las prácticas culturales de

⁷⁴ Timothy Reiss (*Op. cit.*, p. 11) sostiene que la estructura de llamada y respuesta (formal e improvisada), que permite e incluso prevé la participación de la audiencia, es un elemento central en casi todos los géneros de la música caribeña.

resistencia entre los afrocostarricenses, ya que en *River Bank* se perfila con nitidez el potencial contestario que el género calypso parece tener para la comunidad afrocaribeña en Costa Rica. Baste señalar por ahora que si la comunidad de los afrodescendientes parece no tener una "intelectualidad" orgánica y activa⁷⁵ y la cultura literaria escrita ya no florece en Limón, el calypso sigue siendo productivo para afirmar la identidad afrocostarricense e imaginar un intercambio simbólico igualitario.

Bibliografía

Textos primarios

Anglin Edwards, Joyce (ed. y trad.)/
Eugenio Murillo (il.). *Anancy en Limón. Cuentos afro-costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.

Costa Rica Reggae Night. Disco Compacto. Prod. Por Yazmín Ross/Luciano Capelli. San José: Papaya Music, 2005.

Chang, Giselle et. al. (eds.). *Cuentos tradicionales afrolimonenses*. San José: Editorial Costa Rica, 2006.

⁷⁵ Molina Jiménez, *op. cit.*

- Duncan, Quince. *La paz del pueblo*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Ferguson, Walter. *Babylon*. Disco Compacto. Prod. Por Yazmín Ross/Luciano Capelli. Cahuita: Papaya Music, 2002.
- Ferguson, Walter. *Dr. Bombodee*. Disco Compacto. Prod. Por Yazmín Ross/Luciano Capelli. Cahuita: Papaya Music, 2003.
- Gutiérrez, Joaquín. *Cocorí*. San José: Editorial Costa Rica [18 ed. Santiago de Chile: Rapa-Nui 1948], 1973
- Gutiérrez, Joaquín. *Puerto Limón*. San José: Editorial Costa Rica [1 a ed. Santiago de Chile: Nascimento 1950], 1978.
- Lobo, Tatiana. *Calypso*. San José: Farben, 1996.
- Lobo, Tatiana. *El año del laberinto*. San José: Farben, 1999.
- Monestel, Manuel/Manuel Obregón (dirección musical). *Calypso Limón Legends*. Disco Compacto. Prod. Por Yazmín Ross/Luciano Capelli. San José: Papaya Music, 2006.
- Ross, Yazmín. *La flota negra*. México, DF: Alfaguara, 2006.
- Rossi, Anacristina. *Limón Blues*. San José: Alfaguara, 2002.
- Rossi, Anacristina. *Limón Reggae*. San José: Legado, 2007.

Teoría y crítica

- Barbas-Rhoden. *Writing Women in Central America. Gender and the Fictionalization of History*. Ohio University Press, 2003.
- Befeler, Sara. "La esclavitud negra en América", en: *Repertorio Americano*. Nueva Época, N° 1, enero-junio 1996, 30-38.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Universidad Autónoma de Centro América [1⁸ ed. San José: Editorial Universitaria 1957], 1981.
- Cáceres, Rhina. *Negros, mulatos, esclavos y libertos en la Costa Rica del siglo XVII* México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2000.
- Castro Jo, Carlos. "Raza, conciencia de color y militancia negra en la literatura nicaragüense", en: *WANI Revista del Caribe Nicaragüense*. N° 33, abril-junio 2003, 2132.
- Chacón, Albino. "El sentido de la literatura de Quince Duncan en la historia cultural de Costa Rica, a

- propósito de la publicación de sus Cuentos escogidos”, en: www.editorialcostarica.com/quince-duncancomenalbino.htm., 2004.
- Chaves Mora, Fernando/Jorge Alvarado et al. *Aspectos básicos sobre las serpientes de Costa Rica*. San José: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Cowley, John. *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the making*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Duncan, Quince, González, Julián; Jiménez, Guillermo; Moya, Mayela. *Historia crítica de la narrativa costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1995.
- Duncan, Quince/Carlos Meléndez. *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.
- Duncan, Quince. “El afrorealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana”, en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 10, 2005 www.denison.edu/collaborations/istmo/n10/articulos/afrorealismo.html.
- Escoto, Julio. “Peso del caribe en la literatura centroamericana actual”, en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 5, 2003 www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/index.html.
- Guenneq, Mariannick. *L’image du noir dans l’oeuvre de Quince Duncan* (Costa Rica). [Memoria de maestría inédita.], 1992.
- Grinberg Pla, Valeria. “¿Complejo de negro? Ensayo sobre El negro en Costa Rica de Quince Duncan y Carlos Meléndez”, en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 12, 2006 www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/complejo.htm1.
- Grinberg Pla, Valeria/Mackenbach, Werner. “Banana novel revis(it)ed: etnia, género y espacio en la novela bananera centroamericana. El caso de Mamita Yunai”, en: *Iberoamericana* N° 23, 2006, 161-176.
- Herzfeld, Anita. “La auto imagen de los hablantes del criollo limonense”, en: *Letras* 2526, 141-157, 1992.
- Jackson, Richard. “Escritores afrocentroamericanos contemporáneos”, en: Román Lagunas, Jorge y Rick McCallister (eds.). *La literatura centroamericana como arma cultural*, Ciudad de Guatemala: Óscar de León Palacios, 1999, 29-39.

- Johnson, Sara. "Cinquillo consciousness. The Formation of a Pan-Caribbean Musical Aesthetic", en: Reiss, Timothy (ed.): *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 35-58.
- Lobo, Tatiana/Mauricio Meléndez. *Negros y blancos: todo mezclado*. San José:
- Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.
- Mackenbach, Werner. "Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea", en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 5, 2003 www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/index.html.
- Mason, Peter. *Bacchanal. The Carnival Culture of Trinidad*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1998.
- Molina Jiménez, Iván. "Limón Blues. Una novela de Anacristina Rossi", en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 5, 2005, <http://denison.edu/collaborations/istmo/n05/resenas/limon.html>.
- Monestel, Manuel. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia. 2005.
- Murillo Chaverri, Carmen. *Identidades de hierro y humo: la construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890*. San José: Porvenir, 1995.
- Murillo Chaverri, Carmen. "La identidad costarricense ante la diversidad cultural. ¿Un reto posible?", en: *Revista de Historia*, julio-diciembre 1999, No 40, 159-173.
- Ortiz Wallner, Alexandra. "Reseña de Negros y blancos. Todo mezclado", en: *Revista Comunicación*. No 12, 2002, www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Voll2_2002_Especial/negros3_blanco.htm
- Palmer, Paula. "*Wa'apin man*": la historia de la costa talamanca de Costa Rica, según sus protagonistas. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.
- Putnam, Lara. *The Company They Kept. Migrants and Politics of Gender in Caribbean Costa Rica, 1870-1960*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2002.
- Quesada Soto, Alvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Porvenir, 2000.

- Quirynen, Tine. *La imagen del negro en La paz del pueblo de Quince Duncan*. [Memoria de maestría inédita.], 2001.
- Reiss, Timothy. "Introduction. Music, Writing and Ocean Circuits", en: Reiss, Timothy (ed.): *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 1-34.
- Reiss, Timothy (ed.). *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005.
- Röhrig Assunção, Mathias. "From Slave to Popular Culture: The Formation of AfroBrazilian Art Forms in Nineteenth-Century Bahia and Rio de Janeiro", en: *Iberoamericana* No 12, 2003, 159-176.
- Rossi, Anacristina. "Entre los vestigios", en: *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos. N° 5, 2003, www.denison.edu/collaborations/istmo/n05/index.html
- Rossi, Anacristina. "El Caribe perdido: literatura y exclusión en Costa Rica", en: Kohut, Karl/Werner Mackenbach (eds.): *Literaturas cent7roamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt, Madrid: Vervue11/Iberoamericana, 2005, 155-167.
- Soto, Ronald. "Un intento de historia de la inmigración en Costa Rica. El discurso sobre la inmigración a principios del siglo XX: una estrategia nacionalista de selección autovalorativa", en: *Revista de Historia*, julio-diciembre 1999, No 40, 79-105.
- Stewart, Watt. *Keith y Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1991.
- Torres-Saillant, Silvio. "Caribbean Dirges: Rising Rhythms, Precarious Prospects", en: Reiss, Timothy (ed.): *Music. Writing. and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2005, 367-389.
- Wilson, Carlos Guillermo. "La identidad afrolatinoamericana 1492-1992", en: Román Lagunas, Jorge y Rick McCallister (eds.). *La literatura centroamericana como arma cultural*, Ciudad de Guatemala: Óscar de León Palacios, 1999 41-53.
- Warner, Keith. *Kaiso! The Trinidad Calypso. A study of the calypso as oral literature*. Washington, DC: Three Continents Press, 1982.
- Zavala, Magda/Seidy Araya. *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. Heredia: Editorial Fundación UNA, 1995.